

Université de Montréal

Écrire l'emblématique
La critique littéraire québécoise devant trois romans des années 1960

par
Martine-Emmanuelle Lapointe

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Doctorat (Ph.D.)
en études françaises

Avril 2004

© Martine-Emmanuelle Lapointe, 2004



PQ

35

U54

2004

V. 035

C

C

C

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

Écrire l'emblématique
La critique littéraire québécoise devant trois romans des années 1960

présentée par :

Martine-Emmanuelle Lapointe

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur : Gilles Dupuis

Directrice de recherche : Lise Gauvin

Membre du jury : Micheline Cambron

Examineur externe : Robert Dion

Département d'études littéraires
Université du Québec à Montréal

Représentant du doyen de la Faculté

des études supérieures : Jacques Cardinal

Département de littérature comparée
Université de Montréal

Sommaire

Partagée entre « l'histoire de la littérature et l'histoire tout court » (Fernand Dumont), la critique littéraire a souvent associé les romans québécois des années 1960 au contexte sociopolitique de la Révolution tranquille. Œuvres de la rupture, miroirs d'une culture en mutation, plusieurs des œuvres romanesques de l'époque auraient mis en scène des personnages-narrateurs iconoclastes et engagés, témoins d'une situation sociale jugée intenable.

Le but de cette thèse n'est pas de renverser ou de disqualifier cette lecture, mais plutôt d'en cerner l'origine et le parcours. Sans prétendre à l'exhaustivité, les analyses réunies dans ce travail s'intéressent aux diverses interprétations qui ont entouré trois romans parus à l'époque de la Révolution tranquille, soit *Le libraire* (1960) de Gérard Bessette, *Prochain épisode* (1965) d'Hubert Aquin et *L'avalée des avalés* (1966) de Réjean Ducharme. Célébrés dès leur parution, abondamment commentés par la suite, ces textes ont marqué la littérature québécoise et semblent désormais porter des histoires qui dépassent le seul cadre romanesque. Tels les classiques qui, selon le mot d'Alain Viala, emblématisent la nation, ils entraînent encore aujourd'hui dans leur sillage une lecture politique fortement suggérée par les auteurs des manuels et les historiens littéraires.

Afin de mieux comprendre pourquoi et comment ces romans ont été liés si étroitement au devenir national, ce travail s'appuie, non pas sur une stricte étude de la réception, mais plutôt sur une lecture croisée des romans et des textes critiques qui leur ont été consacrés. Une telle approche permet de retisser les fils du dialogue, de dévoiler certaines des contradictions et des sauts conceptuels qui habitent une courte période de l'histoire littéraire québécoise, mais aussi de retracer l'origine des *topoi* que reconduisent plusieurs ouvrages panoramiques. Cette thèse présente également une réflexion sur les changements narratifs et idéologiques qui ont graduellement transformé le récit mémoriel entourant les romans de la Révolution tranquille. De 1960 à nos jours, les rapports de la critique à ses fictions se sont sensiblement modifiés. Plusieurs commentateurs en effet ont été tentés de nuancer la lecture politique des romans québécois des années 1960, réorientation qui demeure toutefois peu présente dans les études prétendant à l'exhaustivité.

L'objectif principal de ce travail est de réfléchir aux enjeux de l'institutionnalisation, pour ne pas dire de l'emblématisation, des œuvres littéraires. Comment, au sein des littératures fortement institutionnalisées, écrit-on l'emblématique ? Quels sont les procédés qui président à la sélection des œuvres et des figures que nous gardons en mémoire ? Quelles sont les valeurs accordées à ces œuvres et à ces figures ? À quoi renvoient-elles ? Afin de mieux répondre à ces questions, les quatre chapitres de cette thèse s'articulent principalement autour des notions suivantes : l'idée de mémoire littéraire nationale, le classique, le sujet collectif et la figure de l'auteur.

Empruntant aux théories du récit, mais également inspirée par la sociocritique et par l'analyse du discours, cette thèse entend montrer que sous l'emblème, la lecture doxologique et le lieu de mémoire, se déploie tout un réseau d'interprétations concurrentes et incertaines. Même si elle se voue le plus souvent à transformer l'actualité littéraire, l'écrivain émergent et l'œuvre éphémère en monuments d'une histoire collective, l'histoire littéraire ne peut occulter l'inquiétude et l'incertitude qui habitent toute forme de récit. Elle est avant tout « fabrication de mémoire » (Hannah Arendt), lieu de rencontre du divers et de l'hétérogène, synthèse incomplète témoignant des vœux et des angoisses des communautés interprétatives.

Mots clés : littérature, Québec, Révolution tranquille, roman, critique littéraire, histoire littéraire et culturelle, mémoire.

Summary

Torn between “literary history and history proper” (Fernand Dumont), literary criticism has more often than not linked the Quebec novels of the 60’s to the social and political context of the “Quiet Revolution”. Given as works of discontinuity and reflections of a mutant culture, many of the novels of the period are said to stage iconoclastic and committed characters and story-tellers that testify to the unacceptable social conditions that were thought to prevail in Quebec Society.

This dissertation in no way intends to reverse or disqualify the above interpretation. Our intent is to explain its origin and its evolution. And even though none of them carry any kind of pretension to exhaustiveness, the approaches garnered in this thesis study the varied interpretations and discussions surrounding three of the major novels that were published at the time of the “Quiet Revolution”, Gérard Bessette’s *Le libraire* (1960), Hubert Aquin’s *Prochain episode* (1965) and Réjean Ducharme’s *L’avalée des avalés* (1966). Extolled on the day of their publication, commented on extensively afterwards, these books have highlighted the Quebec literary scene and now seem to carry meanings that go over and beyond the simple novel narrative. Like the “Classics” that become emblems or symbols of the Nation, says Alain Viala, they still induce a political reading of the novels, an interpretation strongly suggested by a good number of text-book writers and literary historians.

This dissertation does not simply rely on a study of how the novels were received in order to gain a better understanding of how and why they have been linked so closely to the growth of Quebec’s national identity. Instead, it leans heavily on a careful reading of the works and literary criticisms that were written about them. Such an approach allows for the weaving anew of the dialogue threads and for the unveiling of some of the contradictory statements and conceptual side-stepping somersaults that take up so much space in this rather brief period of Quebec’s literary history. It also helps to trace the origins of the “topoi”, that is, the commonplaces and recurrent themes to be found in the general works on Quebec literature. This thesis also attempts to reflect on the narrative and ideological changes that have gradually transformed the memorial narrative in which the “Quiet Revolution” novels are steeped. From 1960 to the present in point of fact, the relationships of literary

criticism to its own fictional narratives have been clearly altered. Many observers in fact have been tempted to tone down the political reading of the Quebec novels of the 1960's, a point of view rarely to be found however in works that pretend to exhaustiveness.

The main objective of this dissertation is to reflect on the impact of instituting, that is, turning literary works into symbols or emblems. How is this carried out in highly established literatures? What processes are involved in the selection of the works and characters to be memorialized? What are the qualities or properties attributed to these novels and story-tellers? And to what do they refer? In order to properly answer these questions, the dissertation's four chapters have been hinged on the following ideas, a national literature memorial, the "Classics," the collective soul and the author figure.

This dissertation borrows from narrative theory, social criticism and discourse analysis to show that a veritable network of rival and uncertain interpretations is operating behind the emblem, the ideological stance and the memorial. Even if in the main it devotes itself to the transformation of the literary reality and to the metamorphosis of the emerging writer and the fleeting work into monuments of collective history, literary history cannot dismiss the anxiety and uncertainty that inhabits all forms of narrative. It is above all a "building of memory" (Hannah Arendt), the meeting-place of the variegated and the heterogeneous, an incomplete synthesis testifying to the dreams and anguish of the communities that interpret the narratives.

Key Words: literature, Quebec, Quiet Revolution, novel, literary criticism, cultural and literary history, memory.

Table des matières

SOMMAIRE	iv
SUMMARY	vi
TABLE DES MATIÈRES	viii
REMERCIEMENTS	xii
INTRODUCTION	1
Cartographier une littérature	2
Écrire l'emblématique	7
Le roman à la première personne : lieu du renversement	9
L'ombre du roman réaliste	13
Narcisse <i>démanché</i>	20
Un récit mémoriel	28
Les risques de l'interprétation	33
PREMIÈRE PARTIE	
LA RÉVOLUTION TRANQUILLE OU LE CENTRE DE L'HISTOIRE	35
Un « grand récit »?	36
Figures du recommencement	39
I. HISTOIRES DE LA VIE RÉELLE : DE LA MÉMOIRE À L'HISTOIRE ÉCRITE	44
Ainsi naquit...	44
Fabriquer une mémoire	45
Définir la mémoire	47
La mémoire collective	51
De l'histoire à la littérature	60

La question de la lecture	62
<i>La triple mimèsis</i> de Paul Ricœur	64
Des romans représentatifs	69
II. DU CLASSIQUE À L'EMBLÉMATIQUE	72
Les paradoxes de l'institution littéraire québécoise	75
Le sujet-emblème	81
DEUXIÈME PARTIE	
<i>LE LIBRAIRE DE GÉRARD BESSETTE : LE ROMAN DE LA RÉVOLUTION TRANQUILLE</i>	85
INTRODUCTION	86
I. LA CRITIQUE DE PREMIÈRE RÉCEPTION	89
Franchir le seuil	89
À propos de la <i>Grande Noirceur</i>	91
Miroir fidèle ou peinture universelle?	98
II. NAISSANCE D'UNE LECTURE POLITIQUE	113
Célébrations de la parole	113
Le modèle renversé	123
De l'utilité	126
Les silences du <i>Libraire</i>	130
Réécrire l'histoire	134
TROISIÈME PARTIE	
DU MONUMENT AUX RUINES <i>PROCHAIN ÉPISODE D'HUBERT AQUIN</i>	137
INTRODUCTION	138
I. LA PREMIÈRE RÉCEPTION : L'ŒUVRE RAPATRIÉE	142

II. PORTRAITS DE L'AUTEUR	152
L'Auteur devenu personnage	154
Mises en scène de l'écrivain	167
Mises en scène de l'écriture	177
Le spectre du roman	184
III. DU MONUMENT RUINÉ AU MUSÉE DE L'HISTOIRE : REPENSER LE SUJET-NATION	193
Figures du Sujet-Nation : théories et lectures	200
Emblèmes et jeux de rôles : le château d'Échandens	214
IV. LE SPECTRE : PRÉSENCES D'AQUIN DANS LA FICTION CONTEMPORAINE	227
<i>Le milieu du jour</i>	230
<i>Ça va aller</i>	234
QUATRIÈME PARTIE	
RÉJEAN DUCHARME, LE TIERS INCLUS	244
INTRODUCTION	245
I. EN MARGE DE L'ŒUVRE : FILIATIONS ET HÉRITAGES	248
Hubert Aquin et Réjean Ducharme : les frères ennemis	249
L'Affaire Ducharme : du fils illégitime au père absent	255
La première réception : la noirceur, le génie et l'instinct	267
Bilans et synthèses	278
II. LIRE DUCHARME : MODE D'EMPLOI	286
Lectures pédagogiques de <i>L'avalée des avalés</i>	290
Le travail du signifiant : détournements, subversions, langues et babils	298
La mémoire de Bérénice	311

CONCLUSION GÉNÉRALE	330
<i>Faire de l'éternité</i>	331
De la réflexivité et du temps présent	336
Une mémoire de l'inquiétude	341
BIBLIOGRAPHIE	343

Remerciements

Je tiens tout particulièrement à remercier ma directrice, Lise Gauvin. Ses judicieux conseils, ses lectures attentives et sa présence constante m'ont permis d'achever ce travail. Elle a su m'accompagner patiemment, acceptant de lire les fragments, les pièces détachées et les brouillons.

Cette thèse fut également nourrie par les réflexions, riches et fécondes, menées dans le cadre des rencontres de l'*Histoire littéraire du Québec*. Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, professeurs amis, m'ont transmis leur passion et leur rigueur, essentielles à l'accomplissement d'un travail intellectuel de long souffle.

Mes parents et mes amis m'ont aussi soutenue tout au long de ce travail. Je remercie mon père, ma mère et mes sœurs pour leur patience et leur confiance sans égales. À mes fidèles amis, Martin Turcotte, Anne Caumartin, Karine Cellard, Roxanne Roy, Sarah Rocheville, Marie-Luc Beaudin et Franck Le Coroller, je tiens à exprimer toute ma gratitude. Sans eux, la fin de ce parcours eut été encore plus hasardeuse et inquiétante.

Je remercie le Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR), le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal pour leur soutien financier.

Introduction

Il s'agira de désamorcer ces fausses fenêtres, ces contradictions piégées, ces paradoxes fatals qui déchirent l'étude littéraire, de résister à l'alternative imposante de la théorie et du sens commun, du tout ou rien, car la vérité est toujours dans l'entre-deux.

Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*.

Cartographier une littérature

Tel le territoire minutieusement dessiné par le cartographe, l'histoire littéraire possède des frontières et des bornes que le temps et les bouleversements sociaux reconfigurent, déplacent et modifient. Au gré des générations, des discours et des perspectives critiques, les ruptures historiques qui sillonnent les espaces littéraires nationaux sont bien souvent considérées sous un nouvel éclairage quand elles ne sont pas interrogées et mises en cause. Mouvements fuyants des ans et, plus largement, des siècles, lectures et relectures permettant de redéfinir les canons et les genres, divergences idéologiques creusant parfois les écarts entre les époques confirment ce qui passe désormais pour un *topos* de la critique contemporaine : l'histoire, qu'elle soit littéraire ou non, est un récit mémoriel nourri des angoisses et des vœux de ceux qui la composent et, comme toute intrigue bien menée, elle ne peut faire l'économie des ellipses, des articulations causales, des types, des catégories et des emblèmes. Cartographier une littérature, ce serait donc 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.

L'histoire littéraire québécoise, comme celles de la majorité des littératures fortement institutionnalisées, a été le théâtre d'un travail mémoriel diffus, changeant, soumis aux mouvances esthétiques et idéologiques qui ont traversé la sphère publique. Dominée par un « récit commun¹ », puis par une pluralité de petits récits, elle est passée, selon la formule de Micheline Cambron, de « la catalogne à la courtepointe² », a voulu s'éloigner du grand récit national forgé au cours des années 1960 pour mieux s'inscrire dans des perspectives liées plus étroitement aux enjeux de la littérature contemporaine. Le féminisme, les études culturelles, les théories de l'hybridité³, la question des écritures migrantes⁴ ont permis de déplacer, dans une certaine mesure évidemment, les frontières séparant le centre et ses marges, annonçant, comme le soulignait déjà Lise Gauvin en 1983, une « période post-nationale⁵ » et menant, selon l'hypothèse de Pierre Nepveu, à la mort d'une certaine littérature québécoise, enfin de l'idée que pouvaient s'en faire lecteurs et critiques à l'époque de la Révolution tranquille. Plusieurs essais et ouvrages, parus depuis la fin des années 1980, sont d'ailleurs consacrés au grand récit entourant la littérature québécoise contemporaine, en dévoilent les enjeux et les tensions⁶. Qu'il s'agisse de l'analyse du « récit commun », lieu de convergence des discours culturels, présentée

¹ Le concept, développé par Micheline Cambron, désigne le « récit diffus et structurant qui parcou[rt] souterrainement l'ensemble d'un discours culturel » (*Une société, un récit. Discours culturel au Québec [1967-1976]*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 43).

² Cambron, Micheline, « Raconter l'histoire de la littérature québécoise », *Littérature*, n° 124 (décembre 2001), p. 84.

³ Voir entre autres Sherry Simon, Pierre L'Hérault, Robert Schwartzwald et Alexis Nouss, *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, 1991 et Sherry Simon, *Hybridité culturelle*, Montréal, L'île de la tortue éditeur, « Les élémentaires », 1999.

⁴ Voir Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans : Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Nota bene, 2001.

⁵ Lise Gauvin, « Croisements », dans Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg (dir.), *Trajectoires : Littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*, Montréal / Bruxelles, Presses de l'Université de Montréal / Labor, 1985, p. 260.

⁶ Le même mouvement de remise en question des récits de la Révolution tranquille s'impose dans le champ des études historiographiques : voir Jocelyn Létourneau, *Passer à l'avenir. Histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui*, Montréal, Boréal, 2000 et Jocelyn MacLure, *Récits identitaires : le Québec à l'épreuve du pluralisme*, Montréal, Québec / Amérique, 2000.

par Micheline Cambron dans *Une société, un récit*, de la relecture de la littérature contemporaine proposée par Pierre Nepveu dans *L'écologie du réel*, de l'étude du discours des revues savantes (1965-1975) menée par Nicole Fortin dans *Une littérature inventée* ou des réflexions de Lise Gauvin sur le mineur⁷, les différents travaux 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 littéraires. Ces études montrent également qu'au sein du récit canonique de la littérature québécoise, la date de 1960 et la période qu'elle inaugure, la Révolution tranquille, occupent une place de choix, donnant même lieu à une « véritable création historique qui transcende tout constat supposément objectif⁸ ». Charnière au sens propre, dans la mesure où elle aurait permis le passage d'un seuil historique, la date emblématique de 1960 désigne l'avènement d'une modernité à la fois culturelle, sociale et politique et apparaît, dans le champ littéraire du moins, tel le moment privilégié de la naissance et de la réalisation simultanées d'un projet critique empruntant au programme de lecture. Nationalisation et institutionnalisation de la littérature, mise en œuvre d'une histoire littéraire fondée sur des filiations spécifiquement québécoises font certes partie des enjeux de ce programme qui aujourd'hui encore détermine notre conception de la modernité littéraire québécoise.

Dans le cadre du présent travail, je me propose, non pas d'étudier les grandes articulations de ce récit mémoriel – entreprise quasi impensable –, mais plutôt d'observer les mouvements discursifs qui ont entouré trois romans parus au cours des

⁷ Voir Lise Gauvin, « Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeur », dans Jean-Pierre Bertrand et Lise Gauvin, (dir.), *Littératures mineures en langue majeure. Québec / Wallonie-Bruxelles*, Montréal / Bruxelles, Presses de l'Université de Montréal / Peter Lang, 2003, p. 38.

⁸ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1999, p. 45.

années 1960, soit *Le libraire* (1960) de Gérard Bessette, *Prochain épisode* (1965) d'Hubert Aquin et *L'avalée des avalés* (1966) de Réjean Ducharme. Célébrés dès leur parution, étudiés par de nombreux spécialistes du roman moderne ou postmoderne, recensés par les auteurs de manuels et d'anthologies, ces textes ont traversé la littérature québécoise contemporaine et sont désormais porteurs d'histoires qui dépassent le seul cadre romanesque. Mais cette traversée des discours, aussi féconde soit-elle, les a enfermés dans une certaine modernité, plus politique, voire sociologique, que formelle et littéraire et leur a souvent conféré le statut d'œuvres emblématiques de la désaliénation collective. Tels les classiques qui «di[sant] l'institution emblématise[nt] la nation⁹», ces textes entraînent encore aujourd'hui dans leur sillage une lecture pré-construite, réifiante, fortement suggérée par les auteurs de manuels et d'anthologies. Ainsi ancrés dans une histoire quasi monumentale, plus proche de la mémoire que de l'historiographie savante, une part de leur complexité formelle et thématique a été occultée, dissimulée par les ornements parfois encombrants de l'emblème. Afin de retracer le parcours de ces romans, d'en retrouver les méandres et les détours, afin de mieux comprendre aussi pourquoi ils ont été liés si étroitement au devenir national, les analyses ici regroupées sont fondées, non pas sur une stricte étude de la réception critique, mais plutôt sur une lecture croisée des romans et des textes critiques québécois qui leur ont été consacrés depuis leur parution. Une telle approche permet de retisser les fils du dialogue, de dévoiler, s'il y a lieu, les sauts conceptuels, les apories et les contradictions qui habitent l'histoire littéraire québécoise, mais aussi de retracer l'origine de certaines figures doxiques, rarement interrogées, que reconduisent ouvrages critiques, manuels, histoires littéraires et études panoramiques. Ce travail

⁹ Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique? », *Littératures classiques*, n° 19 (automne 1993), p. 17.

sera aussi l'occasion d'une réflexion sur les changements narratifs et idéologiques qui ont graduellement transformé le récit mémoriel entourant les romans québécois parus à l'époque de la Révolution tranquille. De 1960 à 2004, les rapports de la critique à ses fictions se sont sensiblement modifiés. Plusieurs ont été tentés de nuancer la lecture politique des romans québécois des années 1960, réorientation qui demeure toutefois peu présente dans les ouvrages généraux et les études prétendant à l'exhaustivité.

Le corpus critique étudié regroupe des textes provenant de différents lieux : articles de journaux, comptes rendus parus dans les revues culturelles, anthologies, manuels, histoires littéraires, études et ouvrages savants publiés, sauf exceptions, au Québec depuis 1960. Certains textes publiés au Canada anglais et en Europe ont néanmoins été considérés. Les revues *Québec Studies* et *Études canadiennes*, pour ne nommer que celles-là, constituent des lieux de réflexion incontournables et ont par là même été recensées. Afin de mieux traiter de la circulation des discours dans l'espace public, j'ai centré mes analyses sur les textes publiés en dehors du réseau universitaire. Aussi même s'ils forment un ensemble non négligeable, les mémoires et les thèses ont-ils pour la plupart été écartés.

Mon étude repose donc sur un corpus exhaustif, mais ne prétend pas fournir une description systématique de tous les textes consacrés aux romans étudiés. Elle s'attache plutôt aux thèmes et aux motifs qui ont dominé le discours de la critique, tendant ainsi à saisir les rapports d'intertextualité entre textes et pensées. Plus encore, il s'agira de montrer comment se construisent les lectures canoniques, les emblèmes et les figures; plus précisément, de voir comment l'histoire littéraire transforme les œuvres en lieux de mémoire.

Entre la critique de première réception, laquelle constitue le point de départ de mes analyses, et les ouvrages universitaires les plus récents s'imposent des dissemblances et des parentés qui méritent d'être examinées. Afin de reconstituer l'horizon idéologique et conceptuel des années 1960-2004, d'ailleurs marqué par des changements qui influencent autant le contenu des textes critiques que leur forme et leur méthode, j'étudie la critique de première réception dans une perspective synchronique et synthétique. Il en va autrement pour la critique ultérieure qui ressortit à des lieux de réflexion tout autres : publiée dans des revues universitaires, dans des ouvrages collectifs ou dans des monographies, elle reflète une pratique diversifiée et emprunte des voies théoriques parfois complexes qui orientent et déterminent à la fois la lecture des œuvres. La multiplicité des interprétations, des voix et des points de vue permet difficilement de reconstruire de manière linéaire et chronologique l'évolution de la critique savante, enfin sans donner l'impression de dresser un inventaire. Il m'a semblé plus pertinent de privilégier les regroupements thématiques et les réseaux qui témoignent plus nettement des oppositions, des conflits et des similitudes entre les diverses lectures proposées par les critiques universitaires.

Écrire l'emblématique

Du texte à l'œuvre, des écrits relégués aux oubliettes de l'Histoire à ceux que notre mémoire retient, le parcours, on l'a souvent dit, est balisé par les lecteurs et les lectures. L'œuvre est valeur. Elle l'est d'ailleurs doublement : au sens esthétique puisqu'on souhaite forcément reconnaître en elle une réelle qualité, y retrouver des

normes quasi « idéales » ; au sens axiologique car elle se doit bien souvent de représenter les valeurs sociales privilégiées par la communauté des lecteurs et des critiques, devenant par là même un lieu d'identification et de reconnaissance du même. Tels les classiques de la littérature française, anciens et modernes confondus, les œuvres parues au Québec dans les années 1960 ont été acclamées parce qu'elles semblaient s'inscrire parfaitement dans le contexte sociopolitique de l'époque et ainsi cristalliser une vision consensuelle de l'identité québécoise. Elles offraient les images et les reflets recherchés : désirs faits œuvres, miroirs à l'œuvre.

Ces remarques préliminaires, que je m'efforcerai de nuancer au fil de mon travail, sont à la source d'une interrogation théorique qui traversera les analyses ici réunies : comment, au sein des littératures fortement institutionnalisées, écrit-on l'emblématique ? Quels sont les procédés qui président à la sélection des œuvres et des figures que nous gardons en mémoire, que nous transformons parfois en emblèmes d'une condition collective ? Quelles sont les valeurs accordées à ces œuvres et à ces figures ? À quoi répondent-elles ? Certes vaste, la problématique de l'écriture emblématique se déploie de diverses manières et incorpore des notions que j'éclairerai ultérieurement : l'idée de mémoire littéraire nationale, la question du classique qui s'amalgame, quand elle ne s'y confond pas, à celle de l'emblématique, la notion de sujet fictif, collectif le plus souvent, que développent plusieurs critiques étudiés, mais aussi la figure de l'auteur qui accompagne et dépasse parfois l'œuvre littéraire. Suivre le fil des différentes lectures, leurs entrelacements pour employer une métaphore qui exprime plus clairement la rencontre, s'attarder autant aux désirs qu'aux faits, disséquer les idées et les figures reçues qui entourent trois romans « emblématiques » des années 1960, voilà qui oriente la présente recherche.

Le roman à la première personne : lieu du renversement

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il importe de se pencher sur les fondements de la présente étude. Pourquoi interroger la lecture politique des romans québécois des années 1960 ? Sur quels constats préalables l'analyse se fonde-t-elle ? Une première idée reçue, présente tant dans les textes de première réception que dans les récentes études universitaires, a d'abord guidé ma recherche, inspirant une réflexion plus générale sur la poétique du roman moderne. Non seulement inaugurale, mais indispensable aux analyses ultérieures, cette idée s'attache à une conception téléologique de l'histoire littéraire et trahit certains partis pris qui furent, surtout dans les années 1960, partie intégrante d'un credo critique. Il s'agit de l'idée, diffuse et rarement discutée, d'une littérature romanesque qui, à partir de 1960, se serait détachée de l'omniscience chère aux romanciers réalistes pour privilégier la narration à la première personne. En témoignent les nombreux textes portant sur le roman québécois contemporain – comptes rendus, études savantes et manuels confondus – dans lesquels l'émergence du roman à la première personne est conçue, non comme le résultat d'un intérêt marqué pour la subjectivité et l'introspection, mais comme la trace littéraire d'une prise de conscience collective. Jacques Cotnam par exemple, dans un court texte intitulé « Le roman québécois à l'heure de la Révolution tranquille » paru en 1971, affirme que « le romancier québécois s'élance sur de nouvelles routes; davantage confiant en lui-même, il ne craint plus de s'enfoncer dans les sombres profondeurs du subconscient et de libérer des puissances tenues depuis si longtemps captives. Rompant avec la tradition, il part à la conquête

de techniques nouvelles, plus audacieuses les unes que les autres¹⁰ ». Les rédacteurs du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* soutiennent, quant à eux, que « le roman des années 1960 est un roman de libération de l'individu par rapport à la société, l'individuation de la personne conduisant à un nouveau pacte social¹¹ ». Même les auteurs du très récent *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, dirigé par Réginald Hamel, se fondent sur cette lecture du roman québécois des années 1960¹².

Le constat qui, nous le verrons plus loin, surgit souvent sans prévenir au détour d'une phrase et s'impose comme s'il subsumait une évidence indéniable s'avère pourtant problématique. Pourquoi, à la rupture historique de 1960, associe-t-on l'idée d'une rupture formelle, esthétique, bouleversant les codes et provoquant une sorte de renversement des valeurs établies ? N'est-ce pas simplifier les rapports entretenus par la tradition et la nouveauté ? Une telle conception de l'histoire du roman ne conduit-elle pas à l'esquisse d'un double problème ? D'une part, l'historicisation de deux formes narratives, omnisciente et subjective, est fondée sur des catégories peu opérantes et donne lieu à un raisonnement qui frôle l'amnésie. Le

¹⁰ Jacques Cotnam, « Le roman québécois à l'heure de la Révolution tranquille », *Le roman canadien-français*, Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes », tome III, 1971, p. 285.

¹¹ « Introduction », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome IV, Montréal, Fides, 1978, p. XVIII.

¹² Gilles Dorion, « Le roman de 1968 à 1996 », dans Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise*, Montréal, Guérin, 1997, p. 353. Le *topos* critique se retrouve également dans de nombreux ouvrages généraux et manuels de littérature parus depuis 1960 : voir notamment Jacques Allard, « Le roman québécois des années 1960 à 1968 », *Europe*, n^{os} 478-479 (février-mars 1969), p. 41; Jean-Louis Major, « Romans-poèmes, romans-symboles, "nouveau roman" », dans Pierre de Grandpré, *Histoire de la littérature française du Québec*, tome IV, Montréal, Beauchemin, 1969, p. 129; Gérard Tougas, *La littérature canadienne-française*, Paris, Presses universitaires de France, 1974, p. 183; Gilles Dorion, « Le roman », *Études françaises*, vol. XIII, n^{os} 3-4 (octobre 1977), p. 303-304; Gabrielle Poulin, *Romans du pays 1968-1976*, Montréal, Bellarmin, 1980, p. 18; Maurice Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965. Symptômes du colonialisme et signes de libération*, Québec, CRELIQ, 1985, p. 9; Gilles Marcotte, « Le roman de 1960 à 1985 », dans *Le roman contemporain au Québec*, Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes », tome VIII, 1992, p. 34; Jean-Marcel Paquette, « Écriture et histoire », *Pensées, passions et proses*, Montréal, L'Hexagone, 1992, p. 144-156 et Janet Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.

roman à la première personne possède une longue histoire et a déjà été étudié par plusieurs critiques américains et européens, dont Jean Rousset qui consacra son ouvrage *Narcisse romancier* à des textes narratifs français des XVII^e et XVIII^e siècles. D'autre part, l'idée d'un renversement absolu, d'une *tabula rasa* nécessairement contenue dans l'expression subjective, reconduit une vision mythique de la Révolution tranquille, de ses changements et de ses réorientations. À la lecture des romans de l'époque, on remarque en effet que le politique, si souvent interpellé par les critiques, traverse de manière hésitante le discours des différents personnages, ne semble jamais s'affirmer de manière explicite et s'exprime le plus souvent sous le signe de la désillusion.

C'est dire que le renversement, qu'il s'inscrive dans une histoire des formes narratives ou qu'il soit le reflet de la situation sociopolitique québécoise, ne peut être que paradoxal : s'écrivant contre une certaine tradition, il crée de nouveaux modèles, jugés subversifs et révolutionnaires certes, mais tout de même rapidement intégrés à la *doxa* critique. En découle une conception singulière de la modernité littéraire : cette dernière s'avère écartelée entre l'institution – laquelle se range plus souvent du côté de la continuité et des traditions – et la nouveauté formelle tant célébrée par les critiques des années 1960. Des avant-gardes surgissent les classiques, non pas de demain, mais du moment. Sans doute, la littérature québécoise, jeune et minoritaire on l'a souvent dit, n'est-elle pas la seule à avoir forcé l'avènement de ses classiques. Sans doute aussi, l'époque contemporaine s'accommode-t-elle plus facilement et plus rapidement des ruptures et des avant-gardes.

Ce paradoxal horizon d'attente, qui confère à l'œuvre la tâche de bouleverser les conventions mais l'intègre tout de même à une série littéraire, a été étudié par plusieurs théoriciens de la littérature. Hans Robert Jauss, notamment, a analysé

finement les enjeux de ce qu'il a appelé « l'esthétique de la négativité », poétique contestataire qui ne rompt qu'artificiellement avec le milieu social qu'elle dénonce, dans la mesure où « tout didactisme, toute intention d'exemplarité sont [désormais] considérées comme des hérésies¹³ ». Représentant à la fois l'orthodoxie et la nouveauté¹⁴, l'institution elle-même s'octroie le plus souvent une mission contradictoire, exacerbée d'ailleurs dans le Québec des années 1960. Les « classiques » de la Révolution tranquille en effet, œuvres renvoyant à une esthétique de la négativité, sont paradoxalement devenus exemplaires, emblématiques d'une situation sociale et politique considérée intenable. C'est donc en véhiculant un anti-message, une anti-morale que ces romans ont pu transmettre leur enseignement, enfin selon la critique de l'époque. Le cas du *Libraire* de Gérard Bessette, particulièrement éclairant, dévoilera plusieurs des interprétations auxquelles une telle attitude critique a donné lieu.

Institution, questions de poétique des genres, réflexions sur la modernité sont donc convoquées lorsqu'il s'agit d'interroger la relation ambiguë qu'entretiennent, dans l'histoire du roman québécois des années 1960, le couple apparemment antinomique de la tradition et de la nouveauté. Mais quelle tradition révoque-t-on au juste? Pourquoi le genre du roman à la troisième personne qui, pour avoir choisi le mauvais pronom, s'aliène toute forme de modernité, est-il relégué aux oubliettes? Cette discrimination, nous le verrons plus loin, relève du glissement critique. Car la condamnation de la troisième personne romanesque va de pair avec le refus des conventions du réalisme littéraire, clamé haut et fort à l'orée du XX^e siècle, et

¹³ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, « Tel », 1994 [1978], p. 147.

¹⁴ C'est du moins ce que démontre Jacques Dubois dans *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Paris / Bruxelles, Nathan / Labor, 1978, p. 46.

participe d'une crise du récit dont nombre de critiques, au Québec comme ailleurs, ont abondamment parlé.

L'ombre du roman réaliste

On a souvent affirmé que le genre du roman se mourait, qu'il ne réussissait plus à traduire le rythme de la vie moderne, ses hésitations, ses contradictions, ses formes. C'est ce que remarquait déjà Virginia Woolf dans son essai « Le roman moderne » écrit en 1919 et paru dans le recueil posthume *The Common Reader* : le romancier, qui dut se plier longtemps à des conventions romanesques prétendument réalistes, vouées à la peinture d'un monde ordonné, devait pouvoir s'en affranchir pour mieux représenter le monde de la vie tel qu'il le percevait, c'est-à-dire dans un style ni symétrique ni logique, n'aspirant pas à la totalité, mais imprévisible et paradoxal, fait « d'impressions banales, fantastiques, évanescentes ou gravées dans l'acuité de l'acier¹⁵ ». Et d'ajouter Virginia Woolf,

si l'écrivain était un homme libre et pas un esclave, s'il pouvait écrire, s'il pouvait fonder son ouvrage sur son propre sentiment et non pas sur la convention, il n'y aurait ni intrigue ni comédie ni tragédie ni histoire d'amour ni catastrophe au sens convenu de ces mots, et peut-être pas un seul bouton cousu comme le tailleur de Bond Street les coud¹⁶.

Le raisonnement de Woolf s'édifie contre le genre et les catégories qu'il présuppose, humour et drame contenus dans des cases étanches, descriptions fondées sur une certaine idée de la réalité, voire le réalisme, plutôt que sur les mouvements furtifs et incertains des sentiments, représentation répondant à certains types – le tailleur de Bond Street et ses mesures –; bref, tout ce qui, selon elle, appartient plus à l'univers

¹⁵ Virginia Woolf, « Le roman moderne », *L'art du roman*, traduit de l'anglais par Rose Celli, Paris, Seuil, 1963, p 15.

¹⁶ *Ibid.*

archétypal décrit dans les romans qu'au monde de la vie. Comme plusieurs des critiques, des praticiens et des théoriciens du roman moderne et postmoderne, l'auteure s'en prend à l'illusion référentielle, objectivité feinte en somme, ainsi qu'au matérialisme qui privilégie le corps aux dépens de l'esprit, l'extériorité aux dépens de l'intériorité, comme si les premiers révélaient les seconds. Par réduction métonymique, le réalisme littéraire devient la forme exemplaire, incarne la tradition et s'impose à l'apprenti romancier comme une sorte d'idéal à atteindre. Ces considérations, que soutinrent aussi les Nouveaux romanciers et plusieurs spécialistes du genre¹⁷, historiquement défendables certes, s'inscrivent dans un mouvement de mise en question des modèles du XIX^e siècle. Elles n'en présentent pas moins quelques problèmes qu'il convient d'évoquer. Un problème historique d'abord qui témoigne encore une fois de notre propension à l'oubli et à la sélection : le roman réaliste, genre relativement jeune inscrit dans une tradition plutôt récente, « moderne » même selon Marthe Robert¹⁸, s'est imposé dans quelques pays européens, prétendit à la légitimité et connut son apogée au XIX^e siècle, au moment où Balzac écrivait une « histoire des mœurs » à laquelle il attachait « sa géographie et [...] sa généalogie¹⁹ », de manière à « faire concurrence à l'État civil²⁰ ». Devenu hégémonique, le genre a rapidement éclipsé tous les autres, imposant par là même sa poétique et sa vision du monde. Mais tout cela suffit-il à transformer le réalisme littéraire en genre canonique, en emblème du roman traditionnel ? Par ailleurs, un problème que l'on pourrait dire épistémologique traverse certaines réflexions

¹⁷ Voir entre autres l'introduction à l'ouvrage *Le roman au XX^e siècle* de Jean-Yves Tadié dans laquelle le réalisme littéraire est considéré comme une sorte de modèle « construit et clos » (Paris, P. Belfond, 1990, p. 10) contre lequel furent écrits plusieurs romans du XX^e siècle.

¹⁸ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1997 [1977].

¹⁹ Honoré de Balzac, « Avant-propos », *La comédie humaine*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 19.

²⁰ *Ibid.*, p. 10.

critiques : il semble en effet que l'on préfère penser les transformations en les associant plus volontiers à la rupture, voire la contestation, qu'à la continuité, comme s'il était impossible que se dessinent des entre-deux, des hésitations, comme si la mémoire ne pouvait assumer le caractère cyclique de l'histoire et ses incontournables répétitions. Le développement du genre romanesque peut pourtant être conçu sous le signe d'une continuité non pas pleine et linéaire, mais pointillée de rencontres trans-historiques. Les critiques n'établissent-ils pas des ponts entre certaines œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles – *Don Quichotte*, *Robinson Crusoé* par exemple – et les nouveaux romans français ou les métafictionnements parodiques du XX^e siècle? En outre, alors que le roman apparaît comme le genre protéiforme par excellence, inventif et varié, la théorie, quant à elle, n'a guère réussi à dépasser certaines catégories historiques et évalue encore parfois les œuvres en fonction de critères désuets. C'est du moins ce que remarquait en 1980 Linda Hutcheon dans son ouvrage *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* :

Yet, the history of novel criticism demonstrates that, while the novel form developed further, its theories froze in time somewhere in the last century. What was a temporary stage in literature became a fixed definition in criticism. From this point on, any form which revealed a moving beyond that stage could only be dealt with in negative terms (as not really a novel, or at best as a *new* novel or perhaps as a *metafiction*) rather than being treated in terms of a natural, dialectical development of the genre, as the backgrounded traditions parodied in such forms themselves proposed²¹.

Aussi, le modèle du roman réaliste, commode représentant de l'ordre, de la raison et de la totalité d'un monde clos, prétendument conforme au réel, demeure-t-il pour plusieurs la source d'inspiration d'une certaine conception du roman moderne. On ne s'étonnera pas qu'il traverse les réflexions des critiques sur le roman québécois,

²¹ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1980, p. 38.

leur permettant à eux aussi de définir les « nouvelles » formes romanesques par rapport, quand ce n'est pas par opposition, au roman réaliste du XIX^e siècle.

Il faut dire que l'ombre du grand roman réaliste plana longtemps sur le milieu littéraire québécois qui attendait avec impatience le chef-d'œuvre et le grand écrivain. Cet horizon d'attente particulier a sans doute contribué à la réception élogieuse et triomphaliste des romans parus dans les années 1960. Non sans paradoxe, ces derniers provoquèrent un double effet : ils surprirent leurs lecteurs tout en étant rapidement institutionnalisés, étudiés, enseignés. Gilles Marcotte relate d'ailleurs ce bouleversement dans *Le roman à l'imparfait* :

Il s'est donc passé quelque chose, que nous n'avions pas prévu, et qu'aujourd'hui encore, nous n'avons pas complètement assimilé; le roman au Québec est plus abondant, plus riche, mieux écrit, plus habile dans ses jeux formels qu'il n'a jamais été; d'autre part, il semble plus éloigné que jamais de la tâche que nous lui avons confiée de rendre compte, sur le mode de la "comédie humaine" des articulations essentielles de notre histoire collective²².

Le critique qualifie le roman des années 1960 de « roman à l'imparfait », plus précisément, de « roman comme im-parfait, roman de l'imperfection, de l'inachèvement, de ce qui se donne, dans son projet même, comme expérience de langage jamais terminée, interminable²³ ». Parmi les textes évoqués par Gilles Marcotte se retrouvent *Le libraire*, *Prochain épisode* et *L'avalée des avalés*, œuvres dont les univers fictionnels sont pris en charge par des personnages-narrateurs iconoclastes. L'époque n'est plus favorable, semble-t-il, aux grands récits réalistes. C'est un peu ce que défend Laurent Mailhot quand il affirme, dans son texte « Le roman québécois et ses langages », que « [le] roman québécois est devenu de moins en moins roman – l'a-t-il jamais été ? – de plus en plus récit, conte, discours, parole,

²² Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait. La « Révolution tranquille » du roman québécois*, Montréal, L'Hexagone, 1989 [1976], p. 11.

²³ *Ibid.*, p. 21-22.

essai en tous genres, histoires²⁴ ». Roman dénaturé dans lequel transparait, toujours selon Mailhot, « l'ambiguïté [et] la précarité du pays lui-même "incertain", "équivoque", "invisible" [...] "démantché"²⁵ ». Par ce double constat, l'auteur rapproche le texte et le pays, leur attribue des qualités négatives qui tiennent plus de la cassure, de la faille, de l'imperfection que de l'ordre et de l'équilibre. En outre, il convoque le récit, la parole, le discours, l'essai, formes qui ne s'avèrent pas nécessairement soumises aux principes d'organisation du roman réaliste et qui ne prétendent pas à l'exactitude historique ou à la peinture sociologique. Dans le récit, nous apprennent René Audet et Frances Fortier, s'esquisse le plus souvent un pacte de lecture hybride, partagé entre la fiction et l'autobiographie²⁶, recréant une forme d'illusion autobiographique. L'essai, quant à lui, met en scène un sujet non métaphorique, sorte de délégué textuel de l'auteur. Empruntant le ton de la confidence, le sujet de l'essai se nourrit de son expérience, se place du côté du désir et du regard pour mieux embrasser l'universel. Quant à la parole et au discours, l'on sait, grâce aux travaux d'Émile Benveniste²⁷ et de Gérard Genette²⁸, qu'ils sont investis par la subjectivité de l'énonciateur. Aussi, le roman qui accueille ces formes brèves renonce-t-il forcément à tout dire sur le mode de la comédie humaine. Son univers fictionnel traduit plutôt la vision du monde d'un seul sujet, vision nécessairement fragmentaire des choses et des êtres car le Je, bien qu'il puisse se diviser en plusieurs moi – moi de l'action, moi de la narration, moi passé, moi présent

²⁴ Laurent Mailhot, « Le roman québécois et ses langages », *Ouvrir le livre*, Montréal, L'Hexagone, « Essais littéraires », 1992, p. 128.

²⁵ *Ibid.*, p. 128.

²⁶ « De même, la reconnaissance de "l'illusion" autobiographique créée par le récit, qui ne s'avère cependant pas une contrainte pour la majorité des auteurs, permet la distinction nette du récit parmi les formes apparentées à l'autofiction (plus près du roman) et de l'autobiographie [...] » (Frances Fortier et René Audet, « Le récit, émergence d'une pratique: le volet institutionnel », *Voix et Images*, n° 69 [printemps 1998], p. 448).

²⁷ Voir entre autres l'essai « La nature des pronoms », paru dans *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, « Tel », 1986 [1976], p. 251-257.

²⁸ Gérard Genette, « Frontières du récit », *Figures II*, Paris, Seuil, « Points-essais », 1969, p. 49-69.

– n'a généralement pas accès à la vie intérieure de ses proches et demeure ainsi condamné à l'immanence. Du fameux miroir de Stendhal, symbole par excellence de l'omniscience réaliste, ne restent plus que quelques éclats.

Sur le plan de la forme, la narration à la première personne impose déjà certaines contraintes, dont font partie l'autoréférentialité et la fragmentation du point de vue. Michal Glowinski, dans son court article « Sur le roman à la première personne » paru en version française dans la revue *Poétique* en 1987, texte qui demeure, notons-le, l'un des plus fréquemment cités par les théoriciens du roman du moi, a étudié le mode d'énonciation du roman à la première personne en le comparant à celui du roman à la troisième personne. Selon le critique, le roman au II se caractérise par une énonciation quasi objective :

Par « énonciation quasi objective », je fais référence, s'agissant du roman, à une énonciation qui nous informe de manière « objective » des faits, des événements, des objets constituant le monde fictif représenté dans l'œuvre narrative. Cette « objectivité », c'est celle par laquelle, en l'occurrence, le lecteur se voit sommé d'accepter comme indiscutables les assertions de l'auteur concernant tel ou tel élément de l'univers romanesque²⁹.

Certes, cette forme d'objectivité repose sur une convention, un pacte plus précisément par lequel le lecteur accepte le monde fictif tel qu'il lui est présenté, sans en interroger l'artificialité. Lié au domaine du subjectif, le roman à la première personne, quant à lui, est marqué par l'incertitude et l'ambiguïté, possède les mêmes traits que la figure du pays dessinée par Laurent Mailhot (incertain, équivoque, invisible, démanché) :

Il est condamné à une incertitude très particulière quant à la valeur d'information de la phrase en question. Il ne peut pas en référer à l'autorité d'un narrateur, car lorsqu'une histoire est racontée à la première personne le narrateur se trouve sur le même plan que tous les autres personnages, simple mortel comme eux et donc, comme eux, faillible³⁰.

²⁹ Michal Glowinski, « Sur le roman à la première personne », *Poétique*, vol. XVIII, n° 72 (novembre 1987), p. 497.

³⁰ *Ibid.*, p. 498.

Simple mortel, le narrateur est ramené dans le monde des êtres imparfaits qui ne possèdent sur les choses et sur les vivants qu'un savoir approximatif, incertain. C'est pourquoi, soutient Glowinski, le discours de ces romans se rapproche des usages du langage ordinaire, comme s'il était constitué d'un long monologue au style indirect libre fait de paroles rapportées; en somme, une citation sans guillemets. Le roman à la première personne se conformerait ainsi à ce que le critique appelle la mimésis formelle, c'est-à-dire « une imitation, par le moyen d'une forme donnée, d'autres modes de discours littéraires, paralittéraires et extralittéraires, ainsi que, selon un procédé relativement commun, du langage ordinaire³¹ ». Au langage ordinaire, Glowinski attache les formes narratives issues de la littérature personnelle, le journal intime, les mémoires, les échanges épistolaires, l'autobiographie, dont le roman à la première personne emprunte la rhétorique et les procédés. Les textes que j'analyserai n'échappent pas à cette convention : *Le libraire* s'inspire du journal intime tandis que *Prochain épisode* et *L'avalée des avalés* apparaissent comme des avatars de l'autobiographie, des récits de vie fictifs aux accents singuliers, marqués par une forme de réflexivité radicale, au sens où l'entend le philosophe Charles Taylor dans *Les sources du moi* :

nous pouvons nous retourner et faire de cette activité l'objet de notre conscience, devenir conscient de notre conscience, tenter de faire l'expérience de notre expérience, nous concentrer sur la façon dont le monde existe pour nous. C'est ce que j'appelle prendre une position de réflexivité radicale ou adopter le point de vue de la première personne³².

Le point de vue de la première personne impose dès lors une forme de circularité, enferme actions et pensées dans un univers narcissique où le sujet devient l'objet de son propre discours. Inachevée, fragmentée, la vision qui s'y élabore est tout entière

³¹ *Ibid.*, p. 500.

³² Charles Taylor, *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*, traduit de l'anglais par Charlotte Melançon, Montréal, Boréal, 1998, p. 177.

régie par un seul Je qui, mimant les usages ordinaires du langage et de la pensée, ne lègue à son lecteur qu'une trame trouée et imprécise. Imparfait comme le monde de la vie, comme le monde des mortels, ce roman nous éloigne de la forme cosmogonique et prétendument réaliste qu'attendaient les critiques québécois. Le miroir s'est cassé et ne reste plus à Narcisse qu'un tout petit bout de vérité.

Narcisse démanché

Il est, en effet, étonnant que « Narcisse démanché » soit devenu le porte-parole d'une nation en voie de constitution. Comment sa poésie cassée et sa prose grinçante ont-elles pu servir l'enthousiasme de ceux dont l'attitude – François Ricard l'a bien montré dans son essai *La génération lyrique* – est justement empreinte de lyrisme ? « Attitude, écrit Ricard, qui consiste à voir le monde comme un immense champ ouvert, comme une matière vierge où l'être ne rencontre aucun obstacle et qu'il peut donc défaire et refaire à sa guise pour s'y projeter et s'y accomplir sans réserve ni compromis³³ ». Jodoin et Bérénice ne se moquent-ils pas justement de ceux qui ont foi et confiance, qui croient pouvoir transformer le monde environnant, qui s'affirment lyriquement, positivement, héroïquement ? Il y a là un singulier paradoxe, que Laurent Mailhot et Gilles Marcotte, et à leurs noms pourraient s'ajouter ceux de Gilles Dorion, de Jacques Allard, de Jacques Cotnam, incorporent à leurs raisonnements. Je, au détour d'une phrase, devient Nous. Et pas n'importe quel Nous, le Nous de la nation « incertaine, équivoque, invisible, démanchée »... Partagé entre la fiction et le réel, ce sujet individuel et collectif à la fois aurait ainsi

³³ François Ricard, *La génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992, p. 25.

hérité des carences historiques de sa société, en porterait les blessures et les stigmates.

Cette figure duelle, née de l'union d'un Je littéraire et d'un Nous national a été théorisée dans les pages de la revue *Parti pris*. Sans vouloir reconduire ici les analyses consacrées aux enjeux de la critique partipriste – formulées entre autres par Lise Gauvin et par Robert Major³⁴ – il m'apparaît pertinent de revenir à la conceptualisation du *Je collectif*, telle qu'elle se donne à lire dans l'essai « Dire ce que je suis » de Paul Chamberland. Dans ce texte qui thématise fort explicitement l'union de l'éthique révolutionnaire et de la *praxis* littéraire, Chamberland s'inspire de sa propre expérience pour donner chair au représentant textuel du nouvel homme québécois, le *Je collectif* qui emprunte une forme presque messianique :

Dans ce je collectif, je me perds et me retrouve à la fois; je me débarrasse de cette illusoire différence individuelle, de ce salut sans les autres qui sont les miens, et je m'engage par tout ce que je suis, comme individu, dans l'aventure du destin et du salut collectifs, dans cette fondation de l'homme québécois qui peut seule me renouveler dans l'humanité³⁵.

L'idée de la communion apparaît comme la raison d'être du *Je collectif*. Chamberland évoque l'illusoire différence individuelle dont il est nécessaire de se débarrasser pour participer à l'aventure collective. En d'autres mots, ce n'est pas le Je de l'écrivain qui prend le devant de la scène, mais le Nous de la collectivité. L'individu demeure ainsi soumis au Nous car, pour reprendre les mots de Chamberland : « je n'existe pas, pas encore : je n'est qu'une torture, un point affolé dans le grouillement d'une sous-humanité déboussolée, d'un nous forcené et pantelant³⁶ ». Trois traits ressortent de cette conception du nouvel homme

³⁴ Voir entre autres Lise Gauvin, *Parti pris littéraire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1975 et Robert Major, *Parti pris : idéologies et littérature*, La Salle, Hurtubise HMH, 1979.

³⁵ Paul Chamberland, « Dire ce que je suis », *Parti pris*, n° 5 (janvier 1965), p. 39.

³⁶ *Ibid.*, p. 37.

québécois : le *Je collectif* se présente comme un sujet poétique; symbole, icône, il est une sorte de représentant textuel des poètes engagés de l'époque. Il est aussi un sujet éthique, voire marxiste : sa conduite, si l'on veut parler métaphoriquement, est régie par des règles et des lois. Enfin, né vers 1960, son existence est déterminée par les progrès politiques de la nation québécoise. Il faudra, selon Paul Chamberland, que se réalise l'émancipation collective pour que le Je débarrassé du Nous advienne³⁷.

Entre *Parti Pris* et les ouvrages universitaires ne devrait-on pas noter un écart considérable ? Certes le ton et le style des articles savants ont peu en commun avec le lyrisme militant des essais de Paul Chamberland ou de Pierre Maheu. Mais il suffit de relire certains textes de critique universitaire parus dans les années 1965-1975 – les avant-propos des premiers numéros de la revue *Voix et images du pays* notamment – pour remarquer de fréquents glissements sémantiques qui donnent lieu parfois à une sorte de syncrétisme des discours sociaux, littéraires, culturels et politiques. En témoignent également plusieurs compte rendus publiés dans les journaux, ceux de Jean Éthier-Blais entre autres qui souvent célèbrent auteurs et romans sous prétexte qu'ils confirment l'existence d'une authentique littérature nationale, les essais de Réjean Robidoux³⁸ ou de Gérard Bessette³⁹ dans lesquels l'histoire littéraire est repensée à partir de filiations spécifiquement québécoises. Rien d'étonnant alors à ce que le *Je collectif*, inspiré d'idées partagées par un nombre important d'intellectuels et de créateurs de l'époque, ait été récupéré dans des études plus récentes. Encore aujourd'hui, les personnages-narrateurs de la décennie 1960,

³⁷ Il importe néanmoins de souligner l'ambiguïté de la figure du *Je collectif*. Comme le remarquait Lise Gauvin à propos des textes de *Parti pris*, « on ne saurait réduire à des thèmes ou à des schémas simplificateurs ces textes de l'indignation et du quotidien qui instaurent un dialogue jamais terminé entre le je et le nous, le singulier et le collectif » (« Littérature et nationalisme : une question piégée, pourtant inévitable », *Possibles*, vol. VIII, n° 1 [1983], p. 78).

³⁸ Voir Réjean Robidoux, « L'autonomie littéraire. Notre héritage », *Le Devoir*, 31 mars 1965, p. 19.

³⁹ Voir Gérard Bessette, « Philosophie et technique romanesque », *Le Devoir*, 30 avril 1966, p. 11.

du moins ceux que l'on a d'emblée rattachés au devenir de la nation, incarnent la rupture, sont considérés comme les porteurs d'une parole révolutionnaire. Leurs biographies inventées ne racontent-elles pas l'histoire du pays québécois, pays à naître, pays de langage et de métaphores ?

Héritiers d'une interprétation politique qui s'est rapidement transformée en tradition de lecture, les critiques qui se sont intéressés aux romans du moi québécois, bien qu'ils aient étudié des corpus différents, ont fondé leurs travaux sur le même constat apriorique : le roman moderne, écrit à la première personne le plus souvent, est né au Québec après 1960. Il aurait, qui plus est, révélé une double évolution, littéraire et sociopolitique à la fois. L'on voit ici se dessiner un *topos* qui conjugue et confond poétique romanesque et histoire. Je m'emploierai désormais à le cerner dans les textes de Valerie Raoul, de Pierre Hébert et d'Agnès Whitfield.

Dans son article « Documents of Non-Identity », Valerie Raoul affirme que les romanciers québécois n'ont exploité les possibilités ironiques du sous-genre du « Diary Novel » qu'à partir de 1960, c'est-à-dire trente ans après les auteurs français qu'elle a étudiés dans son ouvrage *The French Fictional Journal*. Elle ajoute que l'émergence des journaux intimes fictifs québécois est intimement liée au sort collectif : « During this period of transformation and affirmation of cultural identity the conflicts and discoveries which emerged at the level of a whole society found their literary expression in the first person novel⁴⁰ ». Doublement novateurs, les romans du moi des années 1960 auraient, selon elle, non seulement bouleversé le paysage culturel québécois, mais aussi marqué le début d'une ère de rattrapage littéraire. À la lecture de l'article de Valerie Raoul, force est de constater la

⁴⁰ Valerie Raoul, « Documents of Non-Identity : The Diary-Novel in Quebec », *Yale French Studies*, n° 65 (1983), p. 189.

prégnance d'une interprétation quasi téléologique de la littérature québécoise. L'auteur attribue au roman québécois des années 1960 une fonction d'exemplarité, transformant par exemple Jodoin et épigones en représentants de l'avant-garde et de la rupture.

Dans *Distinctly Narcissistic*, ouvrage plus vaste qu'elle a publié en 1993, Valerie Raoul s'inspire cette fois des théories de la psychanalyse et se penche sur un corpus de journaux intimes fictifs parus entre 1881 (année de parution d'*Angéline de Montbrun* de Laure Conan) et 1990 (année de parution de *Babel, prise deux* de Francine Noël). Le titre de son étude, déjà, en dit long sur l'orientation de ses analyses. Dès l'introduction d'ailleurs, le destin politique de la collectivité québécoise est conjugué à l'idée d'une littérature compensatoire : « Writing (literary production) becomes a weapon for individual and collective survival, replacing the cradle (reproduction)⁴¹ ». Ici, la synthèse des idées reçues s'avère d'une fulgurante efficacité : allusivement réunies, la tradition et la modernité, la revanche des berceaux et l'écriture, l'aliénation et l'émancipation résument le parcours de la littérature québécoise. Les événements les plus marquants de l'histoire du Québec comme le sous-récit mythique qui les accompagne servent de toile de fond aux analyses de la critique : le poids de la censure morale qui affecta l'écriture des femmes, la « Grande noirceur » à laquelle la mort de Duplessis aurait mis fin, la Révolution tranquille qui vit s'affirmer une génération idéaliste et prête à changer le sort collectif et, à partir de 1980, la « babélisation » de la société et de la littérature qui furent alors pénétrées par la pluralité des langages et des cultures. À la littérature

⁴¹ Valerie Raoul, *Distinctly Narcissistic : The Diary fiction in Quebec*, Toronto, University of Toronto Press, 1993, p. 10.

des années 1960 est évidemment conférée une sorte de mission. Sauveur, libérateur, Hervé Jodoin est transformé en personnage exemplaire :

Two of the best known and most read novels of the period Bessette's *Le libraire* and Godbout's *Salut Galarneau!*, use the fictional journal to convey a mimetic and instrumental message of awakening. Both represent a narcissistic withdrawal to the « womb » and a period of gestation culminating in an escape/delivery associated with the end of the diary⁴².

Cet éveil de la conscience (« awakening ») va de pair, écrit l'auteure un peu plus haut, avec l'idée de l'indépendance nationale, laquelle permettrait d'accéder à l'ordre symbolique représenté par le langage, la loi et le nom du père : « the concept of political independence is thought of in terms of becoming a male adult⁴³ », écrit-elle. Héritant des *topoi* les plus souvent convoqués par les critiques littéraires québécois des années 1960-1970, l'auteure réintègre les bribes du Grand récit de la Révolution tranquille, soit le rattrapage littéraire, le *Je collectif*, le manque-à-être, pour ne nommer que ceux-là, à son histoire parcellaire du roman québécois.

Le critique Pierre Hébert, quant à lui, s'est penché, au fil de ses travaux, sur différents sujets, dont le journal intime et, plus récemment, la question de la censure⁴⁴. Il s'est aussi intéressé à l'évolution du genre romanesque au Québec. L'article « La rupture formelle du roman québécois vers 1960 : jalons d'étude », paru en 1981 dans la revue *Études littéraires*, présente une analyse comparée des romans *Poussière sur la ville* (1953) d'André Langevin et *Quelqu'un pour m'écouter* de Réal Benoît (1964) et repose sur le constat suivant : « les mutations [du roman] résultent d'une liaison entre deux impératifs, le premier rattaché à la perception des valeurs de

⁴² *Ibid.*, p. 168.

⁴³ *Ibid.*, p. 168.

⁴⁴ Pierre Hébert a fait paraître un ouvrage consacré au genre du journal intime (avec la collaboration de Marilyn Baszczyński, *Le journal intime au Québec : structure, évolution, réception*, Montréal, Fides, 1988) et, en collaboration avec Patrick Nicol, le premier tome d'une histoire de la censure au Québec (*Censure et littérature au Québec. Le livre crucifié, 1625-1919*, Saint-Laurent, Fides, 1997). Il a également dirigé un dossier de la revue *Voix et Images* consacré à l'importance de la censure au Québec entre 1920 et 1960.

l'époque, et le second commandé par la technique jugée acceptable à ce moment⁴⁵ ». Selon cette logique, la rupture formelle survenue en 1960 aurait provoqué le passage de la cohérence narrative dominant le roman psychologique à l'incohérence, au doute et à l'inachèvement des formes narratives privilégiées par les écrivains des années 1960. Cette idée semble avoir également guidé l'auteur lors de la rédaction de l'article « De l'amnésie à la mémoire individuelle : réflexion sur la décennie pré-autobiographique », texte éclairant à plusieurs égards dont les fondements théoriques sont inspirés en partie des réflexions de Georges Gusdorf sur l'autobiographie. Cela dit, l'interprétation de Pierre Hébert se fonde sur une conception presque organique, voire évolutionniste, de l'histoire littéraire québécoise :

l'autobiographie, affirme-t-il, n'était pas *vraiment* possible avant 1960, où l'homme québécois retrouvait encore sous son écorce une infiltration divine. Et l'autobiographie peut émerger seulement après 1960, parce que ses conditions d'être sont présentes. Mais de quelles conditions, et en vertu de quel cheminement l'autobiographie s'est-elle frayé un chemin? Et pourquoi vers 1970, plutôt que vers 1960, alors que tout l'y invitait⁴⁶ ?

L'analyse de différentes thématizations de la mémoire dans quelques œuvres canoniques des années 1960 et 1970 lui permet de répondre à ces questions et, par là même, de décrire le passage de l'impossible écriture de soi à l'autobiographie consciente et assumée. Suivant ce mouvement, les deux moments forts de la décennie pré-autobiographique, l'époque des « avatars de la mémoire » (1960-65) et les années de « la mémoire défaillante contre l'autobiographie » (1965-70), annoncent l'époque plus fructueuse du « retour de la mémoire » (1970-...). Dans une telle perspective, les héros romanesques des années soixante apparaissent comme les

⁴⁵ Pierre Hébert, « La rupture formelle du roman québécois vers 1960 : Jalons d'étude », *Études littéraires*, vol. XIV, n° 1 (avril 1981), p. 81.

⁴⁶ Pierre Hébert, « De l'amnésie à la mémoire individuelle : réflexion sur la décennie pré-autobiographique au Québec (1960-70) », *Essays on Canadian Writing*, n° 28 (Spring 1984), p. 162.

ancêtres plus ou moins névrosés de figures littéraires quasi sereines, de ces Je enfin « désaliénés » des années 1970, dont l'icône est Tinamer de Portanqueu. Relus et corrigés par Pierre Hébert, les *Je collectifs* des années soixante semblent ainsi condamnés à l'amnésie totale ou partielle. Le moi du libraire Hervé Jodoin, rejetant le passé et le récit de souvenirs stériles, « n'ose pas se montrer, dans toute sa dimension historique, et sa naissance est loin d'avoir eu lieu⁴⁷ ». Le narrateur de *Prochain épisode*, quant à lui, devient le représentant incarcéré « de tout un peuple soumis à une mémoire capricieuse⁴⁸ ». En trois temps, en trois pas, l'autobiographie collective aurait été écrite, pour ne pas dire signifiée, dans un vaste mouvement de rétrospection-introspection symbolique... Cette lecture, révisionniste dans la mesure où elle permet de cerner plus finement les changements culturels survenus après 1960, multiplie cependant les signes de la rupture et ne dément guère la thèse du rattrapage littéraire.

Selon Agnès Whitfield, auteure de l'ouvrage *Le Je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, les romans du moi parus après 1960 peuvent être qualifiés de « nouveaux romans ». Inspirée du modèle français, l'appellation générique souligne la nouveauté, voire la modernité, des œuvres étudiées. Modernité, on s'en doute, qui ne pourra être célébrée qu'à partir de 1960, date-frontière « marqu[ant] le début d'une nouvelle étape dans l'évolution du roman québécois⁴⁹ ». C'est à ce moment que les écrivains rejettent le roman traditionnel à la troisième personne au profit « de nouvelles formes romanesques en "Je" : journaux intimes fictifs, mémoires libres, autobiographies plus ou moins déguisées⁵⁰ ». Bien

⁴⁷ *Ibid.*, p. 165.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 172.

⁴⁹ Agnès Whitfield, *Le je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1987, p. 4.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 4.

que l'auteure mette de côté, en apparence, la lecture politique de ce corpus, elle conçoit le roman comme « une sorte de message livré par l'auteur au lecteur, message qui s'intègre à une réalité sociale et psychologique et à un contexte économique⁵¹ ».

Un récit mémoriel

À l'instar des ouvrages et des articles généraux dont il fut question un peu plus tôt, les textes de Valerie Raoul, de Pierre Hébert et d'Agnès Whitfield font du *Je collectif* le marqueur de la relation ambiguë qu'entretiennent la tradition et la modernité. Au fil des lectures et des relectures, le motif critique, issu de la recontextualisation des romans des années 1960, a pris la forme du *topos*.

Tout se passe comme si la lecture politique des romans du moi québécois avait institué une certaine modernité romanesque, écartant les textes qui ne pouvaient s'en réclamer. Par ailleurs, il est une contradiction que les critiques ne semblent pas avoir relevée. Il s'agit du passage – obligé ou inconscient – du singulier pluriel et fictif au vécu unique et collectif. Symboliques, voire emblématiques, les Je des romans des années 1960 sont devenus, sous l'effet de la distance temporelle, les représentants les plus dignes de nos modernités littéraire, culturelle et politique. Et cette forme d'objectivation de l'expérience subjective – et fictive – s'avère étrangère à la posture moderne marquée par le doute, la perte et la non-plénitude. Dans son ouvrage *Condition de l'homme moderne*, après avoir évoqué « l'ingéniosité de

⁵¹ *Ibid.*, p. 25.

l'introspection cartésienne⁵² », Hannah Arendt fait référence à l'absence d'une réalité sans fêlures, pleine et objective. « Rien sans doute ne pouvait mieux nous préparer à voir éventuellement la matière se dissoudre en énergie et les objets en tourbillons de phénomènes atomiques que cette dissolution de la réalité objective en états d'esprit subjectifs⁵³ », écrit-elle. La réalité, d'une part, se mue en états d'esprit subjectifs; singulière en apparence, elle devient plurielle, se nourrit des expériences conjuguées de ceux qui la vivent. D'autre part, l'opposition des termes « objective » et « subjectifs », si elle confirme de nouveau le passage du singulier au pluriel, exhume le drame du sujet moderne confronté à la fuite du sens et à la perte des repères traditionnels – spirituels, existentiels, empiriques. Rien n'assure le moderne contre le désordre du monde, sinon la certitude toujours chancelante qu'il a d'exister. Aussi, doit-il se concevoir dans l'absence, recréer, au mieux de ses capacités, le cadre perdu, le « cosmos brisé⁵⁴ », « l'univers cosmique et collectif de la signification⁵⁵ ».

Il apparaît clairement qu'aux romans du moi québécois a été associée une modernité essentiellement politique. Exception faite de la lecture d'Agnès Whitfield qui présente une analogie formelle entre le roman québécois et le nouveau roman français – comparaison qui mériterait d'ailleurs d'être approfondie davantage tant elle habite de nombreux textes critiques québécois –, les autres analyses conçoivent le texte comme le reflet plus ou moins fidèle du contexte. Réalité objective et états d'esprit subjectifs, tradition et modernité, mémoire culturelle et culte du présent, monde de l'action et monde du texte, voilà des oppositions que ces dernières

⁵² Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, traduit de l'anglais par Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1998 [1983], p. 354.

⁵³ *Ibid.*, p. 355.

⁵⁴ Charles Taylor, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁵ Fernand Dumont, *Le lieu de l'homme. La culture comme distance et mémoire*, Montréal, Hurtubise HMH, « H », 1971, p. 70.

réconcilient, discursivement du moins. Ce curieux syncrétisme, s'il permet de rassembler les extrêmes et les contraires, révèle également certains principes de l'écriture de l'histoire, littéraire ou non. Pour Paul Chamberland, Valerie Raoul, Pierre Hébert et plusieurs autres, la littérature évolue, semble devenir de plus en plus libre, assumant progressivement le réel et ses failles. Tendus vers un hypothétique futur désaliéné, les partipristes souhaitaient l'avènement d'une littérature enfin québécoise. « Pour une littérature québécoise », ont-ils écrit et théorisé. Quand Valerie Raoul évoque l'ère de rattrapage littéraire et culturel que furent les années 1960, quand Pierre Hébert parle d'un retour de la mémoire, d'une manière plus sereine de concevoir le passé, ne considèrent-ils pas que l'histoire littéraire québécoise a connu, à partir de 1960, une remarquable progression ? Ce penchant pour les lectures causales et téléologiques s'avère tenace et ne risque pas de nous quitter de sitôt. Plusieurs des philosophes et des historiens qui ont analysé les principes d'organisation de l'écriture historiographique, Paul Ricœur et Paul Veyne entre autres, l'ont étudié, montrant bien que, sans être aléatoire, le récit historique se conforme à une certaine logique narrative et tente de donner un sens à des événements épars, à des moments fragmentairement connus et assimilés. L'histoire, après tout, « demeure fondamentalement un récit et ce qu'on nomme explication n'est guère que la manière qu'a le récit de s'organiser en une intrigue compréhensible⁵⁶ ». Sans être fausse, cette intrigue sera habitée par les angoisses et les désirs du présent, d'une certaine génération, d'une certaine époque.

Ainsi, comme le prouvent ces courtes analyses préliminaires, il existe un récit de la littérature romanesque parue au Québec depuis 1960, un récit minimal qui traverse des textes critiques divers, appartenant à différents champs théoriques et

⁵⁶ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1978, p. 123.

s'intéressant à des corpus variés. Valerie Raoul, Pierre Hébert et Agnès Whitfield en ont hérité, se sont inscrits dans le prolongement de cette histoire sans chercher à l'interroger ou à la corriger. Le but de la présente étude n'est pas de renverser cette lecture ni de la disqualifier, mais plutôt d'en cerner l'origine et le parcours. C'est donc principalement autour de la question du sujet et de ses multiples actualisations que s'articulera la majorité des analyses. Au fil de ce travail, je tenterai de montrer comment les critiques littéraires québécois interprètent la rencontre de l'individuel et du collectif, mais aussi comment le collectif se donne à lire dans les textes romanesques. Quant au sujet, il s'agira de voir s'il s'inscrit sous le signe de l'action héroïque, de la plénitude, de la certitude ou s'il préfère les zones d'ombre et les entre-deux, être paradoxal dont « l'utilité » apparaîtrait bien incertaine.

Explorant les enjeux théoriques que comporte l'analyse des textes de la critique littéraire, le premier chapitre de cette thèse s'intéresse au « grand récit » entourant la Révolution tranquille et à son influence sur la construction d'une nouvelle identité collective. Le cadre conceptuel que j'y élabore s'inspire à la fois des théories de la mémoire, celles de Paul Ricœur et de Maurice Halbwachs notamment, et des acquis de la sociocritique. Les thèses de Wolfgang Iser et de Hans Robert Jauss sont également convoquées, mais s'inscrivent dans une réflexion plus vaste sur l'herméneutique. Puisque ce travail ne porte qu'obliquement sur le discours social, la seconde partie de ce chapitre est consacrée essentiellement à la question de l'institutionnalisation des textes et des figures qui conduit les critiques à élire des classiques, qu'ils transforment parfois en emblèmes d'une situation collective.

Le propos du deuxième chapitre est centré sur la réception du *Libraire* de Gérard Bessette, roman paru en 1960 et associé, surtout après 1967, au contexte de la

Révolution tranquille. Considéré comme un texte phare de la modernité littéraire québécoise, le roman de Bessette se situerait, selon les critiques, à la frontière de deux époques, marquant ainsi la fin de la « Grande Noirceur » et annonçant l'émergence d'une nouvelle conscience nationale. J'interrogerai cette lecture en étudiant le discours de certaines revues culturelles des années 1950, *Cité libre* et *Amérique française* notamment, qui furent naguère des lieux de débats et de réflexions incontournables. L'essentiel des analyses sera néanmoins consacré aux lectures critiques du *Libraire* qui ont survalorisé, me semble-t-il, le rôle de porte-parole du personnage de Jodoin.

Contrairement au *Libraire* que l'on rattache presque unanimement au contexte de la Révolution tranquille, *Prochain épisode* fut tour à tour rapatrié et dépaycé, tendu entre des pôles apparemment contradictoires. Dans le troisième chapitre de ce travail, on verra que le discours même du roman, sans cesse tiraillé entre l'idéal et la ruine, manifeste une résistance certaine aux lectures univoques. Même s'il comporte une dimension politique indéniable, le premier roman d'Aquin énonce également la mort des engagements et la vacuité de l'action révolutionnaire. En outre, la problématique de l'engagement s'avère indissociable des interventions publiques d'Aquin, lesquelles contribuent à la création d'une figure auctoriale partagée entre le réel et la fiction. Plusieurs comptes rendus, articles, ouvrages savants et textes de fiction attestent l'importance du mythe d'Aquin pour la communauté interprétative.

Le quatrième chapitre entend cerner la complexe et paradoxale volonté d'appropriation qui a dominé la critique de *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme. Apolitique en apparence, l'œuvre fut rapidement assimilée à une modernité formaliste étrangère à la problématique de l'engagement dans la cité. En célébrant le

ludisme langagier et en privilégiant le travail du signifiant, plusieurs critiques ont occulté la part référentielle d'un roman qui ne peut pourtant prétendre à une absolue autonomie. Tenue pour unique et excentrée, l'œuvre apparaît malgré tout comme un lieu de rencontres traversé par des références littéraires et historiques mais également par une subtile réflexion sur le politique qui ne sauraient être ignorées.

Sans prétendre à l'exhaustivité, ces différentes analyses tendront vers la reconstruction du récit mémoriel qu'a privilégié l'institution littéraire québécoise des années 1960 jusqu'à nos jours. Il va sans dire que ce récit sera troué, comme toute forme de fiction sociétale d'ailleurs. Narration articulée autour de trois romans, elle relatera cependant une micro-histoire plurielle : celle d'un genre, le roman à la première personne; celle d'un sujet, le *Je collectif* ou le Sujet-Nation; celle, enfin, d'une littérature qui ne cesse encore aujourd'hui de s'inventer.

Les risques de l'interprétation

Relire une histoire, tenter d'identifier ses auteurs et ses acteurs, témoigner de la diversité des voix et des accents qui la composent, une telle entreprise comporte des risques. Comment en effet pourrais-je prétendre à l'exhaustivité et à l'objectivité alors que ma propre parole est mise en jeu, précaire, fragile, datée, historique? Comment oublier ceux qui « me précède[nt] et ceux qui se tien[nent] derrière⁵⁷ », pour reprendre les mots d'Hélène Dorion? C'est qu'il me semble impossible d'adopter une posture neutre, de porter sur la critique littéraire un regard surplombant, voué à l'examen minutieux des interprétations d'autrui sans oser une

⁵⁷ Hélène Dorion, *Un visage appuyé contre le monde*, Montréal, Éditions du Noroît, 2001, p. 55.

lecture personnelle des romans, sans me mesurer à leurs appels et à leurs silences. Cette lecture, traversée par les voix de mes prédécesseurs comme par celles de mes contemporains, n'entend guère renouveler le discours sur les romans des années 1960, ne se réclame nullement d'une vérité enfin dévoilée, mais s'inscrit au sein même d'un récit mémoriel ouvert, en perpétuelle construction. Elle se risque au dehors, s'expose aux ripostes et aux réfutations qui sont la part essentielle du jeu de l'interprétation.

Étude de la réception, mais aussi travail sur les textes, plus précisément sur le dialogue qui s'établit entre les lecteurs et les œuvres, cette thèse repose sur la certitude que toute lecture est une construction aux fondations friables. Comme le remarquent Françoise Gaillard et Charles Grivel dans « L'effet de lecture » :

on dit *lire*, mais c'est prendre et produire, emprunter, maquiller, teinter, transférer, parodier, mentir – construire, nier, construire – qu'il faudrait dire, fouir les mots, céder à la pente que les mots d'une histoire font, au commandement de leur image, entrer dans cette histoire et se l'administrer⁵⁸.

Entrer dans une histoire, c'est nécessairement y prendre sa place, y faire entendre sa voix et risquer de l'y perdre.

⁵⁸ Françoise Gaillard et Charles Grivel, « L'effet de lecture », *Revue des sciences humaines*, n° 177 (1980), p. 6.

I.

La Révolution tranquille ou le centre de l'histoire

[C]ette révolution [...] fut l'affaire d'une demi-douzaine d'hommes politiques, d'une douzaine de hauts fonctionnaires et d'une centaine de poètes.

Jean Marcel, « Écriture et histoire ».

Un « grand récit » ?

Que la poésie, comme l'écrit Jean Marcel, permette d'inventer en partie une époque, que le texte soit plus que la doublure ou le témoin de l'événement sociopolitique, mais qu'il y participe au point de lui conférer une « seconde » réalité ne devraient guère nous surprendre. Entre les discours sociaux et la vie publique s'établit un dialogue incessant et résolument circulaire qui incite à mesurer l'ampleur d'un phénomène social en considérant également son existence discursive. Grâce aux textes, non pas strictement littéraires, la Révolution tranquille est devenue le moment charnière, le centre de l'histoire du Québec moderne et contemporain.

Inutile de décliner ici les gestes politiques, les réformes sociales, les idées maîtresses qui contribuèrent à la construction de ce « chapitre du grand récit collectif des Québécois¹ », récit de la modernisation triomphante lié, symboliquement du moins, à l'idée d'une renaissance. D'aucuns diront que l'expression « grand récit² » est loin d'être neutre, qu'elle dissimule même plutôt maladroitement intentions révisionnistes et autres partis pris historiens. Par l'emploi d'une formule aussi

¹ J'emprunte cette expression à Jocelyn Létourneau, auteur d'un article intitulé « Le "Québec moderne" : un chapitre du grand récit collectif des Québécois », *Discours social/Social Discourse*, vol. IV, n^{os} 1-2 (Hiver 1992), p. 63-88.

² On doit cette expression à Jean-François Lyotard qui l'utilisa dans le cadre d'une réflexion sur la postmodernité. Voir *La condition postmoderne*, Paris, Minit, 1979.

tendancieuse, ne risque-t-on pas, comme on l'a souvent reproché à Jocelyn Létourneau³, d'adopter une rhétorique négationniste vouée à renverser une lecture essentielle au dépassement d'une histoire hantée par la question de la survie culturelle ? N'efface-t-on pas également les traces réelles de la rupture provoquée par les réformes de la Révolution tranquille ? À ces questions, certains répondront par l'affirmative, rattachant une telle relecture à un mouvement partisan ou à un simple affrontement générationnel. Le débat, il est vrai, oppose le plus souvent deux visions de l'histoire québécoise que l'on peut facilement dater. Il m'apparaît néanmoins légitime d'interroger la portée symbolique de la Révolution tranquille. Si les événements et les gestes de cette courte période historique demeurent déterminants – qu'il s'agisse de la laïcisation des institutions ou de la fondation de plusieurs lieux de réflexion, écoles, maisons d'édition, revues –, si les textes littéraires parus à l'époque sont nombreux, variés et empreints d'une modernité formelle indéniable, le figement des interprétations, leurs accents souvent triomphalistes et leur aspect téléologique constituent un héritage un peu trop contraint. C'est sans doute pour cette raison que plusieurs intellectuels, surtout depuis la fin des années 1980, ont refusé de souscrire au récit de la survivance canadienne-française en terre d'Amérique qui domina longtemps le discours historiographique québécois⁴. Ils ont préféré repenser l'histoire du Québec en

³ Dans plusieurs articles qu'il publia au cours des dernières années, l'auteur défendit des thèses à caractère polémique. Son histoire de la canadianté, dont il livre les prémisses dans *Passer à l'avenir : Histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui* (Montréal, Boréal, 2000) en est sans doute l'exemple le plus éloquent. En outre, il s'est opposé de manière très explicite à Gérard Bouchard (« Passer d'héritiers à fondateurs », *Passer à l'avenir*, p. 43-78) à Fernand Dumont et à Serge Cantin (« Pour une révolution de la mémoire collective », *Ibid.*, p. 115-140).

⁴ Les ouvrages de Marcel Rioux s'inscrivent dans cette mouvance. Voir notamment, *La question du Québec*, Paris, Seghers, 1971, *Les Québécois*, Paris, Seuil, 1974 et *Un peuple dans le siècle*, Montréal, Boréal, 1990.

abandonnant le défaitisme de certaines interprétations⁵. Sans affirmer que la Révolution n'eut pas lieu, ils tentèrent plutôt d'en comprendre la genèse, s'intéressèrent par exemple aux rapports qu'elle entretint avec l'immédiat après-Guerre, rétablissant ainsi la continuité entre deux moments que l'on a longtemps isolés⁶. De manière générale cependant, c'est au caractère quasi mythique de cette période de l'histoire québécoise que s'en prirent historiens, sociologues et critiques littéraires⁷.

Deux interprétations d'un même moment, deux époques, deux générations intellectuelles... À y regarder de plus près, ne sommes-nous pas forcés de reconnaître que les deux lectures de la Révolution tranquille, en apparence si contradictoires, se répondent : pour tempérer l'engagement révolutionnaire et le patriotisme peut-être excessif de certains intellectuels et critiques des années 1960-70, il fallut excentrer le seuil symbolique de 1960, et « dépayser » l'histoire et la littérature québécoises. Rapatrier, dépayser, voilà deux attitudes que tout semble opposer, mais qui se rejoignent pourtant dans leur radicalité. Elles témoignent également toutes deux de l'inscription indélébile de la Révolution tranquille dans la mémoire collective des Québécois. Peu importe le point de vue que l'on défende, la

⁵ Gérard Bouchard décrit cette attitude critique de la manière suivante : « il serait utile de réexaminer d'une façon critique la mémoire retranchée, défaitiste, héritée de F.-X. Garneau, laquelle, jusqu'aux années récentes, a nourri de mythes dépresseurs la conscience historique. Ce parti pris défaitiste procurait un puissant fondement culturel au pouvoir du clergé et de la petite bourgeoisie conservatrice. Il étouffait en même temps l'imagination et les audaces collectives, alors même que l'histoire, comme nous l'avons souligné, offrait d'autres options, d'autres possibles. Ici aussi, on pourrait parler d'un mauvais choix, mémoriel cette fois » (*Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 2001, p. 177). Voir aussi le premier numéro de la revue *Argument* dans lequel les auteurs tentent « de dévoiler la part d'illusion que comporte la vision aujourd'hui dominante de l'histoire québécoise », (« L'avenir de nos illusions. De la noirceur, de la tranquillité et de la révolution présumées », *Argument*, vol. I, n° 1 [automne 1998], p. 15).

⁶ À propos de l'abandon du passé canadien-français, voir le numéro « Le chaînon manquant » de la revue *Société* (n°s 20-21, été 1999, 448 p.).

⁷ L'essai *La génération lyrique*, *op. cit.*, de François Ricard qui dessine le portrait de la génération du baby-boom s'inscrit dans cette mouvance.

rupture réelle ou fantasmée de 1960 demeure un événement majeur, un moment axial que l'on ne saurait effacer.

Figures du recommencement

Pourtant, malgré les nouvelles propositions et les relectures, l'histoire de la Révolution tranquille que relatent les médias, les journaux, les manuels d'histoire, les histoires littéraires et certains ouvrages de critique littéraire – dont ceux que nous avons analysés en introduction – retiennent le « grand récit » de la modernité triomphante. « Grand récit », la Révolution tranquille l'est donc surtout dans la mesure où une majorité de Québécois en partagent la mémoire et en font le lieu du renouveau, la transformant en un « carrefour historique⁸ » où naquirent toutes les promesses. Il y eut ainsi autour de cette période de l'histoire québécoise un vaste mouvement d'« epoch-making », au sens où l'entend Paul Ricœur dans le troisième tome de *Temps et récit*. Les réformes et les changements furent considérés « marquants parce [que la communauté historique] y vit une origine et un ressourcement », leur conférant par là même « le pouvoir de fonder ou de renforcer [sa] conscience d'identité⁹ ». Au fil des analyses, on notera d'ailleurs que l'essentiel du discours critique sur le contexte de la Révolution tranquille ne renvoie pas tant à des événements précis qu'à l'idée vague d'un recommencement.

Dans les textes de la critique littéraire des années 1960, l'idée du recommencement fut d'ailleurs associée à la question de l'identité collective et, par déplacement métonymique, à la figure du pays. Songeons entre autres au numéro

⁸ Gilles Gagné, « Présentation », *Société*, n^{os} 20-21 (été 1999), p. II.

⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit III : Le temps raconté*, Paris, Seuil, « Points-essais », 1985, p. 339.

« Pour une littérature québécoise » de la revue *Parti pris*, véritable acte de naissance, voire baptême, d'une littérature à laquelle on refusait alors d'accoler l'épithète « canadienne-française ». Texte de la rupture consentie et volontaire, « Pour une littérature québécoise » donna le ton et ne fut sans doute pas étranger à la prolifération, dans des revues comme *Voix et Images du pays* et *Liberté*¹⁰, d'études programmatiques destinées à la défense et à l'illustration d'une littérature et d'une institution naissantes. Parées d'un nouveau nom, et d'une nouvelle identité, est-on tenté d'ajouter, les frontières de la littérature québécoise furent redessinées. Elles semblaient alors correspondre aux contours imprécis et quasi fantasmatiques d'un lieu imaginaire, pays fantôme « comme une tache sous le pôle, comme un fait divers, comme un film sans images¹¹ ». Cette triple comparaison, tirée du poème « Recours au pays » de Jean-Guy Pilon, traduit bien la négativité essentielle à la représentation du pays : fruit du hasard, d'une importance toute relative, film dans lequel le mouvement même des images aurait été aboli, le pays est absence et effacement. Cet idéal impossible traverse néanmoins les textes critiques de l'époque et oscille entre cette négativité que les poètes et les écrivains n'hésitent pas à lui conférer et l'espoir qu'il incarne. Au plan symbolique, il se présente comme un lieu de mémoire, porteur d'un héritage parfois paralysant, et comme une utopie, cristallisation prophétique d'un avenir meilleur. En outre, comme l'écrit Nicole Fortin,

la figure du « pays », qu'elle soit une représentation purement discursive ou qu'elle soit une réalité effective, s'avère moins un construit du texte qu'un préconstruit du discours, c'est-à-dire un *préalable* à toute structuration d'une réalité collectivement marquée. On pourrait y voir une « valeur fétiche » qui cristallise et maintient, dans les domaines sociaux, culturels et politiques, l'unité des forces transformationnelles de la collectivité¹².

¹⁰ Le numéro de la revue *Liberté* (n° 42, novembre-décembre 1965) consacré aux romans parus de 1960 à 1965 s'inscrit dans ce mouvement de redéfinition de la littérature québécoise.

¹¹ Jean-Guy Pilon, « Recours au pays », *Comme eau retenue*, Montréal, Typo, 1985, p. 123.

¹² Nicole Fortin, *Une littérature inventée*, *op. cit.*, p. 119.

Cela implique nécessairement un déplacement des rapports au passé et à l'histoire : pour Fortin, l'histoire, qui était au cœur de la littérature canadienne-française, est éclipsée dans les années 1960 par la figure du pays. On ne lit plus les œuvres selon une logique temporelle de la filiation et de l'héritage, mais selon une logique du lieu, de l'identification à un territoire aux frontières nettement définies. L'hypothèse est féconde et trouve des échos dans les rigoureuses analyses de l'auteure. 1960, cependant, demeure le point de rupture, marque le début d'un nouvel épisode historique, ce dont témoignent éloquemment les articles et les ouvrages que j'analyserai ultérieurement : qu'on la sacralise ou qu'on la rejette, comme ce sera souvent le cas dans les années 1980-1990, elle conserve son aura particulière, détermine l'horizon référentiel et conceptuel des diverses interprétations proposées. 1960 provoque un changement de paradigme qui permet la construction de nouvelles filiations, de nouvelles figures autoriales et, surtout, de nouveaux sujets collectifs, icônes fort éloignées de celles qu'on érigea à la mémoire de Nelligan et de Saint-Denys Garneau.

Le pluriel recommencement, métaphorisé dans les textes de la critique québécoise, fut également au cœur des réflexions sur l'identité culturelle, non pas strictement littéraires, mais aussi historiques, sociologiques et politiques, que menèrent plusieurs intellectuels à l'époque de la Révolution tranquille. Le signe le plus éclatant de cette logique du recommencement demeure sans doute le changement de nom de la communauté, très clairement thématiqué dans les pages de la revue *Parti pris* : on préféra l'appellation « Québécois » à celle de « Canadiens français ». Abondamment glosé, cet important transfert symbolique dévoila et

réalisa à la fois un singulier désir collectif; en changeant de nom, la collectivité semblait changer de peau, « muer » au sens strict du terme.

Cette métamorphose aurait pu servir d'exemple au théoricien américain Homi Bhabha. Dans ses essais, il s'est intéressé aux récits nationaux modernes et postmodernes au sein desquels s'imposent certaines configurations narratives vouées ultérieurement au changement et à la correction. L'identité des collectivités comme celles des individus dépendent en effet d'une forme diffuse de reconstruction et ne se fixent que très rarement en des incarnations immuables. Comme l'écrit Bhabha dans « DissemiNation : Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation », texte auquel je me référerai plus d'une fois au cours de ce chapitre, « [t]he people are not simply historical events or parts of a patriotic body politic. They are also a complex rhetorical strategy of social reference where the claim to be representative provokes a crisis within the process of signification and discursive address¹³ ». Dans ce texte important, le peuple et la nation sont conçus à travers une double temporalité : ils sont à la fois objets historiques d'une pédagogie nationaliste déjà donnée (« pre-given ») et sujets d'un processus de signification qui corrige au fil du temps la primauté originelle du peuple-nation (« nation-people »). C'est dans l'espace séparant les deux parcours, dans l'entre-deux, que se jouerait l'écriture de la nation (« writing the nation »). Cette idée de l'entre-deux, qui permet de nuancer nos conceptions parfois essentialistes et réductrices des identités culturelles, sans pour autant renoncer à toute forme de récit national, me servira de point de repère, de balise, tout au long de mon travail. Ne cristallise-t-elle pas l'incertitude fondamentale de toute histoire ?

¹³ Homi Bhabha, « DissemiNation : Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation », *Nation and Narration*, London and New York, Routledge, 1990, p. 297.

Car, on ne saurait le nier, nous avons parfois tendance à concevoir l'histoire d'une nation ou d'une période sous le signe d'une univocité événementielle et d'une linéarité chronologique qui échappent à la fragmentation du temps et de l'espace. Pour Bhabha, il existe cependant une instabilité des identités culturelles et des récits historiques qui ne peut être transformée en un savoir figé : « It is from this *instability* of cultural signification that the national culture comes to be articulated as a dialectic of various temporalities – modern, colonial, postcolonial, “native” – that cannot be a knowledge that is stabilized in its enunciation [...]»¹⁴. Cette conception de la culture accueille une multiplicité de points de vue, ceux des groupes minoritaires entre autres, rarement considérés par les historiographies officielles ; elle apparaît particulièrement éclairante lorsqu'il s'agit d'interroger la prégnance de récits historiques canoniques et leur inscription dans les mémoires collectives.

Cette *instabilité*, que Bhabha confère aux récits identitaires, a été étudiée dans une perspective plus générale par les théoriciens de l'histoire. M'inspirant de leurs réflexions, nombreuses et riches, j'élaborerai dans le présent chapitre un cadre conceptuel qui tendra à réunir les trois types de discours que mes analyses convoqueront, soit l'Histoire, l'histoire littéraire et le discours romanesque. Le rapport à l'Histoire, si important dans les textes critiques québécois, sera d'abord examiné dans une double perspective : forme de fabrication de mémoire liée au passé collectif, il s'inscrira également dans le domaine littéraire, se situant ainsi à la frontière de deux univers discursifs. Par le biais des théories de la lecture, et plus précisément des thèses développées par Paul Ricœur dans son ouvrage *Temps et récit*, j'analyserai ensuite les complexes médiations de l'Histoire et de la littérature, ouvrant la voie en dernier lieu à une réflexion sur l'écriture de l'emblématique.

¹⁴ *Ibid.*, p. 303.

Histoires de la vie réelle : de la mémoire à l'histoire écrite

Ainsi naquit l'Empire britannique; ainsi – car on ne saurait arrêter l'humidité; elle envahit l'encrion comme les boiseries – les phrases se gonflèrent, les adjectifs se multiplièrent, les poèmes lyriques devinrent épiques, et les bagatelles qui formaient jadis des essais d'une colonne prirent l'ampleur d'encyclopédies en dix ou vingt volumes.

Virginia Woolf, *Orlando*.

Ainsi naquit...

L'Empire britannique, nous apprend Virginia Woolf sur le mode satirique, naquit sous le poids d'une humidité grandissante et de plus en plus incontrôlable qui affecta le monde – meubles, maisons et jardins s'enveloppèrent progressivement – et les hommes, dès lors contraints d'emballoter leurs pensées. En une nuit seulement s'évanouit le XVIII^e siècle et naquit le XIX^e. En une nuit seulement, l'Angleterre devint frileuse.

Aussi caricaturale soit-elle, cette lecture de l'histoire britannique rappelle à bien des égards notre propension à identifier, au sein des récits mémoriels que nous construisons, des moments emblématiques d'importants changements de société. Un peu comme si les époques et les empires pouvaient émerger en une nuit et effacer, grâce à la vigueur de leur subite ascension, tout le passé de la communauté, nous aimons parfois concevoir les transitions historiques telles des ruptures éclatantes et définitives. Cela dit, même si elle est jalonnée d'événements marquants, de

révolutions et de mutations sociales étonnantes, l'histoire, celle que l'on qualifie de « générale » du moins, constitue bien souvent un concentré d'événements choisis à travers la lente progression des siècles. Elle repose nécessairement sur un tri opéré par l'historien car, comme l'affirme Paul Veyne, « tout est historique¹⁵ ». Tout, cependant, ne peut être gardé en mémoire.

Fabriquer une mémoire

« Fabriquer une mémoire¹⁶ », résume Hannah Arendt, voilà en quoi consiste depuis les débuts de l'historiographie l'art de l'historien. Si l'expression nous ramène d'emblée aux origines de la réflexion sur l'histoire, elle habite également l'historiographie moderne. Certes, les antiques et les modernes ne partageaient pas la même conception de l'histoire. La mémoire des anciens, toujours selon Hannah Arendt, était vouée à immortaliser les actions héroïques des mortels, de ceux qui réussirent presque à égaler les dieux. S'inspirant des sciences de la nature, les historiens des XVIII^e et XIX^e siècles, quant à eux, ont conféré à l'histoire la logique du processus. Une opposition fondamentale entre le concept d'histoire antique et le concept d'histoire moderne en découle : à la sacralisation des héroïsmes mortels et des événements ponctuels succède l'interprétation causale fondée sur la succession temporelle. Au-delà de leurs divergences cependant, les historiographies antique et

¹⁵ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁶ Les premières pages de l'essai « Le concept d'histoire antique et moderne » d'Hannah Arendt portent sur l'historiographie antique. Plus précisément, l'auteure s'intéresse aux liens établis à l'époque entre la mémoire et l'écriture de l'histoire : « La tâche du poète et de l'historiographe [...] consiste à faire durer quelque chose grâce à la mémoire. Ils le font en traduisant [...] l'action et la parole, dans cette espèce de [...] fabrication que devient finalement le mot écrit » (*La crise de la culture*, traduit de l'anglais par Patrick Lévy, Paris, Gallimard, « Folio », 1998 [1954], p. 62). Dans un passage consacré à l'œuvre d'Hérodote, Arendt ajoute : « Hérodote voulait dire "ce qui est" [...] parce que le dire et l'écrire stabilisent le fugitif et le périssable, lui "fabriquer une mémoire" [...] » (*Ibid*, p. 87).

moderne demeurent irrémédiablement liées à l'acte de remémoration et de reconstruction du passé. Ne dépendent-elles pas aussi, du moins dans leur forme écrite, du regard et du point de vue d'un seul narrateur? Ne peut-on affirmer que la sacralisation, voire l'immortalisation des actes et des époques exceptionnels, tout comme le processus et l'explication causale constituent deux formes différentes de fabrication de mémoire? Même l'historiographie contemporaine qui, selon plusieurs critiques, est pénétrée, parfois entravée, par une sorte de métadiscours visant à écrire l'histoire de l'histoire, n'arrive guère à se débarrasser de la mémoire¹⁷. Fabrication, lieu de mémoire aux contours parfois imprécis, l'histoire, qu'elle soit littéraire ou non, ne se fonde pas sur un fonds historique qui surgirait, brut et intouché, du passé, mais demeure avant tout une lecture, une interprétation nourrie des traces qu'ont laissées ceux qui nous ont précédés.

Mais de la mémoire à l'histoire, quels sont les chemins de traverse? Malgré leurs différences, nous verrons, dans les pages qui suivent, que l'engouement moderne – et contemporain¹⁸ – pour les questions de la restitution et de l'écriture du passé va de pair avec une réflexion sur la construction des identités culturelles. Même si ces questions peuvent sembler de prime abord légèrement excentrées par rapport au domaine littéraire, c'est dans ce cadre théorique que j'aimerais d'abord

¹⁷ Dans l'essai « Entre mémoire et histoire » qui inaugure la vaste somme des *Lieux de mémoire*, Pierre Nora affirme que la mémoire s'est détachée de l'histoire : « Fin des sociétés-mémoires, comme toutes celles qui assuraient la conservation et la transmission des valeurs, église ou école, famille ou État. Fin des idéologies-mémoires, comme toutes celles qui assuraient le passage régulier du passé à l'avenir; qu'il s'agisse de la réaction, du progrès ou même de la révolution. » (« Entre mémoire et histoire », *Les lieux de mémoire I. La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. XVIII). Malgré cette perte, l'histoire serait toujours hantée par le spectre de la mémoire, condamnée à lutter contre l'oubli qui la menace.

¹⁸ Plusieurs travaux consacrés à la littérature, souvent fort récents, traitent de la mémoire et de l'histoire. Voir entre autres Jean-François Hamel, « Tombeaux de l'enfance. Pour une prosopopée de la mémoire chez Émile Nelligan, Réjean Ducharme et Gaétan Soucy », *Globe*, vol. 4, n° 1 (2001), p. 93-118; Marie-Pascale Huglo, Éric Méchoulan et Walter Moser (dir.), *Passions du passé : Recyclages de la mémoire et usages de l'oubli*, Paris / Montréal, L'Harmattan, 2000; Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupien et Alexis Nouss (dir.), *Identités narratives : mémoire et perception*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2002.

placer le travail des critiques québécois. À leur manière, ils ont eux aussi fabriqué une mémoire étroitement liée à une certaine conception de l'identité québécoise, identité instable il va sans dire, qui se transforme au fil des textes et des époques.

Définir la mémoire

On ne saurait aborder la question de la mémoire sans scrupules. Concept piégé s'il en est, la mémoire traverse les disciplines et les champs de recherche, concerne à la fois la collectivité et l'individu, s'inscrit dans les cultures et dans les vies intimes, possède une longue histoire et un lourd héritage¹⁹. Polysémique, le seul mot « mémoire » renvoie à l'acte de remémoration, au rappel, à la réminiscence et désigne aussi bien le musée virtuel de nos souvenirs que le répertoire changeant de nos connaissances. Musée, répertoire : la mémoire apparaît en effet assez souvent comme le lieu où s'accumulent les fragments du passé, vaste entrepôt en somme que nous revisitons parfois, question de revoir les parcours inextricables de nos vies et de nos apprentissages. Si elle demeure courante, une telle conception des pratiques mnémoniques s'avère encore trop impressionniste et embryonnaire, omettant tout ce qui, de la mémoire, fait défaut : les oublis involontaires ou non, les déformations et les imprécisions que le temps impose aux souvenirs, les défaillances, les fausses interprétations.

Sans vouloir esquisser ici les contours d'une phénoménologie de la mémoire — entreprise quasi impensable —, j'emprunterai à Paul Ricœur certains des concepts

¹⁹ En témoignent les synthèses philosophiques et historiques qui s'articulent autour de la problématique de la mémoire : Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1946 [1939]; Frances Amelia Yates, *The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan, 1966 et Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.

qu'il développe dans le chapitre « De la mémoire et de la réminiscence » de son ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Nourri aux sources de la phénoménologie, ce travail n'en demeure pas moins tendu vers les problèmes de la connaissance historique. C'est cependant au fonctionnement de la mémoire – au quoi et au comment de l'activité mnémonique au sens large – que s'intéresse d'emblée Paul Ricœur. De quoi la mémoire est-elle faite, se demande le philosophe ? Vaste question, à laquelle il est pourtant possible de répondre par une évidence : « la mémoire est du passé²⁰ » et elle suppose un rapport étroit et plurivoque au temps. Car, si la mémoire est du passé, elle demeure partie intégrante du présent, y réinscrivant en quelque sorte le souvenir des événements antérieurement vécus. C'est à travers l'acte de remémoration, geste itératif et souvent spontané, que s'imprimera l'éphémère, qu'il sera transformé en souvenir impérissable, digne d'être gardé en mémoire. Tendue entre un passé fragmentaire et le présent de la remémoration, la mémoire en somme « est du temps²¹ ». Aussi, pour mieux décrire le fonctionnement de la mémoire et, par là même, ses rapports au temps, Ricœur présente-t-il une typologie fondée sur « une série de paires oppositionnelles²² », soit l'habitude et la mémoire, l'évocation et la recherche, la réflexivité et la mondanité.

C'est à la troisième paire oppositionnelle étudiée par Ricœur que j'aimerais m'attarder car elle permet d'établir les prémisses d'une réflexion sur la mémoire collective et, par ricochet, sur la pratique historiographique. S'attachant d'emblée à une évidence, Ricœur écrit :

[on] ne se souvient pas seulement de soi, voyant, éprouvant, apprenant,
mais des situations mondaines dans lesquelles on a vu, éprouvé, appris.

²⁰ Il s'agit évidemment d'un emprunt à Aristote. Paul Ricœur y consacre une partie des analyses du chapitre « De la mémoire et de la réminiscence » (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2000, p. 5-163).

²¹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 6.

²² *Ibid.*, p. 29.

Ces situations impliquent le corps propre et le corps des autres, l'espace vécu, enfin l'horizon du monde et des mondes, sous lequel quelque chose est arrivé²³.

L'idée de l'absolue réflexivité de la mémoire est ainsi écartée; si la mémoire est partie intégrante de l'intériorité du sujet, elle ne repose certainement pas sur ses seuls souvenirs intimes. Selon Ricœur, une nécessaire relation dialectique se tisse entre la mémoire intime et la mémoire partagée. Pour l'individu comme pour son entourage ou sa communauté, la mémoire se fonde sur les témoignages entendus, les lieux connus et visités, les héritages reçus. Comment, en effet, nos souvenirs pourraient-ils toujours échapper aux influences extérieures ? Aux récits de notre passé se greffent assez fréquemment les impressions et les témoignages de nos proches, lesquels transforment ou reconfigurent nos réminiscences. Se souvenir seul, dès lors, semble quasi impossible ou, à tout le moins, fort idéaliste : on se souvient de soi et des autres mais on se souvient également de soi *avec* les autres²⁴.

Il serait tentant, à ce moment de la réflexion, de transposer ces constats en termes culturels, de penser la mémoire des nations de manière similaire, d'en faire l'écho vaste et nombreux de la mémoire individuelle. Avant de passer à l'analyse de la mémoire collective cependant, une courte synthèse s'impose. Des considérations théoriques et générales sur la mémoire, examinées ici à la lumière des thèses de Paul Ricœur, se dégagent certaines constantes, qui empruntent le plus souvent la forme de tiraillements. En relevant les oppositions qui la constituent, Ricœur a bien montré que la mémoire ne se rangeait ni du côté de la raison ni du côté de la passion. Plutôt

²³ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 44.

²⁴ Paul Ricœur sans doute s'est inspiré des réflexions de Maurice Halbwachs. Pour Halbwachs aussi, la mémoire est partagée : « Mais nos souvenirs demeurent collectifs, et ils nous sont rappelés par les autres, alors même qu'il s'agit d'événements auxquels nous seuls avons été mêlés, et d'objets que nous seuls avons vu. C'est qu'en réalité nous ne sommes jamais seuls. Il n'est pas nécessaire que d'autres hommes soient là, qui se distinguent matériellement de nous : car nous portons toujours avec nous et en nous une quantité de personnes qui ne se confondent pas » (Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, op. cit., p. 2).

partagée entre les deux, attachée à l'exactitude des réminiscences et à leur pouvoir évocateur, la mémoire se situe dans une sorte d'entre-deux – ce qui nous ramène obliquement aux thèses de Homi Bhabha – ; elle est habitude et représentation, impression et effort de rappel, réflexivité et mondanéité. À ces aspects généraux s'ajoutent deux traits fort significatifs : la mémoire participe aux constructions identitaires et acquiert, par là même, un poids symbolique indéniable. Que retenons-nous de notre vie passée ? Les événements qui nous ont marqués, les lieux que nous avons habités et fréquentés, les savoirs que nous jugeons fondamentaux, les êtres avec qui nous avons passé de longues heures, ceux que nous avons beaucoup aimés comme ceux qui nous ont déçus font partie de nos souvenirs. Chose certaine, le banal et l'ordinaire, s'ils occupent une place dans nos réminiscences, sont le plus souvent occultés par les moments forts, emblématiques d'une époque et d'un mode de vie disparus. Nous nous rappellerons avec difficulté les journées, uniformément grises et hivernales, des mois de janvier que nous avons vécus; mais le verglas qui, une certaine année, s'abattit pendant une semaine sur notre ville retiendra très longtemps notre attention, deviendra l'objet de divers récits, permettant ainsi de reconstituer de manière fragmentaire une expérience collective. De même, retrouverons-nous et raconterons-nous volontiers les détails d'une première conversation, d'une soirée singulière ou d'un habit que nous avons aimé porter. Les histoires que nous divulguons sur nous-mêmes se nourrissent très souvent de nos souvenirs. N'est-il pas de bon ton, lorsque nous commençons à fréquenter intimement quelqu'un, de lui raconter notre passé, de lui dire d'où nous venons et comment nous nous sommes formés ? Au même titre que les historiens qui fabriquent de la mémoire, les individus se construisent une identité passée, liée étroitement à leur présent et à leur devenir. Comme l'écrit Paul Ricœur,

la transition de la mémoire à l'histoire ne constitue pas véritablement un saut. Mémoire et histoire ont en effet en commun le même médium linguistique du récit, lequel organise, met en intrigue, aussi bien les souvenirs personnels que les souvenirs collectifs²⁵.

Dans un style et un ton plus neutres que ceux de nos récits mémoriels sans doute, les ouvrages historiographiques relatent les événements et les moments qui habitent les souvenirs d'une communauté, contribuent à la création d'une mémoire historique, écrite et plurielle qui s'altère au fil du temps et qui sera reconfigurée par les narrations et les lectures successives.

La mémoire collective

Qu'elle soit familiale, publique ou nationale, la mémoire collective a inspiré de nombreuses analyses qui ressortissent le plus souvent aux théories de l'historiographie. Le concept, peu étudié par les philosophes cependant, est loin d'avoir fait l'unanimité²⁶. *La mémoire collective*, ouvrage posthume publié en 1950 par le sociologue Maurice Halbwachs, constitue sans doute l'un des ouvrages les plus importants sur le sujet. Non loin des réflexions de Bergson – qui fut d'ailleurs le maître de Halbwachs –, l'essai élabore une sorte de phénoménologie élargie consacrée aux formes et aux fondements de la mémoire partagée. Le chapitre intitulé « Mémoire collective et mémoire historique », auquel s'attacheront les prochaines remarques, présente une analyse comparée de la mémoire collective « vivante » et de l'histoire écrite en dévoilant leurs différences. Mais quelles sont ces différences ?

²⁵ Paul Ricœur, « Entre mémoire et histoire », *Projet*, n° 248 (hiver 1996-1997), p. 13.

²⁶ C'est du moins ce qu'affirme Paul Ricœur dans l'article « Entre mémoire et histoire » : « En effet la tradition philosophique la mieux établie, de Saint Augustin à Husserl en passant par Locke, va dans le sens d'une assignation de la mémoire à l'expérience intérieure, à l'intériorité, comme le suggère l'allemand *Erinnerung* » (*loc. cit.*, p. 8).

Comment distingue-t-on la mémoire collective de la mémoire historique²⁷? Pour Halbwachs, la mémoire collective se fonde sur la continuité d'un passé encore vivant. Transmise, racontée et enseignée, elle ne peut être assimilée à la seule mémoire nationale et doit être conçue sous le signe de la pluralité : nombreuses, aussi diverses et polymorphes sans doute que les échanges communautaires, sont les mémoires des groupes qui, au fil du temps, se forment, se reconfigurent, se défont puis disparaissent. De ces mémoires diffuses et vivantes que nourrissent et actualisent à la fois les souvenirs individuels, l'histoire devient l'écho lointain, sorte de relais voué à l'immortalisation des moments, des actes et des vies disparus :

Aussi le besoin d'écrire l'histoire d'une période, d'une société, et même d'une personne ne s'éveille-t-il que lorsqu'elles sont déjà trop éloignées dans le passé pour qu'on ait chance de trouver longtemps encore autour de soi beaucoup de témoins qui en conservent quelque souvenir. Quand la mémoire d'une suite d'événements n'a plus pour support un groupe, celui-là même qui y fut mêlé ou qui en subit les conséquences, qui y assista ou en reçut un récit vivant des premiers acteurs et spectateurs, quand elle se disperse dans quelques esprits individuels, perdus dans des sociétés nouvelles que ces faits n'intéressent plus parce qu'ils leur sont décidément extérieurs, alors le seul moyen de sauver de tels souvenirs, c'est de les fixer par écrit en une narration suivie puisque, tandis que les paroles et les pensées meurent, les écrits restent²⁸.

« Les écrits restent », l'idée ne surprend guère et pourrait même rejoindre le répertoire des idées reçues. Elle souligne pourtant une évidence que l'on ne saurait négliger : l'historiographie témoigne à distance, cristallise les moments et les événements jugés significatifs, permet ainsi de préserver de l'oubli les souvenirs

²⁷ Dans un article intitulé « La formation de la mémoire historique », Christophe Caritey définit ainsi la mémoire historique : « [elle] est l'ensemble des contenus mentaux relatifs à l'histoire qui sont communs aux membres d'une collectivité. Ces contenus mentaux relatifs à l'histoire sont de deux sortes. La mémoire historique véhicule bien sûr tout d'abord des connaissances, reliées à la courte durée (événements, dates, personnages) ou situées dans le long terme et se rapportant à des "objets" tels que les groupes sociaux, les institutions, la démographie, l'économie, etc. [...] Mais ces connaissances peuvent être stéréotypées, déformées, reconstruites, idéalisées ou mythifiées, c'est-à-dire interprétées. C'est pourquoi la mémoire historique comprend aussi des interprétations [...] » (« La formation de la mémoire historique », *Cahiers d'histoire du Québec au XX^e siècle*, n^{os} 3-4 [1995], p. 9.).

²⁸ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, *op. cit.*, p. 69.

collectifs et d'en assurer la perpétuation. Cependant, et c'est ce que rappelle à plusieurs reprises Maurice Halbwachs, elle ne saurait transmettre toute la richesse du vivant, de « [ces] courants de pensée et d'expérience où nous ne retrouvons notre passé que parce qu'il en a été traversé²⁹ ». Érudite, apparemment neutre et détachée, l'histoire substituerait à la transmission vivante des récits mémoriels les explications rationnelles et les mesures abstraites.

La distinction établie par Maurice Halbwachs entre la mémoire collective et l'histoire est réarticulée quelques décennies plus tard par Pierre Nora. Dans sa préface aux *Lieux de mémoire*, intitulée simplement « Entre mémoire et histoire », Nora affirme que tout oppose la mémoire et l'histoire, qu'entre les deux s'impose désormais une distance quasi infranchissable :

L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel; l'histoire, une représentation du passé. Parce qu'elle est affective et magique, la mémoire ne s'accommode que des détails qui la confortent; elle se nourrit de souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensible à tous les transferts, écrans, censure ou projections. L'histoire, parce que opération intellectuelle et laïcissante, appelle analyse et discours critique³⁰.

Le point de vue de Nora, tout comme celui de Halbwachs d'ailleurs, pourrait être nuancé et, précautions méthodologiques obligent, ramené à des équations un peu moins binaires. Mais malgré l'aspect presque manichéen des oppositions dessinées par l'historien des *Lieux de mémoire*, certains traits centraux se dévoilent. L'histoire, écrit Nora, est une forme de reconstruction, de représentation du passé, et s'inscrit dans une perspective analytique et critique. C'est dire qu'elle repose essentiellement sur la mise en récit et sur l'organisation des faits. Voilà qui nous ramène à la définition de l'histoire proposée en introduction. Au cœur même de la « fabrication

²⁹ *Ibid.*, p. 52.

³⁰ Pierre Nora, *loc. cit.*, p. XIX.

de mémoire » évoquée par Hannah Arendt, ne retrouve-t-on pas la reconstruction et la représentation, voire la médiation ? Par leurs ouvrages, les historiens fabriquent un récit mémoriel, elliptique et analytique fort probablement, mais quand même voué à la représentation d'un passé collectif. À partir d'archives, de témoignages et de documents, l'historien trie, organise, reconstruit; en un mot : il interprète. Et cette importance de l'interprétation, qu'elle soit liée à la collection et à l'analyse des sources ou à la mise en récit de la matière historique, s'avère maintes fois soulignée par ceux qui se sont intéressés aux théories de l'histoire. Paul Veyne, qui a consacré son ouvrage *Comment on écrit l'histoire* à la narration historiographique, propose une double comparaison : « comme le roman, l'histoire trie, simplifie, organise, fait tenir un siècle en une page et cette synthèse du récit est non moins spontanée que celle de notre mémoire, quand nous évoquons les dix dernières années que nous avons vécues³¹. » Comme le roman, l'histoire repose sur des choix avoués ; comme la mémoire, elle est subjective et référentielle, partielle et quelquefois défailante.

Non pas complètement dépouillée d'affectivité donc, la mémoire historique élit des faits, des moments, des lieux et des événements particulièrement signifiants. Pourquoi les peuples commémorent-ils certains événements marquants – les victoires et les moments glorieux le plus souvent – et en abandonnent-ils d'autres ? Derrière les dates phares, les traditions, les fêtes nationales et les monuments se cachent des raisons et des enjeux profonds, rattachés à l'identité et à la culture des collectivités. Pour mieux raconter leurs origines et leurs histoires, plusieurs communautés puisent dans la littérature orale et écrite; d'autres s'inventent même des traditions afin de

³¹ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, op. cit., p. 14.

mieux fonder leur existence collective³². En général, les mémoires collectives, orales ou écrites, s'inspirent de faits historiques, légèrement orientés peut-être, mais sans plus. Corriger subtilement le récit de ses origines, répondre aux accusations illégitimes ou soigner les blessures collectives, voilà qui a motivé et motive encore nombre d'historiens, d'intellectuels et de littérateurs. Qu'en est-il, dès lors, de la vérité historique ? S'abolit-elle dans les entrecroisements subtils et incessants des plurielles histoires racontées ? Si la vérité historique existe, elle demeure le plus souvent – voire dans tous les cas – indescriptible, inaccessible et invisible.

Les événements, écrit Paul Veyne, n'existent [pas] avec la consistance d'une guitare ou d'une soupière. Il faut alors ajouter que, quoi qu'on dise, ils n'existent pas non plus à la manière d'un « géométral », on aime à affirmer qu'ils existent en eux-mêmes à la manière d'un cube ou d'une pyramide : nous ne voyons jamais un cube sous toutes ses faces en même temps, nous n'avons jamais de lui qu'un point de vue partiel; en revanche, nous pouvons multiplier ces points de vue³³.

À la lumière de cette explication géométrique, on comprend aisément que notre connaissance du passé ne peut être qu'imparfaite : même si elle s'inspire de faits empiriques, de documents attestés, de traces indélébiles, elle demeure une lecture. On ne saurait, même si on l'a vécue, traduire avec exactitude une époque; tout au plus, rassemblera-t-on des fragments épars et les assimilera-t-on à une trame narrative, laquelle constituera l'horizon de nos connaissances et de nos vues.

Mais quelle est, en ce cas, la différence fondamentale entre le récit historique et le récit de fiction ? Est-ce dire qu'un récit historique contient autant de fiction

³² Dans un très riche essai paru en 1983 dans le collectif *The Invention of Traditions*, Hugh Trevor-Roper s'est intéressé aux traditions inventées au cours des XVIII^e et XIX^e siècles par les Écossais des Highlands. Pour mieux effacer le manque créé par l'absence d'une histoire écrite forte de ses traditions et de ses emblèmes, certains Highlanders s'inventèrent de toutes pièces des origines presque mythiques, un barde légendaire auteur de poésies aux accents celtiques – Ossian – et un costume national – le kilt –, tant et si bien qu'ils réussirent à convaincre et à duper les membres de leur communauté et de plusieurs pays européens (Eric Hobsbawn et Terence Ranger [dir.], *The Invention of Traditions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996 [1983]).

³³ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, op. cit., p. 58.

qu'un roman ? Sans adhérer pleinement à cette idée, certains théoriciens de l'histoire considèrent que le récit historique repose sur des règles de composition similaires à celles du roman. Hayden White notamment affirme, dans son ouvrage *Metahistory*, que les récits historiques, au même titre que les romans, sont des fictions verbales, n'ont qu'une réalité de langage, voire d'écriture, et qu'ils se fondent sur les mêmes procédés stylistiques. L'auteur présente même une typologie des genres et des styles qui rappelle les théories littéraires. La romance, la comédie, la tragédie et la satire auxquelles s'ajoutent différents tropes, dont les métaphores, les métonymies et les synecdoques, apparaissent comme les grandes catégories explorées au fil de son ouvrage. Certes, il est possible de reconnaître une parenté entre des romans à prétention historique et des ouvrages historiographiques. Mais il ne faudrait pas trop accentuer la ressemblance entre les deux genres. Certains procédés narratifs sont propres à la fiction : le récit de pensée, le monologue intérieur et le style indirect libre, par exemple, qui constituent les modes privilégiés du roman moderne. Peut-on imaginer une histoire des guerres napoléoniennes qui traduirait avec exactitude les pensées intimes de Napoléon, en utilisant une énonciation à la première personne ? Plutôt difficile... Le discours de l'historien est soumis à certaines contraintes : s'il ne peut véritablement livrer le passé dans sa forme brute, il tente, surtout depuis l'époque moderne, d'adopter un discours du savoir rationnel, libéré de l'imagination, de la fiction. S'opposant aux thèses de Hayden White, la critique littéraire Dorrit Cohn s'est attardée aux différences formelles, qu'elle considère d'ailleurs nombreuses et reconnaissables, du récit historique et de la fiction narrative. Contrairement à l'histoire des peuples, des nations et des individus qui ne doit être confondue avec les légendes et les mythes, la fiction crée le plus souvent des mondes neufs et insoupçonnés, s'accommode des imprécisions, des erreurs factuelles, style,

entretient le flou poétique et l'ellipse. Elle ne doit pas, en somme, décrire ou traduire la réalité historique telle qu'elle se donne à voir et à comprendre³⁴.

On ne saurait contredire Dorrit Cohn : la narration historique ne rejette peut-être pas les partis pris et les nuances interprétatives, mais elle diffère à bien des égards de la narration romanesque. Fuyant l'arbitraire³⁵, l'histoire n'invente pas le passé, mais en livre plutôt des récits aux accents et aux couleurs variables. Cela ne signifie nullement qu'elle emprunte à l'affabulation et puisse s'appuyer librement sur les procédés narratifs propres au roman. Elle est récit dans la mesure où « la mise en ordre d'un "réel" ne produit pas du réel mais bien une modélisation du réel, pour tout dire une fiction – fût-elle épistémologiquement féconde³⁶ ». Ces derniers mots, tirés de l'ouvrage de Micheline Cambron, peuvent paraître provocateurs : le mot « fiction » ne renvoie-t-il pas à l'invention, à l'imagination ? Comme le précise l'auteure dans le même texte, la science moderne a voulu s'ériger contre l'imaginaire et l'idéologie en se forgeant un discours prétendument objectif et neutre, fondé sur l'expérimentation. L'histoire a suivi le même mouvement : Hannah Arendt nous rappelle qu'elle s'est voulue « fabrication de mémoire » avant de se conformer à la logique du processus scientifique moderne. Propos que confirme à sa manière Giorgio Agamben. Dans *Enfance et histoire*, il montre bien que l'imagination avait, dans les cultures antique et médiévale, une fonction similaire à celle que la culture moderne assigne à l'expérience puisqu'elle agissait « [en] tant que médiatrice entre

³⁴ À ce propos, Dorrit Cohn écrit : « As these typical beginnings indicate, when we speak of the nonreferentiality of fiction, we do not mean that it *can* not refer to the real world outside the text, but that it *need* not refer to it. But beyond this, the adjective of my definitional phrase also signifies that fiction is subject to two closely interrelated distinguishing features: (1) its references to the world outside the text are not bound to accuracy; and (2) it does not refer *exclusively* to the real world outside the text » (*The Distinction of Fiction*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1999, p. 15).

³⁵ À ce propos, Paul Veyne écrit : « puisque tout est historique, l'histoire sera ce que nous choisirons. Enfin, comme le rappelle Marrou, subjectivité ne veut pas dire arbitraire » (*Comment on écrit l'histoire*, op. cit., p. 64).

³⁶ Micheline Cambron, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, op. cit., p.17.

sens et intellect, permettant dans le fantasme l'union entre la forme sensible et l'intellect possible³⁷ ». Ces précisions faites, reconnaissons tout de même que le récit ou « la fiction épistémologiquement féconde », tel que l'entendent les théoriciens de l'histoire du moins, ne saurait être confondu avec l'imaginaire : il est forme, contenant plus que contenu, et suppose une organisation particulière de la matière historique. Il n'implique pas, enfin pas directement, l'idée d'un affaiblissement de la pensée ou du savoir et ne présume pas non plus de l'absence de l'explication et de la compréhension, formes essentielles au propos de l'historien.

L'exposé théorique sur la mémoire et sur l'histoire a dévoilé plusieurs aspects de la narration historique : « fabrication de mémoire », l'histoire est souvent le mortier des grandes constructions identitaires, elle choisit, trie et impose également une pluralité de points de vue. 1837-38, 1840, 1867 et 1960, dates commentées à maintes reprises par les historiens et les intellectuels québécois, ne nous sont pas toujours racontées de manière univoque : au gré des contextes critiques et historiques, des écoles de pensée et des mouvances idéologiques, les événements qu'elles subsument sont souvent transformés et réorientés. Partant de là, en quoi ces constats théoriques, qui semblent de prime abord étrangers à l'étude de la littérature, inspireront-ils une réflexion sur les romans parus à l'époque de la Révolution tranquille ? Ils permettront, d'une part, de mieux cerner le récit entourant la littérature de la Révolution tranquille; d'autre part, ils éclaireront le « passage à la mémoire » – désiré, cristallisé puis entretenu – de certains romans parus dans les années 1960. En outre, c'est en m'inspirant des théories de la mémoire collective que j'approfondirai l'hypothèse suivante : l'histoire que racontent les critiques

³⁷ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot, 1989 [1978], p. 33.

littéraires québécois depuis les années 1960, si elle s'appuie sur une certaine érudition, repose le plus souvent sur une lecture affective du passé collectif. En ce sens, ce n'est pas à proprement parler une histoire que l'on se plaît à composer, mais bien une mémoire littéraire. Certes, l'hypothèse n'est pas neuve. Nicole Fortin l'a déjà pressentie dans *Une littérature inventée*, soutenant que, dans les textes de critique universitaire parus entre 1965 et 1975, «[une] mémoire pourrait se définir, selon le sens que lui accorderont les textes, comme le résultat d'un travail de conceptualisation qui réalise la sélection, parmi les faits révolus, d'événements *pertinents* à la constitution de la représentation du passé³⁸ ». Étroitement liée au présent de la communauté, à ses aspirations et à ses désirs, cette représentation n'est pas dépourvue d'intentions et met en œuvre une rhétorique de la revanche historique :

Construire l'histoire, c'est alors à la fois inscrire en faux l'argumentation du « colonisateur » anglais, déconstruire le discours classique tenu sur la nation québécoise et permettre l'émergence d'un contexte viable pour la reconnaissance, et même l'existence, d'une littérature³⁹.

Mais pourquoi l'histoire littéraire supportée par ce discours singulier est-elle plus proche de la mémoire ? D'une part, elle se décline au présent et actualise les souvenirs grâce à l'acte de remémoration. Elle cultive ainsi une connaissance sélective du passé collectif : des innombrables événements survenus au fil de l'histoire sont retenus ceux qui peuvent servir d'épisodes au récit mémoriel privilégié par les contemporains. D'autre part, au sein de cette mémoire littéraire, les valeurs communes, l'engagement notamment, et le sens qu'elles acquièrent dans une construction identitaire donnée importent plus que les rapports de continuité que l'on peut établir entre les époques. La subjectivité de l'énonciateur, lire ici le critique et

³⁸ Nicole Fortin, *op. cit.*, p. 63.

³⁹ *Ibid.*, p. 65.

l'écrivain, domine le propos et informe de manière explicite sa lecture du passé. C'est dire en somme que la reconstruction du récit historique ne dépend pas d'un examen minutieux d'archives et de documents, comme le suppose le travail de l'historien, mais d'une forme de configuration narrative diffuse traversant des textes épars et divers. Les critiques fabriquent leurs récits historiques à partir d'interprétations, d'images remodelées, transformant ainsi les souvenirs communs en fictions idéelles. Ces dernières s'avèrent variables et sont souvent réinterprétées au fil du temps : à l'image la Révolution tranquille qui inspira des lectures différentes, l'histoire des faits littéraires et des œuvres est ponctuellement revue.

De l'histoire à la littérature

Jusqu'à présent, mes analyses ont surtout porté sur le discours historiographique et ont, par le fait même, négligé le domaine littéraire. Le moment d'interroger le genre de l'histoire littéraire, qui diffère à bien des égards de l'histoire sociale ou intellectuelle, est venu. Quelle sorte de mémoire l'histoire littéraire livre-t-elle? N'est-elle pas plus proche de l'histoire écrite, du moins si l'on se fie aux thèses de Maurice Halbwachs et de Pierre Nora? L'histoire littéraire, en effet, procède d'une forme construite et ordonnée de mémoire culturelle qui ne saurait traduire toutes les nuances et les mouvances des expériences collectives passées, vivantes du seul fait qu'elles servent de lieu partagé à la communauté. En contrepartie, elle ne consiste pas en une simple mise en relation des faits sociaux, idéologiques et esthétiques dignes d'être retenus en mémoire. L'histoire littéraire, plusieurs théoriciens l'ont affirmé, est de nature axiologique : 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, elle s'appuie d'emblée sur des jugements de valeur qui, comme toute forme d'appréciation, ne peuvent prétendre à l'objectivité ou à la neutralité. Roland Barthes, évoquant la figure et l'œuvre de Racine, a réfléchi à cette pluralité des jugements de goût, laquelle confère justement un statut singulier à la littérature :

Racine se prête à plusieurs langages : psychanalytique, existentiel, tragique, psychologique (on peut en inventer d'autres; on en inventera d'autres); aucun n'est innocent. Mais reconnaître cette impuissance à *dire vrai* sur Racine, c'est précisément reconnaître enfin le statut spécial de la littérature. Il tient dans un paradoxe : la littérature est cet ensemble d'objets et de règles, de techniques et d'œuvres, dont la fonction dans l'économie générale de notre société est précisément d'*institutionnaliser la subjectivité*. Pour suivre ce mouvement, le critique doit lui-même se faire paradoxal, afficher ce pari fatal qui lui fait parler Racine d'une façon et non d'une autre : lui aussi fait partie de la littérature⁴⁰.

On sait que Barthes privilégiait une approche formaliste de la littérature par laquelle les considérations psychologiques et les remarques visant à décrire le « moi profond » de l'auteur étaient éclipsées. L'histoire littéraire, selon le modèle théorique qu'il appelait de ses vœux, était avant tout sociologique. Elle ne devait pas pour autant rejeter la subjectivité ou l'interprétation, entreprise impensable de toute façon, mais s'attacher de prime abord aux fonctions littéraires et à la composition interne de l'œuvre. Néanmoins, la reconnaissance de la relativité des interprétations demeurait, selon Barthes, essentielle à une discipline qui fut trop longtemps absorbée par un discours prétendument neutre.

De manière oblique, quoique clairement affichée à certains moments, l'œuvre critique de Hans Robert Jauss⁴¹ répond à ce vœu formulé par Barthes dans « Histoire ou littérature? ». Jauss, cependant, juge un peu étroite la sémiologie de Barthes, cette

⁴⁰ Roland Barthes, « Histoire ou littérature? », dans Robert Melançon, Élisabeth Nardout-Lafarge et Stéphane Vachon, *Le portatif d'histoire littéraire*, Montréal, Paragraphes, 1998, p. 246.

⁴¹ L'auteur synthétise d'ailleurs les principes de l'histoire littéraire définis par Roland Barthes. Voir *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 110-115.

« science de la littérature » qui n'arrive pas à réconcilier vraiment le formalisme et le sociologisme naguère isolés par les historiens littéraires. C'est pourquoi l'esthétique qu'il propose, la fameuse esthétique de la réception, conjugue une approche historique et une herméneutique. Plus précisément, elle s'intéresse à l'historicité de la littérature sous un triple rapport : « diachronie – la réception des œuvres littéraires à travers le temps [...] –, synchronie – le système de la littérature en un point donné du temps, et la succession des systèmes synchroniques [...]; enfin rapport entre l'évolution intrinsèque de la littérature et celle de l'histoire en général⁴² ». Cette théorie, qui connaît depuis le début des années 1970 une fortune considérable, a le mérite de se situer au carrefour de différents courants critiques, de les synthétiser et de les nuancer. Ainsi sans nier l'importance de l'expérience esthétique, à propos de laquelle il écrit d'ailleurs une apologie, Jauss lui accorde un rôle social, une fonction de communication qui dépasse largement la seule perception subjective de l'œuvre d'art. En revanche, l'œuvre ne saurait être ramenée de manière trop nette au référent : l'œuvre ne reflète pas nécessairement la réalité.

La question de la lecture

L'histoire de la littérature, telle que pouvaient la concevoir Gervinus ou Lanson, se fondait selon Jauss sur des liens causaux artificiels, ramenant l'œuvre à son contexte d'émergence, au devenir de la nation le plus souvent, ou à d'autres œuvres dont elle aurait été l'indubitable héritière. Or, soutient l'auteur, la cohérence d'une histoire littéraire est maintenue par la présence d'un lecteur, le critique, qui

⁴² *Ibid.*, p. 63.

agit en tant que médiateur. Une tradition forcément ne peut se transmettre sans agent et dépend, comme nous l'avons vu à propos de l'histoire écrite, d'une forme de reconstruction. Wolfgang Iser, dont les thèses sont aussi connues que celles de Jauss sans doute, s'est attardé à ce qu'il a baptisé une théorie de l'effet esthétique. Selon le critique, la fiction n'a pas de référence et existe, par là même, dans le seul rapport qu'entretient le lecteur avec le texte. Plutôt que de porter sur les interprétations historiques proposées par des lectorats successifs, la théorie de l'effet permet d'étudier l'action esthétique : « [d]ans la mesure où le texte de fiction existe par l'effet qu'il provoque en nous, la signification est engendrée par une action vécue ou un effet consommé, et non pas une idée préexistante à l'œuvre et que celle-ci incarnerait⁴³ ». Pour éviter le piège du subjectivisme absolu – « l'illusion affective », écrit l'auteur –, la théorie de l'effet repose sur un concept clé, celui du lecteur implicite, qui est la « structure du lecteur inscrite dans le texte⁴⁴ », « modèle transcendantal qui permet d'expliquer comment le texte de fiction produit un effet et acquiert un sens⁴⁵ ». Cette théorie du lecteur implicite, aussi féconde soit-elle lorsqu'il s'agit de décrire les stratégies discursives d'un texte, n'est pas destinée directement à l'étude des procédés de refiguration, de *recryptage*, qu'implique toute forme de lecture. Puisque l'objet du présent travail est de réfléchir aux lectures critiques et à leur contribution à la constitution d'une interprétation doxologique de la littérature québécoise depuis la Révolution tranquille, il apparaît essentiel de repenser les liens entre les différents discours. C'est pourquoi *Temps et récit*, la somme philosophique que Paul Ricœur a consacrée à la question de la mise en intrigue tant dans les récits historiques et littéraires que dans les formes orales mérite

⁴³ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, « Philosophie et langage », 1985 [1976], p. 51.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 74.

d'être abordée ici. Elle porte sur les subtils entrecroisements de la fiction et de l'expérience qui habitent toute forme de récit. Sans proposer une synthèse de ce riche ouvrage, les prochaines pages en emprunteront deux notions clés : la triple *mimèsis* et l'identité narrative.

La triple mimèsis de Paul Ricœur

La triple *mimèsis* de Paul Ricœur permet de mieux saisir le procès de refiguration de l'expérience que comporte toute lecture. Fondant les trois tomes de *Temps et récit*, la triple *mimèsis* s'inscrit dans un vaste projet voué à l'étude de l'intelligence narrative, par laquelle, écrit Ricœur, « nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite, muette⁴⁶ ». Pourquoi Ricœur a-t-il ainsi multiplié la *mimèsis* aristotélicienne ? Celle qu'il définit d'abord comme une « imitation ou représentation dans son sens dynamique de mise en représentation, de transposition dans des œuvres représentatives⁴⁷ » n'étant jamais un produit mais bien un processus, entretient donc nécessairement des rapports avec ce qui la nourrit et l'actualise. Il existe, nous dit Ricœur, un amont et un aval de la *mimèsis* : cette dernière est enchâssée par le monde de l'agir humain et par le monde de la communication de l'œuvre au public.

Quelques précisions s'imposent ici : *mimèsis* I consiste en une précompréhension du monde de l'action, « de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité. C'est sur cette précompréhension, commune au poète et à son lecteur,

⁴⁶ Paul Ricœur, *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, « Essais », 1983, p.12.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 69.

que s'enlève la mise en intrigue et, avec elle, la mimétique textuelle et littéraire⁴⁸ ». Au texte littéraire comme à l'œuvre d'art préexiste tout un réseau de significations partagées par les membres d'une même communauté, constituant un *habitus*, une culture, un langage qui inspirent le travail de l'artiste. Ricœur, dans la partie qu'il consacre aux récits historiographiques, montre bien cependant que le passage de la *mimèsis* I à la *mimèsis* II, en d'autres mots la configuration du récit à partir des données du réel, est loin d'être immédiat; filtre et stylisation s'y imposent nécessairement. Rappelons par ailleurs, à la suite de Merleau-Ponty, que « déjà la perception stylise, c'est-à-dire qu'elle affecte tous les éléments d'un corps ou d'une conduite, d'une certaine commune déviation par rapport à quelque norme familière que je possède par-devers moi⁴⁹ ». Avant l'écriture, l'auteur déjà se situe par rapport à l'objet qu'il souhaite s'approprier. La transcription de la réalité, en ce sens, ne peut être pensée qu'en termes de médiation.

Ne quittons pas tout de suite le monde de l'expérience brute et familière... Tentons une sorte de voyage vers le territoire imaginaire suivant : Montréal PQ, années 1960-1966. Nous participons à la vie littéraire de l'époque; professeurs, critiques, étudiants ou écrivains, nous partageons une certaine précompréhension du monde qui nous entoure, de sa sémantique et de sa symbolique, pour reprendre les mots de Paul Ricœur. Autour de nous s'édifient les institutions qui accueillent nos travaux et nos discours, se publient les revues, les journaux, les ouvrages qui étudient les œuvres que nous écrivons; autour de nous, tout parle de nous. Manière de dire que les acteurs agissent aussi en tant qu'écrivains et lecteurs, ce qui, convenons-en, est encore le cas aujourd'hui. Rien d'étonnant alors à ce que la lecture des textes

⁴⁸ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁹ Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, « Tel », 1969, p. 84.

publiés au cours de ces années nous informe sur les valeurs communes de la génération montante, valeurs exaltées dans et par les discours sociaux, au Québec mais aussi en Amérique du nord et en Europe : le discours de la critique, par exemple, se double bien souvent d'un idéal d'engagement, pas nécessairement l'idéal marxiste et révolutionnaire des partipristes, mais d'un idéal qui, comme le souligne André Belleau dans son essai « Indépendance du discours et discours de l'indépendance », habite « la nouvelle génération [qui n'est] nullement encline à cloisonner les discours, à séparer soigneusement le discours littéraire ou culturel du discours politique. Elle aurait volontiers et imprudemment proposé une esthétique de la politique et une politique de l'esthétique⁵⁰ ». Et je ne crois pas trahir André Belleau en affirmant que plusieurs intellectuels de cette génération ont en effet esthétisé la politique et politisé l'esthétique. Laissons de côté, pour le moment du moins, le politique, terrain miné s'il en est, pour nous concentrer sur la circularité des discours, dont la citation d'André Belleau, mine de rien, rend compte. Il suffit de penser aux essais qu'Hubert Aquin a publiés dans *Liberté* et *Parti Pris*, aux études critiques de Gérard Bessette portant sur la littérature québécoise ou aux singulières préfaces et dédicaces de Réjean Ducharme pour comprendre que la littérature des années 1960, comme l'écrit Nicole Fortin, est une littérature inventée car « [l']existence littéraire et québécoise des textes n'émane pas d'abord de leur écriture, mais bien de leur relecture, de leur réécriture, de leur prise en charge par une instance interprétative, à travers leur valorisation individuelle, leur configuration, leur mise en réseau, leur mise en série⁵¹ ».

⁵⁰ André Belleau, « Indépendance du discours et discours de l'indépendance », *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, « Papiers collés », 1986, p. 131

⁵¹ Nicole Fortin, *Une littérature inventée*, *op. cit.*, p. 13.

Évidemment, l'existence de toute chose et de tout discours est due à une forme de reconstruction : reconstruction par le souvenir, par la parole, par la prise en compte des opinions d'autrui, par l'attention que l'on porte aux médias... Le réel ne se donne jamais entièrement, et c'est ce que Paul Ricoeur démontre dans son vaste projet herméneutique. De la *mimèsis* I à la *mimèsis* II, de subtils tissages, de multiples détours, inconscients ou non, opèrent une première médiation : «[a]vec *mimèsis* II, s'ouvre le royaume du comme si⁵² ». Comme si j'y étais, comme si c'était arrivé, comme si... La formule est juste et décrit bien la non-immédiateté des rapports s'établissant entre le réel, voire le référent, et le texte. La *mimèsis* II, si elle se situe au centre du processus de l'intelligence narrative, se doit tout de même d'être comprise dans sa relation aux deux autres *mimèsis*. Aussi, la première médiation (de la *mimèsis* I à la *mimèsis* II) est-elle redoublée ensuite dans l'opération de décryptage du texte, dans la refiguration qui permet le passage de la *mimèsis* II à la *mimèsis* III.

L'acte de lecture s'impose de nouveau et donne lieu à un mouvement de recouvrement qui n'est sans doute pas fortuit. C'est que la lecture est « l'opérateur qui conjoint *mimèsis* III à *mimèsis* II [...], ultime vecteur de la refiguration du monde de l'action sous le signe de l'intrigue⁵³ ». Le monde de l'action et le monde du lecteur, en ce sens, s'interpénètrent et se rejoignent sous l'effet de la refiguration. Comment, en effet, abstraire de la lecture le monde de l'expérience et de l'agir humain ? Soumis aux modes, aux fluctuations du goût, à l'influence de savoirs en perpétuel mouvement, le lecteur et ses lectures, faut-il le répéter, ne peuvent être neutres; pire, ils changent et ne se fixent jamais. C'est un peu ce que défend Paul Ricoeur en associant la *mimèsis* III à la notion d'identité narrative : « [l]a troisième

⁵² Paul Ricoeur, *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 125.

⁵³ *Ibid.*, p. 145.

relation mimétique se définit par l'identité narrative d'un individu ou d'un peuple, issue de la rectification sans fin d'un récit antérieur par un récit ultérieur, et de la chaîne de refigurations qui en résulte⁵⁴ ». Le sujet, à la fois narrateur et lecteur de sa propre histoire, inclut à son récit le changement, la correction.

L'identité narrative, selon Ricœur, ne se réduit pas à la seule narration d'une vie individuelle ou collective. Elle remet en cause, d'une part, la conception narcissique de l'identité en s'appuyant notamment sur l'idée de l'ipséité qui substitue, « à l'identité comprise au sens d'un même (*idem*); [...] l'identité comprise au sens d'un soi-même (*ipse*); la différence entre *idem* et *ipse* n'est autre que la différence entre une identité substantielle ou formelle et l'identité narrative⁵⁵ ». C'est dire que l'identité narrative favorise une objectivation du soi qui, dès lors, ne peut se raconter naïvement en entretenant l'illusion d'une immuabilité identitaire. À partir d'un double exemple, celui de la perlaboration utilisée dans le cadre des cures psychanalytiques et celui de l'histoire de l'Israël biblique, Ricœur remarque que l'individu et la communauté non seulement se racontent en s'inspirant d'un certain héritage, mais qu'ils le corrigent et le rectifient afin de rendre leurs récits identitaires *effectifs*. L'emploi du qualificatif *effectif* n'est certes pas fortuit : le mot, en effet, évoque la réalité des actes concrets, tangibles. Il s'oppose ainsi au fictif, à l'imaginaire, à l'infructueux. Or, comment une histoire de vie individuelle ou collective – conçue, faut-il le répéter, telle un récit – pourrait-elle se doter d'un pouvoir *effectif*? N'y a-t-il pas contradiction dans les termes? Non, car toujours selon la perspective théorique de Ricœur, une part de la *réalité*, ou du *caractère* pour

⁵⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit III : Le temps raconté*, op. cit., p. 446.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 443.

repandre l'un de ses mots, d'une identité est attestée par l'existence et la circulation des récits qu'elle entraîne.

Des romans représentatifs

À ce moment de la réflexion, une question, liée de très près à la problématique de ma thèse, s'impose : comment, dans la construction de l'identité narrative, les rapports entre la fiction et la réalité s'établissent-ils ? Le narrateur de fiction raconte une histoire inventée et incomplète que le lecteur réel traduira en ses propres images, en son propre langage. Or les trois romans de mon corpus racontent des histoires de vie narrées par des Je fictifs, histoires de vie qui ont participé à l'élaboration d'une identité narrative, d'un Nous. Romans du Nous ? *Le libraire*, *Prochain épisode* et *L'avalée des avalés* ont-ils vraiment été qualifiés de « romans du nous » par la critique québécoise ? Souvent, mais toujours obliquement... Certes, les critiques y ont souvent lu le destin sédimenté d'une nation à la fois imaginaire et historique. Mais sans emprunter les traits d'une communauté textuelle à l'image de la société québécoise de l'époque, c'est par l'entremise toujours des sujets fictifs mis en scène dans les romans que le sujet collectif, le Nous, a pris forme. C'est donc la lecture, professionnelle ou non, qui a opéré une médiation et ainsi créé le lien entre l'individuel et le collectif. Hervé Jodoin, l'anonyme narrateur de *Prochain épisode* et Bérénice Einberg, tous personnages-narrateurs solitaires, ont rencontré le Nous

équivoque de ce que Georges-André Vachon a nommé la « masse lisante⁵⁶ » et, sous l'effet de cette étrange alchimie, sont devenus les messagers, les porteurs d'une parole collective. La question de la représentativité du personnage romanesque ne se limite pas cependant à cette communion entre Je fictifs et Nous collectif, mais emprunte différentes voies que je tenterai de mettre au jour au fil de mes analyses. Si la lecture politique du roman des années 1960 apparaît encore aujourd'hui comme un *topos* du discours des historiens littéraires et des auteurs de manuels, elle se déploie souvent autrement dans les textes de la critique universitaire qui semble prendre en compte plus aisément les transformations inhérentes à toute identité narrative.

En revanche, il convient de noter que les trois romans de mon corpus ont participé à la construction d'une identité narrative grâce à une sorte de transfert que l'on peut concevoir sous le signe d'une double médiation. Cette dernière conjugue la préfiguration du monde de l'agir humain et la refiguration, née de la rencontre du monde du texte et du monde des lecteurs. En d'autres mots, l'identité narrative construite par le public lecteur est nécessairement partagée entre le réel et l'imaginaire. En ce sens, le statut des événements historiques intégrés à la fiction ne peut être qu'ambigu. Dans *Prochain épisode* par exemple, la réalité historique, politique, s'immisce dans la fiction. Ce passage, « Chef national d'un peuple inédit! Je suis le symbole fracturé de la Révolution du Québec » nous en convainc. La nation, le peuple inédit, la Révolution du Québec, même s'ils renvoient à des entités existantes, n'en sont pas moins des représentations. Comme l'écrit Ricœur, « [d]u seul fait que le narrateur et ses héros sont fictifs, toutes les références à des événements historiques réels sont dépouillées de leur fonction de représentation à

⁵⁶ Georges-André Vachon, « Le domaine québécois en perspective cavalière », dans Pierre de Grandpré (dir.) *L'histoire de la littérature française du Québec*, tome I, Montréal, Beauchemin, 1967, p. 30.

l'égard du passé historique et sont alignées sur le statut irréal des autres événements⁵⁷ ». En est-il vraiment ainsi ? Lorsque sont décrits dans un roman les lieux que nous avons visités, les époques que nous avons vécues, les personnages historiques que nous connaissons, nous ne pouvons nous empêcher de les imaginer tels qu'ils apparaissent dans nos souvenirs et de les confronter à la réalité. Quitte à contredire Paul Ricœur, on ne saurait nier l'existence d'une forme minimale de représentance dans la fiction narrative. C'est du moins ce que soutient Adorno dans

Notes sur la littérature :

[u]n mot introduit dans une œuvre littéraire ne se défait jamais tout à fait des significations qu'il a dans le discours de communication; mais dans aucune œuvre, en revanche, même dans le roman traditionnel, cette signification ne reste invariablement celle qu'il avait à l'extérieur⁵⁸.

La nuance amenée par Adorno m'apparaît essentielle car elle dévoile le caractère ambigu de la représentativité romanesque. La fiction, surtout celle qui aspire à une peinture *réaliste* du monde de la vie, apparaît en effet traversée par des images et des descriptions qui rappellent des expériences et des faits historiques, mais qui ne peuvent en aucun cas donner lieu à une reproduction parfaite des données du réel.

Nourrie de ces constats, l'analyse des procédés de refiguration n'en sera que plus intéressante car elle permettra de réfléchir à la triple présence des événements et des entités historiques réels. Le monde de l'agir humain, le monde du texte et le monde du lecteur ne nous livrent-ils pas tous trois des nations, des peuples inédits, des Révolutions du Québec ? Encore une fois s'imposent les subtilités de la triple *mimèsis* qui, à sa manière, invalide toute théorie du reflet. Tissages subtils,

⁵⁷ Paul Ricœur, *Temps et récit III : Le temps raconté*, op. cit., p. 233.

⁵⁸ Theodor W. Adorno, « Engagement », *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sybille Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 286-287.

plurivocité, dynamisme et constante refiguration constituent plutôt toute forme d'identité narrative.

Du classique à l'emblématique

À la faveur de la lecture référentielle qui longtemps les accompagna, *Le libraire*, *Prochain épisode* et *L'avalée des avalés* s'inscrivirent dans la mémoire littéraire québécoise, devinrent même, au dire de certains critiques, des classiques. « Classique »... Chargé de sens, le mot renvoie à une double logique : il désigne cette beauté vague et indéfinissable que toute véritable expérience esthétique parviendrait à actualiser, mais il lui arrive aussi, et souvent en même temps, de faire corps avec l'institution, de répondre à ses désirs, de se conformer à sa volonté.

Si certains critiques croient en une forme de trans-historicité du beau, affirmant, à l'instar de Marc Fumaroli, que le classique maintient « un degré "exemplaire" et luxueux du langage, visible au loin, [lequel] soutient et confirme la langue de tous les jours, et ce dimanche de la parole est en définitive plus utile et indispensable que les six autres jours⁵⁹ », la plupart considère que le classique est soutenu par l'institution, pour ne pas dire l'esprit d'une époque. N'est-ce pas contre l'oubli ou, plus précisément, dans le but de donner forme à une mémoire culturelle, que se construisent les traditions ? Le classique et le classicisme jouent évidemment un rôle important dans ce mouvement de préservation d'un passé culturel. Judith Schlanger, qui consacre à cette problématique une partie de son essai sur la mémoire, considère que le classique s'intègre à un système de promotion et de valorisation des

⁵⁹ Marc Fumaroli, « Présence des classiques », *Le Débat*, n° 54 (mars-avril 1989), p. 7.

valeurs nationales. Le classicisme, en ce sens, constitue une sorte de cercle à l'intérieur duquel les champs de la création, de la critique et de la formation se fondent sur des valeurs similaires : « La cohésion du dispositif suppose que les trois fonctions (faire, apprécier, former) soient tressées ensemble d'une façon à la fois axiologique et pratique⁶⁰ ». Ce dispositif d'élection et de sélection institue « une mémoire héroïque et monumentale, une mémoire des noms propres et des œuvres⁶¹ », laquelle, malgré ses envies d'immortalité, est nécessairement soumise aux fluctuations du goût et aux relectures critiques. La pérennité de toute mémoire culturelle s'avère en effet illusoire et se dissout le plus souvent dans la succession de différents cycles, eux-mêmes accompagnés de ruptures et d'héritages. Chaque génération tente à sa manière de refaire l'histoire, de choisir ses valeurs et d'ériger ses monuments : « [e]lle veut exister, ce qui est une demande poétique et politique. Faire entendre son point de vue, dégager son champ d'activité possible : émerger, prendre place, être distincte, être reconnue comme distincte, gagner le mémorable, devenir une mémoire⁶² ». Ainsi tendue entre l'immortalité à laquelle elle aspire et la nouveauté qu'elle souhaite incarner, la génération devient œuvre, mémoire, mémorable.

Dans l'article « Qu'est-ce qu'un classique ? », Alain Viala retrace la genèse du mot « classique » et montre ensuite comment les classiques constituent une « catégorie à réception ». La démonstration du critique privilégie l'analyse institutionnelle et se fonde, par là même, sur une étude des structures sociales et politiques entourant la consécration des œuvres. En témoignent les quatre sèmes retenus par Viala dans sa conception du classique. Les deux premières définitions

⁶⁰ Judith Schlanger, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1992, p. 55.

⁶¹ *Ibid.*, p. 72.

⁶² *Ibid.*, p. 75.

portent sur le didactisme que suppose l'œuvre classique : ainsi, l'œuvre classique a valeur de modèle et est enseignée dans les classes. Les deux dernières acceptions, quant à elles, concernent les époques et les cultures qui ont donné lieu à des classicismes. Les textes grecs et latins que le XVII^e siècle français a élus en tant que modèles s'offrant à l'imitation sont d'abord retenus. Les œuvres de l'époque de Louis XIV, lesquelles servirent à l'affirmation d'une identité nationale et s'opposèrent, à partir du XIX^e siècle, aux œuvres des Romantiques sont ensuite évoquées. Cependant, le classique, modèle issu du passé que les contemporains choisissent, ne se présente jamais seul : il entraîne dans son sillage « un stock de situations virtuelles pour l'imaginaire qui est constitué, c'est-à-dire en fait la formation de tout imaginaire, mais ici structuré selon un schème collectif de références⁶³ ». Le classique, sorte d'agrégat, contribue donc à la constitution d'un *habitus*, lequel, précise Viala, n'est jamais neutre puisqu'il « s'ordonne selon une économie symbolique de l'identification. Non de l'identification psychologique, ce qui serait un aspect seulement de l'esthétique, mais de l'identification politique⁶⁴ ». La consécration de certaines œuvres participe ainsi à la construction d'une tradition et d'une identité culturelles. Raisonement qui conduit Alain Viala à la conclusion suivante : les classiques sont historiques et ne relèvent pas d'une esthétique transcendantale.

⁶³ Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, n° 19 (automne 1993), p. 28.

⁶⁴ *Ibid.*

Les paradoxes de l'institution littéraire québécoise

De fait, les critiques qui ont étudié les processus d'élection des classiques en reconnaissent les enjeux identitaires. Selon Marc Fumaroli, la littérature française a été capable « d'offrir une patrie commune à des lecteurs de toutes les langues et de toutes les couleurs⁶⁵ » ; Alain Viala considère que le « débat sur les classiques [est intrinsèquement] lié à l'appropriation de l'idée de grandeur et d'identité nationale⁶⁶ » tandis que George Steiner parle d'« une culture [qui] s'instaure et se perpétue autour d'un canon, [celui-ci articulante] sa mémoire collective et le champ de ses références partagées⁶⁷ ». La littérature française, par exemple, se dote d'appareils institutionnels au moment où elle se doit d'affirmer son identité nationale : c'est donc au XVII^e siècle que sont instituées les premières académies, qu'est fondée l'esthétique des classiques français, qu'est précisée l'idée de culture nationale. Au XIX^e siècle, les réformes de l'enseignement parachèvent l'institution des classiques nationaux : dès 1885, les trois langues classiques, soit le grec, le latin et le français, sont enseignées dans une perspective critique et historique. Aussi, les institutions nationales apparaissent-elles essentielles à la reconnaissance du classique et participent à l'élaboration des quatre phases du procès de classicisation décrit par Alain Viala :

La *légitimation* suppose à la fois une audience suffisante, un certain succès donc, et la reconnaissance par les pairs, par les instances autorisées du champ. *L'émergence* correspond au moment où un écrivain se détache parmi un ensemble d'auteurs légitimés, se distingue, accède à une légitimation supérieure. *La consécration* advient quand il y a accès aux marques les plus hautes de distinction. La phase de *perpétuation* est, pour qu'on puisse parler de *classique*, des plus décisives évidemment: elle suppose l'entrée dans des espaces qui assurent une diffusion de notoriété à long terme⁶⁸.

⁶⁵ Marc Fumaroli, *loc. cit.*, p. 8.

⁶⁶ Alain Viala, *loc. cit.*, p. 16.

⁶⁷ George Steiner, « Présence des classiques », *loc. cit.*, p. 22.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 25.

Ce parcours rend compte de l'intégration institutionnelle des auteurs et des œuvres devenus, au fil du temps, consensuels. De la légitimation à la perpétuation, interviennent plusieurs instances : le lectorat et la masse critique, les pouvoirs politiques, l'école, les salons, les académies, les prix. S'y ajoute l'inévitable distance temporelle qui, seule, pourra assurer la perpétuation du classique.

Partant de là, peut-on considérer que le processus de reconnaissance de la jeune littérature québécoise diffère énormément du processus type décrit par Alain Viala ? En d'autres mots, le Québec a-t-il réussi à instituer une véritable tradition de lecture ?

Dans « Le domaine québécois en perspective cavalière », paru en 1967 dans *L'histoire de la littérature française du Québec* dirigée par Pierre de Grandpré, Georges-André Vachon réfléchit sur les enjeux de la constitution du corpus littéraire québécois. Dès le premier paragraphe, il établit une comparaison entre les littératures française et québécoise ; selon Vachon, le sens du mot « littérature » varie d'un territoire à l'autre : « [en France], il englobe un certain ensemble d'œuvres incontestablement valables. Ici, il désigne la collection matérielle des œuvres produites dans les limites d'un territoire national⁶⁹ ». Bien que le propos de Georges-André Vachon puisse être relativisé – l'étendue de la littérature française est également circonscrite par des frontières nationales –, il permet de faire ressortir un trait important de la constitution du corpus québécois. « Collection matérielle d'œuvres », le corpus québécois possède une valeur quasi statistique. Selon l'auteur, la chose s'explique facilement puisque, jeune culture, le Québec n'a pas fondé de tradition de lecture qui conférerait à sa littérature une existence. « Entre l'œuvre et

⁶⁹ Georges-André Vachon, « Le domaine québécois en perspective cavalière », dans Pierre de Grandpré (dir.) *L'histoire de la littérature française du Québec*, tome I, *op. cit.*, p. 27.

moi, nul sentier, nulle trace de lectures antérieures⁷⁰ », écrit-il. Dévoilée à la fin de son texte, la perspective cavalière ne suppléera pas à la tradition de lecture, mais permettra au domaine québécois d'affirmer son existence : en portant une attention sociologique aux textes, littéraires et non littéraires, les critiques québécois arriveront à esquisser les contours d'une idéologie globale de la société québécoise. C'est que « le domaine québécois se prête, mieux que nul autre, à l'observation de l'émergence de la fonction littéraire dans une société, et de son fractionnement progressif en "genres", toujours liés aux avatars d'autres fonctions et d'autres variables sociologiques⁷¹ ». La perspective cavalière de Georges-André Vachon s'est avérée féconde. Depuis 1967, année de parution de son texte, les travaux consacrés à la littérature québécoise se sont multipliés ; des revues savantes ont été fondées, dont *Voix et Images du pays* qui se consacre presque exclusivement à la littérature québécoise; les programmes du collégial ont intégré le corpus littéraire québécois, maisons d'édition, émissions radiophoniques et télévisuelles, prix, salons du livre participent également à la reconnaissance du domaine littéraire québécois.

Comme le démontrent plusieurs des auteurs de l'ouvrage *Trajectoires*, l'institution littéraire québécoise a réussi en très peu de temps à se doter d'appareils institutionnels comparables à ceux de la France. Par contre, la littérature de Belgique, à laquelle le collectif est également consacré, ainsi que les autres littératures francophones dépendent encore de la métropole parisienne et de ses appareils institutionnels. C'est par comparaison que l'on parlera fréquemment d'une autonomie de la littérature québécoise. Loin d'emprunter toujours un ton triomphaliste cependant, plusieurs des auteurs du collectif relativisent la portée des

⁷⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁷¹ *Ibid.*, p. 33.

consécration littéraires québécoises. Tout se passe comme si l'institution littéraire avait quelque chose d'artificiel, ne pouvant prétendre à la légitimité des cultures plus anciennes. Selon Jeanne Demers et Line McMurray, les avantages de l'autonomie du littéraire au Québec sont réversibles : « [a]vantage piégé [...] en ce qui concerne la dimension infrastructurelle de l'institution qui a tendance à devancer un peu trop, on s'en rend de plus en plus compte, la production des œuvres⁷² ». En découlerait une survalorisation des œuvres du présent et de l'avant-garde; survalorisation inquiétante, selon Gilles Marcotte, puisqu'elle fait peu de cas de la distance temporelle. « Pour un Québécois, la littérature québécoise appartient au vécu le plus immédiat⁷³ » affirme-t-il dans son article « Québec français: littérature et enseignement », ce qui, ajoute-t-il en conclusion, ne peut mener à « l'expérience de la littérature comme différence, décentrement, étrangeté⁷⁴ ». Incapables de distance, les lecteurs et les critiques québécois auraient du mal à prendre la réelle mesure de leur littérature, comme s'ils ne savaient plus selon quels critères en évaluer les œuvres. Le problème relevé par Gilles Marcotte ne concerne plus l'existence de la littérature québécoise. Oui, la littérature québécoise existe. Elle regroupe toutefois des œuvres éclectiques qui, si elles ont été abondamment commentées, n'ont pas traversé encore l'épreuve du temps et n'ont pu ainsi connaître la phase de la perpétuation.

Gilles Marcotte défend d'ailleurs une thèse similaire dans son article « Institution et courants d'air » paru en 1981 dans la revue *Liberté*. Alors que « le

⁷² Line McMurray et Jeanne Demers, « Le manifeste, pouls de l'institution littéraire », dans Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg (dir.), *Trajectoires : Littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*, op. cit., p. 50.

⁷³ Gilles Marcotte, « Québec français: littérature et enseignement », dans Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg (dir.), *Trajectoires : Littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*, *ibid.*, p. 180.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 184.

mot même d'institution connote la solidité et la permanence⁷⁵ », soutient-il, le milieu littéraire québécois célèbre le plus souvent « le dernier livre paru⁷⁶ », s'attache à des textes éphémères dont la survie est assurée artificiellement par une importante diffusion au sein des réseaux d'enseignement collégial et universitaire. Vers la fin de son texte, l'auteur précise que

l'institution littéraire québécoise est en même temps forte et fragile. Idéologiquement bien fondée, pourvue de tous les appareils qui sont nécessaires à l'établissement d'un circuit de production et de consommation relativement autonome, mais aussi, à cause du désir d'autosuffisance qui l'habite, tiraillée par des contradictions, des doutes, une insécurité qui se transforme en agressivité quand un observateur de l'intérieur ou de l'extérieur [...] la met en question⁷⁷.

Souffrant d'exigüité⁷⁸, liminaire⁷⁹, « intranquille⁸⁰ », incertaine de ses codes et de ses canons⁸¹, l'institution littéraire québécoise ne connaît qu'une autonomie relative. Même si elle possède les infrastructures essentielles à la défense et à la promotion de la littérature québécoise, ses fondations demeurent fragiles. Les œuvres de qualité, les « monuments » pour reprendre le mot de Schlanger, comme les maîtres lui feraient défaut, ce qui la condamnerait à parier sur des textes encore trop contemporains pour accéder au statut de classiques.

Certainement pessimiste, cette lecture a toutefois le mérite de dévoiler la fragilité d'un discours qui, porté par les mouvances animant le milieu littéraire, élit ses classiques au fur et à mesure, sans se débarrasser de l'impression tenace que le meilleur est encore et toujours à venir.

⁷⁵ Gilles Marcotte, « Institution et courants d'air », *Liberté*, vol. XXIII, n° 2 (mars-avril 1981), p. 14.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Le mot est de François Paré. Voir François Paré, *Les littératures de l'exigüité*, Hearst, Le Nordir, 1992.

⁷⁹ Voir Michel Biron, *L'absence du maître*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2000.

⁸⁰ Lise Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 11.

⁸¹ Voir André Belleau, « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », *Liberté*, n° 134 (mars-avril 1981), p. 15-20.

On verra dans les prochains chapitres que ce sentiment diffus traverse surtout la critique des années 1960 et 1970, comme si l'époque était plus favorable aux questions de la fondation d'une littérature et de l'institutionnalisation des œuvres et des figures. Les textes critiques plus récents, s'il ne remettent plus en cause l'existence de la littérature québécoise, participent à la consolidation de son institution : abondants, variés, de nature savante le plus souvent, ils s'inscrivent autrement dans le procès de classicisation des œuvres. La professionnalisation du champ littéraire apparaît en effet comme une autre manière, non moins efficace que la précédente, de faire exister une mémoire et une littérature.

De cette synthèse théorique se dégagent trois constats, lesquels permettront de fonder une réflexion sur l'écriture de l'emblématique. Le premier concerne la démarche historique qui, comme nous l'avons vu, ne peut prétendre à l'objectivité, cela même si elle s'appuie sur une connaissance érudite, précise et rigoureuse des faits et des événements passés. Différant de la mémoire à bien des égards, l'histoire demeure malgré tout une reconstruction narrative articulée autour de dates et de moments phares. Le second constat porte sur l'histoire littéraire au sens large. Au même titre que l'historien, le critique littéraire tend à fabriquer un récit mémoriel cohérent lié, dans sa forme traditionnelle du moins, à la reconnaissance d'une culture et d'une identité collectives. L'exemple du classicisme français en témoigne éloquemment : il fut forgé à partir d'une volonté critique indissociable d'un désir de fondation, subsumant le fantasme d'une mise en ordre – et en intrigue – du passé littéraire et culturel de la communauté. Enfin, le troisième constat, le plus important

sans doute, renvoie à la question de la formation des identités culturelles. Comme le démontre Paul Ricœur dans *Temps et récit*, le concept de l'identité narrative est intimement associé à l'expérience du passage du temps. Le passé, individuel ou collectif, contribue à la fabrication d'une mémoire du présent, incertaine et inachevée. À la lumière de ces constats, il sera possible de mieux comprendre les changements qui, de 1960 à nos jours, ont pu affecter l'histoire littéraire québécoise ainsi que les récits qui accompagnent ses *classiques*.

Le sujet-emblème

Partant de là, comment pourrait-on définir l'écriture de l'emblématique, qui fait écho à bien des égards à la construction des classicismes? Écrire l'emblématique, ce serait peut-être attribuer à des individualités un caractère spécifique, représentatif des angoisses et des vœux de la communauté. Cette pratique, que Paul Veyne place au cœur de la démarche historique, a ainsi pour but de transformer le singulier en « représentant de [sa] catégorie⁸² », de lui attribuer un « sens “collectif” » et de le rendre « digne de mémoire⁸³ ». L'écriture de l'emblématique s'avère ainsi indissociable de la notion d'*epoch-making* théorisée par Paul Ricœur dans son ouvrage *Temps et récit* : ramenant à l'origine d'une culture et d'une identité, mais désignant aussi un ressourcement, l'œuvre emblématique recueille et rassemble les traits collectifs et leur confère une résonance symbolique. Si pour l'abbé Casgrain, la littérature canadienne-française se devait d'être « grave,

⁸² Paul Veyne, *op. cit.*, p. 81.

⁸³ *Ibid.*, p. 83.

méditative, spiritualiste, religieuse, évangéliste comme nos missionnaires, généreuse comme nos martyrs, énergique et persévérante comme nos pionniers d'autrefois⁸⁴ », plusieurs critiques littéraires des années 1960 la souhaiteront autonome⁸⁵ et « plus consciente d'elle-même⁸⁶ ». Au seuil des années 1990, on reconnaîtra en revanche son statut « post-national⁸⁷ » et le fait qu'elle mette en question « le caractère organique à la fois du domaine culturel et de son lien à la nation⁸⁸ ». Cette lecture volontairement elliptique de l'histoire littéraire canadienne-française et québécoise n'en demeure pas moins éloquente : elle révèle le caractère identificatoire de la mémoire littéraire, mais également sa nature changeante et incertaine. Nous verrons en effet que ces grandes lignes habitent le discours des critiques, leur permettant même de situer leurs points de vue et leurs partis pris dans une trame narrative apparemment cohérente.

C'est dans cette perspective que j'aimerais replacer le motif du *Je collectif*. Au même titre que le récit identitaire qui l'accompagne, il est voué au changement et à la correction, s'adaptant aux différents contextes d'énonciation dans lesquels il est mis en scène. Comme le précise Ginette Michaud, à propos du Sujet-Nation :

il se donne essentiellement comme un objet de savoir à construire qui, émergeant d'un réseau mouvant d'images, de figures (l'Étranger, l'exil, les marges, le mineur etc.), de métaphores (*amor patria*, mère-patrie, langue maternelle, par exemple) ou de structures fantasmatiques, allant de l'affrontement à la soumission, de l'affirmation souveraine à la dissémination, agit en retour sur l'objet conceptuel, sur l'idée que nous nous faisons de la nation⁸⁹.

⁸⁴ Henri-Raymond Casgrain, « Le mouvement littéraire au Canada », *Œuvres complètes*, tome III, Québec, Typographie C. Darveau, 1875, p. 83.

⁸⁵ Voir notamment Réjean Robidoux, « L'autonomie littéraire. Notre héritage », *loc.cit.*, p. 19.

⁸⁶ Jean-Louis Major, « Le roman depuis 1960 », *Liberté*, n° 42 (novembre-décembre 1965), p. 462.

⁸⁷ Lise Gauvin, « Croisements », dans Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg (dir.), *Trajectoires : Littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*, *op. cit.*, p. 260.

⁸⁸ Sherry Simon, « Présentation », dans Sherry Simon, Pierre L'Hérault, Robert Schwartzwald et Alexis Nous, *Fictions de l'identitaire au Québec*, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁹ Ginette Michaud, « Le Sujet-Nation : James Joyce et Jacques Ferron », dans Claude Duchet et Stéphane Vachon (dir.), *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal, XYZ, 1993, p. 322.

Je m'intéresserai à la figure du Sujet-Nation dans le chapitre consacré à Hubert Aquin. À ce moment de la réflexion, je retiendrai des propos de Ginette Michaud deux traits qui me semblent particulièrement significatifs. Si le Sujet-Nation est un « objet à construire », il ne peut en aucun cas être conçu de manière essentialiste, comme une métonymie qui représenterait le caractère immuable et fixe de la collectivité. En outre, comme le montre Ricœur à propos de l'identité narrative, il s'établit un rapport de circularité entre la figure du Sujet-Nation et les discours qui l'accompagnent et la fondent. Instable et changeant, le Sujet-Nation, le « many as one » écrit Bhabha, ramène à la fonction symbolique de la littérature, décrite notamment par Jacques Dubois dans *L'institution de la littérature* : « [l]e premier [des niveaux de la fonction symbolique] correspond à la diffusion, très élargie du littéraire en tant qu'emblème social⁹⁰ ». L'appellation « emblème social » semble convenir, dans une certaine mesure évidemment, aux romans étudiés dans cette thèse. Objets concrets, ils sont devenus, sous l'effet des lectures et des relectures, représentatifs de choses abstraites telles que le devenir du peuple québécois, l'identité québécoise, la culture québécoise, la modernité québécoise ou la postmodernité québécoise. Sans doute, certains liens souvent indirects peuvent être établis entre ces romans et ces choses abstraites. Cependant, aux subtils tissages de la lecture et de l'interprétation, on a parfois eu tendance à substituer de trop claires théories du reflet, lesquelles semblent transformer en évidences des associations qui ne vont pas de soi. En témoigne également la présence de certaines figures quasi réifiées⁹¹ dans le discours de la critique, dont font évidemment partie Nelligan, Saint-

⁹⁰ Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 76.

⁹¹ Dans son ouvrage *Une littérature inventée*, Nicole Fortin utilise l'expression « auteurs emblématiques » pour désigner Saint-Denys Garneau, Émile Nelligan, Hubert Aquin et Réjean Ducharme, précisant par ailleurs que leurs « oeuvres ont une *fonction exemplaire* et emblématique, non seulement au sens où elles servent de modèles, de valeurs sûres, de *monuments* d'une histoire

Denys Garneau⁹², Aquin et Ducharme. N'avons-nous pas souvent appris, avant de lire les œuvres, que Nelligan était fou, que Saint-Denys Garneau, névrosé, vivait enfermé dans un manoir du comté de Portneuf, qu'Hubert Aquin s'était suicidé et que Réjean Ducharme jamais ne se montrait? Les légendes précédaient les œuvres; les devises annonçaient les emblèmes. Une mémoire des noms propres se construisait.

Difficile sans doute de procéder autrement? Comment une mémoire littéraire pourrait-elle contourner l'emblématique? L'emblématisation des œuvres et des figures n'est peut-être qu'un passage obligé, devant la phase de consécration d'une littérature, cristallisant ainsi son existence dans l'étendue presque sans fin des territoires imaginaires. Sans mettre en cause ce procédé inhérent à la création des histoires littéraires, je tenterai au fil des prochains chapitres de montrer comment trois romans emblématiques des années 1960, trois « classiques de la littérature québécoise », ont pu représenter les obsessions et les désirs, mobiles et fuyants, d'une institution en formation.

littéraire, mais au sens où elles se lisent comme processus similaire à celui que l'on tend à accorder à la démarche littéraire et critique» (*op. cit.*, p. 294).

⁹² À propos de la réification des figures auctoriales, voir *L'écologie du réel*, *op. cit.*, de Pierre Nepveu. Dans les essais intitulés « L'exil comme métaphore » et « Un trou dans notre monde », l'auteur s'intéresse aux couples Octave Crémazie / Émile Nelligan, Saint-Denys Garneau / Alain Grandbois; Nicole Fortin, quant à elle, évoque le parcours de la figure d'Émile Nelligan dans *Une littérature inventée*, *op. cit.*

II.

***Le Libraire* de Gérard Bessette :
le roman de la Révolution tranquille**

Emblématique, *Le libraire* de Gérard Bessette l'a été déclaré à plusieurs reprises : livre de la révolte contre les pouvoirs institutionnels, défiant la religion et ses diktats comme le langage aliénant de la tribu, il aurait été pour plusieurs écrivains et critiques québécois le lieu d'une identification souvent immédiate. Normand Cloutier, qui consacrait en 1966 un article aux écrivains du joul, affirma que Major, Renaud, Godin, Jasmin, Girouard et Chamberland

voyaient [le Québec] par le regard désenchanté, cynique, parfois cruel et souvent humoristique du *Libraire* de Gérard Bessette, qu'ils lisaient de préférence à la taverne pour mieux imiter ce personnage dont ils enviaient la capacité gargantuesque d'ingurgitation, soit près de trente *draffles* chaque soir¹.

Entre le personnage du libraire et les jeunes écrivains qui firent la renommée de *Parti pris* s'est institué, semble-t-il, un dialogue fondé sur le sentiment d'appartenance à une même communauté, celle de la marge, société résolument étrangère aux hiérarchies sociales, morales et spirituelles et pour laquelle l'ingurgitation excessive de bière pourrait bien remplacer, ironie oblige, l'accumulation des connaissances. C'est à la taverne, plutôt qu'au côté des élites qu'ils conspuaient, que se retrouvaient ces écrivains; c'est Hervé Jodoin, plutôt que Balzac, qu'ils cherchaient à imiter, le personnage romanesque devenant ainsi leur maître de papier, non loin du « héros liminaire » de Michel Biron qui, « dépouill[é] des signes propres à la structure sociale (la position hiérarchique, la propriété, les vêtements, etc.)² » apparaît tel un modèle négatif.

Modèle négatif, anti-héros, ces expressions ne semblent plus ou si peu paradoxales. L'éloge de la transgression n'a-t-il pas perdu l'éclat de la nouveauté, celui qu'il avait peut-être encore au début du XX^e siècle ? Plusieurs figures de

¹ Normand Cloutier, « Le scandale du joul », *Le Magazine Maclean*, vol. VI, n° 1 (janvier 1966), p. 29.

² Michel Biron, *L'absence du maître*, *op. cit.*, p. 14.

marginiaux en effet – Raskolnikov, Roquentin, Meursault pour ne nommer que ceux-là – peuplent la mémoire littéraire occidentale et nous convainquent assez aisément que le roman, s’il s’intéresse aux *histoires de la vie réelle*, ne les dépeint pas nécessairement de manière ordonnée, organisée selon les valeurs et les règles des sociétés policées. Le paradoxe, qu’incarne et dévoile à la fois le roman de Gérard Bessette, se situe plutôt dans la relation que la critique littéraire et le lectorat québécois ont entretenu, au fil des ans, avec le personnage du libraire, transformant un être asocial, résolu à l’aphasie et à l’inertie, en un héros, liminaire le plus souvent sans doute, mais tout de même tourné vers l’action. Cette lecture positive du *Libraire*, que son importante diffusion dans les milieux d’enseignement collégial et universitaire³ a permis de fixer, a cependant occulté plusieurs de ses enjeux textuels : pièges tendus au lecteur, caractère satirique de l’univers fictionnel et du personnage principal, subversion de différents pactes d’écriture. Étudiés finement par Bertrand Gervais dans « Du lecteur au texte : *Le libraire* de Gérard Bessette », les « mandats de lecture » que présente le roman « repose[nt] sur un jeu de la compromission et de l’erreur⁴ » qui engagent, parfois malgré lui, le lecteur⁵. Selon Gervais, les erreurs de

³ Le roman est d’abord publié conjointement par les éditions René Julliard (Paris) et le Cercle du livre de France (Montréal) en 1960. Dès 1970, une édition scolaire du *Libraire* est publiée par les Éditions du renouveau pédagogique. Elle est destinée, précise-t-on dans l’avant-propos, aux « finissants des écoles secondaires, aux étudiants du collégial et des deux premières années des universités de langue anglaise » (Montréal, Éditions du renouveau pédagogique, 1970, p. 5). L’œuvre fut rééditée chez Pierre Tisseyre en 1993, mais sans être accompagnée cette fois d’un appareil didactique. Un ouvrage pédagogique fut également consacré au roman : voir Martine Frenette, *Le libraire de Gérard Bessette*, HMH, « Texto », 1998.

⁴ Bertrand Gervais, « Du lecteur au texte : *Le libraire* de Gérard Bessette », *À l’écoute de la lecture*, Montréal, VLB, 1993, p. 139.

⁵ D’autres travaux portent sur le motif du livre et l’inscription de la lecture dans l’œuvre de Gérard Bessette : voir Ben-Z. Shek, « *Le libraire* : œuvre réflexive », dans J.-J. Hamm (comp.), *Lectures de Gérard Bessette*, Montréal, Québec / Amérique, 1982, p. 121 et suiv., Louise Frappier, « Le livre en mouvement, du *Libraire* au *Semestre* », *Études françaises*, vol. XXIX, n° 1 (printemps 1993), p. 61-74 et Lucie Hotte, « La lecture : fonction référentielle », *Romans de la lecture, lecture du roman*, Québec, Nota bene, 2001.

composition⁶ – temporelles pour la plupart –, l’ironie persistante, le caractère antipathique du personnage de Jodoin ont été sous-estimés par une partie de la communauté interprétative qui a reçu le roman de Gérard Bessette. Pourquoi avoir ainsi tu certains aspects d’une œuvre dont on a reconnu par ailleurs la réalisation impeccable et la maîtrise des conventions narratives ? « Un roman plein d’erreurs, répond Bertrand Gervais, ne fait pas un bon candidat au poste de précurseur [d’une] identité *tranquillement* révolutionnaire⁷ ». En outre, un roman qui ne peut être saisi au premier degré parce qu’il se joue de ses lecteurs, les trahissant littéralement, ne peut respecter les enjeux d’une certaine « quête⁸ » collective, ne peut satisfaire les vœux et la mémoire de la communauté critique. M’inspirant de ces hypothèses, j’approfondirai l’analyse de la réception critique du *Libraire* afin d’y retracer les apories interprétatives et les effets qu’a eus sur le devenir du roman la réinterprétation politique. Car c’est bel et bien une réinterprétation qui a fait du *Libraire* le roman de la Révolution tranquille. Contrairement à Bertrand Gervais qui inscrit l’œuvre dans la perspective des théories de la lecture, en dévoilant ainsi les mécanismes internes, je m’attarderai plus particulièrement au discours de la critique⁹, aux contradictions qui s’y sont logées, aux motifs récurrents et aux effets d’écho, lesquels contribuent à la création d’un récit mémoriel aux accents singuliers, centré sur la naissance d’une identité et d’un sujet collectif. Le parcours du *Libraire*, voire le récit entourant le roman et les circonstances de sa rédaction, est composé de

⁶ Les erreurs de composition du *Libraire* ont également été étudiées par Réjean Robidoux dans *La création de Gérard Bessette*, Montréal, Québec / Amérique, 1987, p. 144-145 et par François Gallays, « Les genres en conflit dans *Le libraire* de Gérard Bessette », *Diffractions. Romans et nouvelles du Québec. Études*, Orléans, Éditions David, 2000, p. 185 et suiv.

⁷ Bertrand Gervais, *loc. cit.*, p. 170.

⁸ Le mot est de Bertrand Gervais et me semble décrire avec justesse l’entreprise de plusieurs critiques des années 1960.

⁹ Ralph Sarkonak a consacré un article à la réception des œuvres de Gérard Bessette, texte dans lequel est rapidement commentée la critique du *Libraire* : « Comment peut-on lire Gérard Bessette », *Œuvres et critiques*, vol. XIV, n° 1 (1989), p. 65-71.

plusieurs moments : une première réception qui n'en annonçait guère le destin singulier, une interprétation politique qui fut adoptée par la majorité des critiques entre 1967 et 1993, puis une relecture tendant à nuancer et à expliquer les liens parfois trop référentiels qui furent établis entre le roman et le contexte de la Révolution tranquille.

La critique de première réception

Franchir le seuil

Roman-borne, *Le libraire* est paru en 1960 et a été associé, surtout à partir de 1967, à la Révolution tranquille dont il aurait pressenti les sursauts originels. Les avis sont presque unanimes. Selon Jean-Pierre Boucher,

Après *Le libraire* se succéderont les romans écrits à la première personne du singulier. Or, 1960 marque l'apparition au Québec d'une nouvelle idéologie qui, se fondant sur la reconnaissance du Québec comme nation, tend à obtenir pour cette nation l'autonomie dans tous les secteurs de sa vie. La naissance du *je* dans le roman québécois est le pendant naturel à ce courant de pensée¹⁰.

Jacques Allard affirme que « tout peut vraiment commencer avec la parution d'un roman de Gérard Bessette, en 1960, à Paris, *Le libraire*¹¹ » tandis que Józef Kwaterko prétend que « [l]e roman *Le libraire* n'est cependant nullement une œuvre dissidente. Publié en 1960, c'est un produit du dégel post-duplessiste, c'est l'annonce de la Révolution tranquille¹² ». Aurélien Boivin, quant à lui, dira du *Libraire* qu'il est

¹⁰ Jean-Pierre Boucher, « Illégitime défense : *Le libraire* de Gérard Bessette », *Instantanés de la condition québécoise*, Montréal, Hurtubise HMH, 1977, p. 109.

¹¹ Jacques Allard, « Le roman québécois des années 1960 à 1968 », *Europe*, n^{os} 478-479 (février-mars 1969), p. 41.

¹² Józef Kwaterko, « Le sarcasme dissident : une lecture politique du *Libraire* », J.-J. Hamm (dir.), *Lectures de Gérard Bessette*, op. cit., p. 146.

« l'une des œuvres qui évoquent le mieux l'époque de la "grande noirceur" (le régime Duplessis) et qui traduisent avec le plus de réalisme et de précision l'accession du Québec à la modernité¹³ ». Qu'elle soit considérée dissidente ou non, l'œuvre de Gérard Bessette appelle le recommencement, une ère nouvelle et faste pendant laquelle s'affirmera une libération littéraire et sociale à la fois, un « dégel » pour reprendre le mot de Kwaterko. Si les a priori de ces différentes lectures peuvent parfois sembler discutables – pourquoi l'autonomie littéraire va-t-elle de pair avec l'apparition de narrateurs *je* ? pourquoi accorde-t-on d'emblée une valeur négligeable aux textes parus avant 1960 ? – les constats n'en demeurent pas moins éloquents. 1960 demeure une date-frontière, un seuil séparant deux mondes étrangement distincts, quasi irréconciliables. Paru cette année-là, *Le libraire* est choisi pour représenter l'entrée d'une collectivité et d'une littérature dans la modernité : par son contenu polémique, il s'oppose de manière évidente aux discours et aux figures d'autorité qui dominaient la société québécoise des années 1950; qui plus est, il cristallise la rupture et marque le passage à une nouvelle phase de l'histoire, qu'elle soit littéraire ou non. Pourtant, les premiers textes consacrés au roman dévoilent une autre version de l'histoire, non pas complètement étrangère à l'interprétation canonique qu'a ensuite retenue la critique, mais sans doute moins tranchée et moins manichéenne. Comme le rappelle Hans Robert Jauss, « [l]'idée qu'une nouvelle époque puisse prendre conscience d'elle-même en tant que telle dès l'instant où s'accomplit le passage de ce qui fut à ce qui est a visiblement donné naissance à une perception stéréotypée de l'histoire¹⁴ ». Si *Le libraire* est devenu le flambeau de la

¹³ Aurélien Boivin, « *Le libraire* 1 ou l'annonce d'un Québec nouveau », *Québec français*, n° 95 (automne 1994), p. 89. Voir également Patrick Imbert, « *La bagarre* et *Le libraire* de Gérard Bessette : De la critique de la répression à la désublimation répressive », *Lettres québécoises*, n° 31 (automne 1983), p. 51-53 et Réjean Beaudoin, *Le roman québécois*, Montréal, Boréal, 1991, p. 39.

¹⁴ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 170.

Révolution tranquille, c'est dans l'après-coup, grâce aux lectures successives qui ont altéré les premiers récits qui l'entouraient.

À propos de la *Grande noirceur*

Dans le récit « La mort de Maurice Duplessis » de Gilles Marcotte, le personnage d'Albert tente de retracer, sur un mode mi-historique, mi-imaginaire, les derniers événements qui ont précédé le décès du Premier ministre. La disparition du « Chef » devait marquer son histoire, la diviser en un avant et un après :

c'est bien celui-là qu'il me faut, le plus célèbre et le plus glorieux de mes pères, de nos pères, celui dont la mort soudaine, en 1959, nous a précipités dans un monde nouveau, si nouveau que nous n'avons peut-être pas encore eu le temps d'en explorer les paysages sans cesse recomposés. Nul autre que Maurice Duplessis n'est mon personnage historique, c'est lui qui a partagé mon histoire en un *avant* et un *après*, et il me semble que si je savais comment, *de quoi il est mort*, je saurais un peu mieux le sens de ce que nous avons vécu¹⁵.

Entre l'avant et l'après s'impose une éclatante rupture. La mort de Duplessis, le père symbolique, castrateur et autoritaire aux dires de plusieurs contemporains, annonce et confirme un changement soudain et radical. Le personnage du texte de Gilles Marcotte est plongé dans un monde nouveau, dont la qualité principale est sans doute le caractère de nouveauté. Proposée par un personnage fictif, cette lecture n'en demeure pas moins révélatrice : les ruptures historiques que le temps transforme et accentue parfois sont partie intégrante de notre conception du passé, grandes lignes qui découpent la trame événementielle de notre récit mémoriel. Autour de ces ruptures se « sédimentent » des images, des lieux de mémoire, des figures auxquels le discours confère, par-delà la mort et l'oubli, une sorte de réalité historique.

¹⁵ Gilles Marcotte, « La mort de Maurice Duplessis », *La mort de Maurice Duplessis*, Montréal, Boréal, 1999, p. 149.

Duplessis, figure du pouvoir traditionnel; Hervé Jodoin, incarnation de la dissidence, habitent un certain récit de la Révolution tranquille. Avant d'analyser les premiers comptes rendus consacrés au *Libraire*, il importe de relire ce récit historique, d'interroger la rupture de 1960 pour mieux saisir ce qu'elle entraîne comme ce qu'elle occulte.

Les mots sont parfois trompeurs, surtout quand ils se figent en expressions consacrées. La Révolution tranquille, ainsi baptisée par un journaliste canadien-anglais du *Globe and Mail*, aurait été précédée par la Grande noirceur, hyperbole évocatrice s'il en est. Mais à y regarder de plus près, on remarque une nette solidarité entre ces deux moments que le langage courant se refuse encore de lier. La rupture fut plutôt un glissement, certes annoncé par plusieurs événements, mais aussi et surtout par de multiples tensions qui habitaient déjà les discours sociaux des années 1940-1950. Corruption politique, union du pouvoir religieux et de l'État, obscurantisme, censure, autoritarisme, voilà les mots qui définissent, selon plusieurs écrivains mais surtout selon une certaine imagerie populaire entretenue par le discours mass-médiatique, la société québécoise des années 1936-1959, années correspondant, à l'exception d'une brève parenthèse libérale (de 1939 à 1944), au règne de Maurice Duplessis. Les témoignages d'artistes et d'écrivains ont certes assuré la diffusion et la perpétuation de ce Grand récit. Les signataires du *Refus global* envoyèrent au « diable le goupillon et la tuque¹⁶ » et appelèrent de leurs vœux la révolution. Dans les pages de la revue *Parti pris*, hantées par le fantôme de Saint-Denys Garneau et le mépris voué aux intellectuels de *Cité libre*, fut souvent rejeté et invoqué à la fois le misérabilisme du passé canadien-français. Même Gérard

¹⁶ Paul-Émile Borduas, *Refus Global & Projections libérantes*, Montréal, Parti pris, « Projections libérantes », 1977, p. 29.

Bessette affirma, dans son recueil d'essais-confessions *Mes romans et moi* que « l'archevêché se serait opposé à [sa] nomination » à la Faculté des lettres de l'Université de Montréal, « peut-être parce qu'on [le] savait agnostique¹⁷ », ce qui le condamna à l'exil. *Le libraire* aurait d'ailleurs été inspiré par les interdits religieux, les prescriptions de l'Index plus précisément, que l'auteur dut subir dans sa jeunesse. Malgré ces témoignages, véritables interprétations intimes d'une période historique qui dévoilent sans doute une certaine réalité, force est de reconnaître que l'idée d'une Grande noirceur uniforme, sans brèches et sans trouées lumineuses, tient plus du mythe que de la vérité historique, évoquant les lectures qu'on a longtemps proposées de « l'obscur » Moyen Âge européen¹⁸.

C'est d'ailleurs contre ce genre d'interprétation, univoque et tributaire d'une conception souvent manichéenne et téléologique de l'histoire, qu'ont écrit plusieurs intellectuels. Dans *La contradiction du poème : poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953* notamment, Pierre Popovic affirme d'entrée de jeu que « [le] prétendu monolithisme qui aurait pétrifié la société québécoise de la défaite des Patriotes jusqu'au premier numéro de *Cité libre* passe désormais pour une allégation sans fondement¹⁹ ». Dans ses analyses du discours social, couvrant entre autres les textes de Lionel Groulx, les discours de Duplessis, le manifeste du *Refus global* et les articles parus dans *Cité libre*, l'auteur montre bien que des idées contradictoires traversent les écrits de l'époque et révèlent l'existence d'oppositions, de tensions et

¹⁷ Gérard Bessette, *Mes romans et moi*, Montréal, Hurtubise HMH, 1977, p. 84.

¹⁸ Voir l'avant-propos à *L'introduction à la vie littéraire du Moyen Âge* de Pierre-Yves Badel dans lequel sont dévoilés certains des préjugés entretenus sur cette longue période historique. S'intéressant plus particulièrement à la littérature, l'auteur précise que pendant longtemps « tout l'intérêt reconnu aux textes français du Moyen Âge est celui de jalonner la préhistoire de la littérature moderne et de faire apprécier les tâtonnements à partir desquels elle prend au XVI^e siècle un élan décisif » (Paris, Bordas, 1969, p. 7).

¹⁹ Pierre Popovic, *La contradiction du poème : poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Balzac, 1992, p. 51. Voir également les articles réunis dans le numéro « Le chaînon manquant » de la revue *Société*, *op. cit.*

de débats qui démentent l'impression d'univocité et d'homogénéité qu'a laissée à plusieurs la société québécoise des années 1937 à 1953. Ainsi trouvera-t-on parfois du « moderne » chez les traditionalistes et du traditionnel chez les « modernes ». Les discours de Duplessis par exemple, qui défendaient le plus souvent les valeurs de la famille, de la religion et de la ruralité, s'avèrent hybrides, profondément morcelés, lieu d'un tiraillement souvent occulté entre le traditionalisme et le progrès :

le duplessisme se présente, au terme d'un examen plus détaillé, comme une formation discursive antinomique qui collige les restes d'une forme de légitimation traditionnelle du cadre social (mystique du « Chef » héroïco-religieux, représentation familiale de la communauté) et divers éléments modernistes (développement industriel, rationalité du progrès). Cette hybridité ne lui est pas spécifique en tant que telle. Elle concerne au contraire tout l'espace du discours²⁰.

L'impossible univocité des discours sociaux est mise au jour : malgré ses dérapages argumentatifs, ses abondants pléonasmes, ses « métaboles épico-religieuses²¹ » qui ont contribué à la création d'une figure négative – celle du Chef –, en laquelle se concentrerait d'ailleurs l'esprit étriqué de toute une époque, le discours duplessiste n'était pas uniformément traditionnel et respectait le dynamisme, même timide, de la société québécoise.

Il en va de même pour le manifeste du *Refus Global* qui, comme le rappelle Pierre Popovic, porte « le sceau indélébile de la date-clé [...] et le prestige d'être l'*Urtext* de la modernité québécoise²² », lecture cristallisée par plusieurs commentateurs et soutenue encore une fois par le discours mass-médiatique²³.

²⁰ Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 138-139.

²¹ *Ibid.*, p. 133.

²² *Ibid.*, p. 148.

²³ En 1998, on a souligné le cinquantième anniversaire du *Refus global* dans de nombreux articles, événements et documents audiovisuels. Plusieurs expositions ont eu lieu : *l'Épopée automatiste*, Musée d'art contemporain de Montréal, du 9 mai au 29 novembre 1998; *Maurice Perron - Un photographe parmi les automatistes*, Musée du Québec, du 2 décembre au 11 avril 1999; *Refus global*, Musée des beaux-arts du Canada, du 15 août au 17 janvier 1999. La Société Radio-Canada a

Comme tous les textes qui se réclament d'une idéologie de la rupture absolue et définitive, *Refus global* se heurte à de nombreuses apories. Comment rompre à l'infini sans qu'il y ait retour du même ? Comment s'affranchir du passé quand le langage est déjà chargé de références et de citations ? Claude Gauvreau, dans un texte qu'il écrivit en hommage à Paul-Émile Borduas, a en quelque sorte donné forme à l'impasse en affirmant que « la rupture [était] tellement caractéristique de [Borduas] qu'elle finit par apparaître comme un signe de continuité²⁴ ». Même si elles n'ont pas la même résonance, les analyses de Pierre Popovic confirment l'intuition de Gauvreau. Elle s'intéressent en effet à la présence d'un substrat traditionnel dans le système d'argumentation profondément paradoxal de Paul-Émile Borduas. Comme l'écrit Pierre Popovic, « [lu] au ras des mots, le discours automatiste est gros d'un tissu religieux, d'une mystique de l'action, d'un traitement du passé, d'un héroïsme métaphorique et d'idéologèmes divers qui l'apparentent tantôt au groulxisme, tantôt à d'autres formations discursives contemporaines²⁵ ». Solidaire peut-être à son insu de ses contemporains, *Refus global* n'en est pas moins sévèrement jugé à l'époque de sa parution. Manifeste incendiaire, il est considéré subversif, s'aliène une bonne partie de la critique journalistique et se mérite de rares assentiments – dont celui de Robert Élie qui, comme le remarque Brigitte Deschamps dans un article consacré aux différentes réceptions du *Refus global*, « s'étonne de la

présenté un documentaire intitulé *Refus global 1948-1998: La quête de la liberté* dans le cadre de ses *Beaux Dimanches*. Le colloque *Les automatistes à Paris*, fut organisé par Lise Gauvin au Centre culturel canadien à Paris, du 21 au 23 octobre 1998 et a donné lieu à la publication des *Automatistes à Paris : actes d'un colloque*, sous la direction de Lise Gauvin, Laval, Québec, Les 400 coups, 2000. Le Théâtre du Nouveau Monde a présenté *Les Oranges sont vertes* de Claude Gauvreau, dans une mise en scène de Lorraine Pintal, du 15 septembre au 10 octobre 1998. Plusieurs ouvrages et numéros de revues ont aussi été consacrés au manifeste : Patricia Smart, *Les femmes du Refus global*, Montréal, Boréal, 1998; Josée Bélisle et Marcel Saint-Pierre, *Borduas*, Laval, Les 400 coups, 1998; Gilles Lapointe et Raymond Montpetit, *Paul Émile Borduas, photographe. Un regard sur Percé, été 1938*, Montréal, Fides, 1998; « L'automatisme en mouvement », numéro coordonné par Gilles Lapointe et Ginette Michaud, *Études françaises*, vol. XXXIV, n^{os} 2-3 (1998).

²⁴ Claude Gauvreau, « Dimensions de Borduas », *Liberté*, vol. IV, n^o 22 (avril 1962), p. 228.

²⁵ Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 149.

violence de la réaction, signe selon [lui] de la fragilité d'un régime qui ne peut tolérer aucune forme d'opposition²⁶ ». Lors du dixième anniversaire de la signature collective du manifeste cependant, les avis sont autres : analysé dans la revue *Situations*, le texte est redécouvert, proposant, selon les commentateurs, « la formulation d'une nouvelle esthétique²⁷ ».

D'aucuns verront dans cette deuxième réception du texte l'esquisse d'un mouvement de société à peine perceptible encore, témoin antérieur d'une histoire à venir. *Refus global* en effet habite la mémoire de la Révolution tranquille et est souvent invoqué par les écrivains de l'époque²⁸. Il apparaît tel le lieu d'une modernité précoce et impromptue, tache lumineuse dans l'obscur horizon des années 1940-1950, véritable préfiguration, pré-histoire. Cette interprétation se fonde le plus souvent sur le désir, certains diront la nécessité, de se défaire du passé canadien-français. Une valeur importante est ainsi attribuée à la nouveauté, à la modernité et plus encore au caractère « rupturant²⁹ » du manifeste qui respecterait la logique transgressive de la Révolution tranquille³⁰. Mais le *Refus global*, s'il s'impose à contre-courant et ne semble guère correspondre à l'esprit de son contexte d'émergence, est néanmoins traversé par les discours qui lui sont contemporains; il en porte les traces. Pierre Popovic l'a bien montré dans *La contradiction du poème*. En déplaçant la problématique, on en vient à concevoir ce moment « moderne », non

²⁶ Brigitte Deschamps, « *Refus global* : de la contestation à la commémoration », *Études françaises*, vol. XXXIV, n^{os} 2-3 (automne-hiver 1998), p. 178.

²⁷ *Ibid.*, p. 180.

²⁸ En témoigne entre autres le numéro de *Parti pris* « *Refus global* pas mort » paru en avril 1966. En plus des fragments jusqu'alors inédits de *Beauté baroque*, on y publie un entretien avec Claude Gauvreau qui révèle l'indifférence du poète à l'égard de la situation politique québécoise et du réalisme socialiste qu'il qualifie « d'imbécillité absolue » (« De l'amour à Vénus-3 : entretien avec Claude Gauvreau », *Parti pris*, III, 9 [avril 1966], p. 7).

²⁹ Le néologisme est de Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 148.

³⁰ Redécouvert à l'époque de la Révolution tranquille, *Refus global* apparaît, comme le démontre Nicole Fortin, « comme [le] point de départ véritable des modifications subies par la pensée québécoise moderne » (*Une littérature inventée*, *op. cit.*, p. 87).

comme un éclat annonciateur de libération, mais plutôt comme le fruit des tensions de son époque. Cela rejoint les propos de Fernand Dumont qui, dans *Le sort de la culture*, s'interroge sur le refus du passé lors de la Révolution tranquille :

Pourquoi cette transformation si rapide des mœurs et des idéaux ? Cette question, les Québécois se la posent tous les jours. À mon sens, il ne faut pas chercher la réponse dans des facteurs récents, mais dans le processus même de la mutation. Autrement dit, au lieu de nous demander trop vite comment nous avons changé depuis quelques décennies, il vaudrait mieux nous demander à partir de quelle situation ce nous est arrivé³¹.

Pour mieux saisir les enjeux de la rupture, nous dit Fernand Dumont, il importe d'observer le « processus même de la mutation ». L'expression décrit avec justesse l'ensemble des subtils mouvements qui composent les grands changements sociaux et qui traversent les écrits d'une époque. Au risque de formuler ici une évidence, précisons que même les ruptures possèdent un terroir. Plutôt que de négliger les subtils tissages de la mutation en ne considérant que les « bienfaits » de l'après, il importe de poser son regard sur l'avant, d'en dégager les enjeux et les tensions. Cette perspective permet de reconstituer l'horizon d'attente de l'œuvre et, par là même, d'éviter de reconduire une conception stéréotypée de l'histoire. Autour du *Libraire*, avant et après sa parution, se dessinèrent des débats et des conflits idéologiques qui attribuèrent à la nouveauté et à la modernité des visages contradictoires.

³¹ Fernand Dumont, « De la culture québécoise », *Le sort de la culture*, Montréal, Typo, 1987, p. 276.

Miroir fidèle ou peinture universelle ?

Lorsque paraît *Le libraire* de Gérard Bessette, l'institution littéraire québécoise moderne, celle qui tentera de contourner les poncifs académiques et les objections morales, est déjà en voie de constitution. Si le milieu littéraire canadien-français a connu des débats marquants dès le début du vingtième siècle – il suffit de penser à la fameuse querelle entre les régionalistes et les exotiques³² – il acquiert une relative autonomie au cours des années 1940-1950³³. La fondation de la revue *Amérique française* en 1941 en témoigne. Les rédacteurs entendent se consacrer, de manière désintéressée précisent-ils dans la présentation du premier numéro, à la littérature et « travailler plus efficacement à la cause des lettres canadiennes-françaises en formation³⁴ ». Souvent fort critiques à l'égard du milieu littéraire et de ses mots d'ordre, les auteurs s'en prennent au « régionalisme à outrance », préférant le « monde [à] trente arpents³⁵ ». À l'instar de François Hertel, fidèle collaborateur de la revue, ils refusent de célébrer la littérature à thèse :

Quand nous parlons de littérature nationale originale, nous n'entendons donc pas préconiser une littérature à thèse nationale, une littérature d'action nationale. La thèse et l'utilitarisme sont de notoires assassins de l'inspiration. La littérature nationale dont nous rêvons est celle qui puiserait dans l'âme des choses et dans celle des hommes ses sujets et ses ornements, mais qui élèverait les uns et les autres à un plan supérieur, en

³² Voir Annette Hayward, *Le conflit entre les régionalistes et les « Exotiques » (1900-1920)*, Thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 1980 et Dominique Garand, *La griffe du polémique : le conflit entre les régionalistes et les exotiques : essai*, Montréal, L'Hexagone, 1989.

³³ Dans son article « Frontières critiques : 1955-1965 », Agnès Whitfield entend « s'écarter[er] de la périodisation usuelle, qui fait de 1960 l'année marquante » (p. 149) pour mieux cerner les enjeux de la critique littéraire parue de 1955 à 1965. Elle se penche notamment sur les textes parus dans *Culture* et dans *La Revue de l'Université Laval*, soulignant également le rôle joué par *Cité libre* dans le milieu littéraire de l'époque (dans Annette Hayward et Agnès Whitfield (dir.), *Critique et littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, 1992, p. 149-161).

³⁴ Roger Rolland, « Présentation », *Amérique française*, vol. I, n° 1 (novembre 1941), p. 1.

³⁵ Pierre Baillargeon, « *Amérique française* », *Amérique française*, vol. I, n° 6 (mai 1942), p. 3.

les traitant sur le mode majeur, éternel. Une telle littérature seule est durable et se dégage du régionalisme étroit³⁶.

Solange Chaput-Rolland, quant à elle, évoque les tares du mouvement régionaliste qui, « dans le Québec, aura été [...] contre le français et l'esprit français³⁷ » tandis que Pierre Baillargeon souhaite voir advenir la fin du « régionalisme-mouffette³⁸ ». Il serait faux de croire que la revue se réclame d'une avant-garde dégagée de toute responsabilité sociale et spirituelle. Pour Jacques Lavigne, les auteurs réunis dans les pages d'*Amérique française* ne sont « ni modernes ni anciens³⁹ », constat auquel feront écho les propos de Guy Sylvestre, de Rex Desmarchais, de François Hertel et de Jean-Paul Pinsonneault⁴⁰, pour ne nommer que ceux-là. Refusant l'esprit de clan, la revue se situe dans l'entre-deux, fustige tout autant les « rétrogrades » que les « avancés⁴¹ », philosophie qui rappelle à bien des égards la pensée inspirée par l'humanisme chrétien de *La Relève* et de *La Nouvelle Relève*.

Dès les années cinquante, la question de l'enseignement de la littérature canadienne-française nourrit les réflexions de certains critiques. Mais sans fonder un nouveau projet collectif, elle sert d'enjeu symbolique aux représentants de deux générations intellectuelles distinctes. Comme le rappelle Lucie Robert, dans son ouvrage *L'institution du littéraire au Québec*, « c'est dans les pages de *Cité Libre*, revue fondée en 1950 et dont les grandes orientations cherchent à rallier [les]

³⁶ François Hertel, « Notre culture et ses retentissements possibles chez les autres Latins d'Amérique », *Amérique française*, vol. II, n° 7 (avril 1943), p. 14.

³⁷ Solange Chaput-Rolland, « La critique des livres », *Amérique française*, vol. VII, n° 1 (septembre-novembre 1948), p. 81.

³⁸ Pierre Baillargeon, « La carrière des lettres », *Amérique française*, vol. III, n° 21 (mai 1944), p. 52.

³⁹ Jacques Lavigne, « Exigence », *Amérique française*, vol. III, n° 17 (novembre 1943), p. 1.

⁴⁰ Voir notamment Guy Sylvestre, « Roman et catholicisme », *Amérique française*, vol. II, n° 4 (janvier 1943), p. 49-51; Rex Desmarchais, « Lettre à un jeune anticlérical », *Amérique française*, vol. V, n° 1 (janvier 1946), p. 8-11; François Hertel, « Les ennemis de la culture française au Canada », *Amérique française*, vol. V, n° 9 (novembre 1946), p. 2-5 et Jean-Paul Pinsonneault, « Pour une conception chrétienne, adulte, du roman », *Amérique française*, vol. XII, n° 3 (septembre 1954), p. 163-167.

⁴¹ François Hertel, « Les ennemis de la culture française au Canada », *loc. cit.*, p. 2.

différentes modernités [catholique, politique, institutionnelle, entre autres], qu'a lieu le débat qui institue la littérature et les études littéraires sous la forme d'une discipline de savoir universitaire⁴² ». Le débat oppose, dans le numéro d'octobre 1954, la jeune professeure Jeanne Lapointe et le doyen de la Faculté des lettres de l'Université Laval, Félix-Antoine Savard. L'une considère que l'autonomisation du champ littéraire s'impose ; l'autre se fait le défenseur de la « tradition nationale⁴³ » et cléricale inspirée des travaux de Mgr Camille Roy. À ce conflit s'ajoute la réplique de Pierre Gélinas qui, à l'instar de Félix-Antoine Savard, considère que la littérature se doit d'exprimer « les données fondamentales de notre personnalité collective canadienne-française⁴⁴ ». Consacrées aux trois principaux thèmes de la polémique, soit « la valeur littéraire, la relation du littéraire au social, la fonction de la critique⁴⁵ », les analyses de Lucie Robert révèlent l'originalité⁴⁶ de la pensée de Jeanne Lapointe et confirment, par le fait même, l'existence d'une réflexion sur l'enseignement et sur la critique de la littérature canadienne-française, et cela bien avant le seuil symbolique de 1960. En outre, certains enjeux du débat annoncent les tensions que provoquera chez les critiques la parution du *Libraire*.

Certes, l'article de Jeanne Lapointe comporte quelques naïvetés que l'on peut aisément rattacher à une conception évolutive de l'Histoire, issue du modèle scientifique comme l'a montré Hannah Arendt⁴⁷ mais également défendue par les théoriciens romantiques de l'histoire littéraire. Jeanne Lapointe conçoit le domaine

⁴² Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989, p. 207.

⁴³ *Ibid.*, p. 209.

⁴⁴ Pierre Gélinas, « De notre littérature. Lettre à Jeanne Lapointe », *Cité libre*, n° 12 (mai 1955), p. 28.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 208.

⁴⁶ La pensée de Jeanne Lapointe est originale, précise Lucie Robert, parce qu'elle légitime la modernité littéraire « comme principe d'écriture et [...] comme savoir » (*op. cit.*, p. 207).

⁴⁷ Hannah Arendt, « Le concept d'histoire antique et moderne », *loc. cit.*, p. 58-120.

littéraire canadien-français tel un terroir duquel émergeraient, au fil du temps, des œuvres de plus en plus achevées. Si cette perspective critique ne surprend guère – n’a-t-elle pas encadré les réflexions de Georges-André Vachon ? – elle sert une pensée qui tente de s’abstraire des considérations extra-littéraires et d’établir une nette distinction entre la valeur sociologique et la valeur esthétique d’une œuvre. Selon Jeanne Lapointe, « seule la qualité esthétique peut donner à ces images de nous-mêmes une portée universelle, ou les revêtir, même à nos propres yeux, d’une force de conviction, d’émotion ou de symbolisme un tant soit peu durable et profonde⁴⁸ ». Le concept de l’universel, qui se situera au cœur de la polémique, apparaît comme l’ultime critère de reconnaissance de l’œuvre littéraire et ne va pas nécessairement de pair avec la représentation fidèle du milieu immédiat. Dans sa réponse, intitulée « Dissidence », Félix-Antoine Savard renverse la perspective et s’en prend franchement aux « métaphysiques fumeuses », aux « universalismes – assez confortables d’ailleurs – où la pensée, séparée du concret et de l’immédiat n’a plus d’autres règles que son propre plaisir⁴⁹ ». Il avoue également craindre la culture livresque qui menace, quand elle ne les entrave pas, les traditions bien implantées, la patrie, la nature, le peuple. Les propos de Pierre Gélinas font écho à ceux de Savard et reconduisent l’opposition entre l’universel – le français, précise l’auteur au fil de son raisonnement – et le « typique » littéraire, notion empruntée aux réflexions réunies par Balzac dans l’avant-propos de sa *Comédie humaine*. Même si elles témoignent du dynamisme de la critique littéraire de l’époque, les idées défendues par les trois auteurs sont pourtant loin d’être neuves et rappellent les tensions qui animèrent nombre d’écrivains et de critiques lors du conflit entre les régionalistes et

⁴⁸ Jeanne Lapointe, « Quelques apports positifs de notre littérature d’imagination », *Cité libre*, n° 10 (octobre 1954), p. 24.

⁴⁹ Félix-Antoine Savard, « Dissidence », *Cité libre*, n° 10 (octobre 1954), p. 37.

les exotiques. L'exotisme ne renvoyait-il pas à « une littérature d'évasion, basée sur les pays étrangers, qui avait toujours fait partie de la littérature française et qui connaissait une grande popularité en France à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle⁵⁰ » ou, plus simplement, à « l'universalisme⁵¹ » ? De là, la nette opposition, soulignée par Félix-Antoine Savard et Pierre Gélinas, entre les inspirations canadiennes-françaises et étrangères, françaises le plus souvent, mais aussi entre les lectures sociologiques inspirées des valeurs nationales et les approches formalistes qui négligeraient les données extra-littéraires.

Jeanne Lapointe n'est pas la seule à défendre la littérature canadienne-française contemporaine. En 1954 sont fondés les *Écrits du Canada français*. Le comité de rédaction, qui regroupe plusieurs intellectuels et écrivains⁵², se donne pour mission de

servir la littérature d'expression française en Amérique, les *Écrits du Canada français* seront une collection d'œuvres libres. Non pas qu'individuellement, chacun des collaborateurs répugne à tout engagement, mais bien parce que leur rencontre au sein d'une entreprise commune doit permettre au contraire le dégagement des tendances et des formes les plus actuelles de notre production littéraire⁵³.

Les fondateurs de la revue *Liberté* privilégient eux aussi les œuvres littéraires contemporaines et, à l'instar des rédacteurs des *Écrits*, invoquent la liberté d'expression et de pensée qui deviendra leur mot d'ordre. En témoigne le premier numéro paru en 1959 dans lequel deux objectifs précis sont formulés : créer, d'une

⁵⁰ Paul Morin, cité par Annette Hayward, *Le conflit entre les régionalistes et les « Exotiques » (1900-1920)*, op. cit., p. 814.

⁵¹ Annette Hayward précise que l'analogie a été proposée par Victor Barbeau (*ibid.*, p. 814).

⁵² Paul Beaulieu, Robert Charbonneau, Roger Duhamel, Robert Élie, Jean-Louis Gagnon, André Giroux, Lomer Gouin, Alain Grandbois, Éloi de Grandmont, Anne Hébert, Jean-Pierre Houle, Claude Hurtubise, André Langevin, Jeanne Lapointe, André Laurendeau, Roger Lemelin, Jean LeMoine, Gilles Marcotte, Gérard Pelletier, Marcel Raymond, Ringuet, Guy Roberge, Roger Rolland, Guy Sylvestre, Paul Toupin, Pierre Elliott Trudeau, Roger Viau et Jean Vincent.

⁵³ « Présentation », *Écrits du Canada français*, vol. I, n° 1 (1954), p. 1.

part, un lieu de réflexion en marge des universités et des ordres religieux et favoriser, d'autre part, le dialogue entre les écrivains des différentes provinces canadiennes. Le titre de la revue devient le symbole de cette philosophie : « nous avons retenu le mot LIBERTÉ parce qu'il s'est imposé avec une telle force et une telle urgence que toutes les autres suggestions paraissaient futiles⁵⁴ ». Le désir du changement anime ces jeunes intellectuels – dont font partie André Belleau, Jean-Guy Pilon et Jacques Godbout – mais ne revêt pas les allures de la croisade politique. À l'instar des revendications de Jeanne Lapointe, le mandat que se donnent les fondateurs de *Liberté*, bien qu'il s'oppose à une certaine tradition, n'en demeure pas moins très différent du projet littéraire de certains écrivains-critiques de la décennie soixante. Aussi, de l'« ère du soupçon » canadienne-française à l'entreprise de « refondation » d'une tradition littéraire spécifiquement québécoise, le passage, voire le glissement, se fait-il doucement.

C'est dire qu'à l'époque de la publication du *Libraire*, le projet d'institutionnalisation de la littérature québécoise souffre encore de légers tiraillements, de tensions « tranquilles » diraient certains. Deux courants façonnent le discours de la critique québécoise : les chroniques des grands quotidiens qui, sans être ultramontaines, s'attachent parfois à des vues plus traditionnelles côtoient les essais publiés dans *Liberté* et *Le Quartier Latin*, publications consacrées à la littérature et à la culture. Dans un tel contexte, le roman de Gérard Bessette connaît un relatif succès ; ni bombe ni matraque, il choque doucement, dérange autant qu'il plaît.

Seuls les critiques de la revue *Lectures* s'appuient encore ouvertement sur des critères moraux, reprochant au *Libraire* – œuvre pourtant « techniquement

⁵⁴ «Présentation», *Liberté*, vol. 1, n° 1 (janvier-février 1959), p. 2.

parfait[e]⁵⁵ » – de présenter une intrigue peu constructive et un héros qui « ironise fort mal à propos sur le problème des mauvaises lectures⁵⁶ », incarnant le « type de l'intellectuel raté, sans cœur comme sans idéal⁵⁷ ». L'analyse s'avère parfois juste : on remarque que le personnage d'Hervé Jodoin se refuse à toute forme d'engagement, que l'œuvre donne dans l'ironie et dans la caricature et que les curés comme les « Tartuffes qui font le commerce des livres⁵⁸ » sont les premières cibles de la satire. C'est plutôt la présence d'une réserve empruntant les contours de la mise en garde⁵⁹ ainsi que l'utilisation d'épithètes négatives – la satire est jugée « facile », le thème de « mauvais goût⁶⁰ » et l'histoire « sordide⁶¹ » – qui trahissent les partis pris des rédacteurs. Ces reproches sont toutefois attendus. Depuis sa fondation en 1946, la revue *Lectures* respecte « toute la hiérarchie des valeurs de l'humanisme catholique [...] et [...] démasque les livres mauvais et dangereux⁶² ». Elle distribue aussi des cotes morales qui permettent de guider le lecteur scrupuleux. *Le libraire* se mérite d'ailleurs la mention « dangereux », ce qui le place dans une situation intermédiaire, un peu au-dessus des livres « mauvais » et « à l'Index », un peu au-dessous des ouvrages convenant aux adultes ou appelant des réserves. Les questions de moralité se situent toutefois en marge du réel débat soulevé par le contenu du *Libraire*. La plupart des commentateurs refusent les critères moraux et s'interrogent plutôt sur la pertinence (la justification, l'intention, le sens) et sur la

⁵⁵ Rita Leclerc, « *Le libraire* », *Lectures*, vol. VII, n° 4 (décembre 1960), p. 206.

⁵⁶ Anonyme, « Le courrier des lecteurs », *Lectures*, vol. VII, n° 1 (septembre 1960), p. 57.

⁵⁷ Rita Leclerc, *loc. cit.*, p. 206.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ « Du point de vue littéraire, cet ouvrage marque, dans l'œuvre de Gérard Bessette, un réel progrès [...]. Mais du point de vue moral, cet ouvrage ne vaut guère mieux que le précédent », (« Le courrier des lecteurs », *loc. cit.*, p. 57).

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Rita Leclerc, *loc. cit.*, p. 207.

⁶² Paul-A. Martin, « À nos lecteurs », *Lectures*, tome 1 (septembre 1946 à février 1947), p. 4.

fidélité (au réel canadien-français) de la représentation littéraire, esquissant ainsi les grands traits d'une poétique parfois naïve et impressionniste du genre romanesque.

Les critiques les plus réticents, même s'ils saluent le style impeccable de l'œuvre, reprochent à Gérard Bessette d'avoir cédé à la facilité formelle et à la caricature sociologique⁶³. Roger Duhamel dans son article « Un Français au Canada et deux Canadiens en France, par leurs romans » paru dans *La Patrie*, prétend « qu'en utilisant la forme du journal, il devient plus facile d'escamoter les scènes compliquées et de les confier, édulcorées et réduites à l'essentiel, au diariste hebdomadaire que s'est voulu le narrateur⁶⁴ ». En filigrane se lit une sorte de parti pris car, blâmant la forme du journal intime, le critique avoue préférer l'écriture plus cosmogonique des romans à la troisième personne. Ce jugement subjectif lui permet d'ailleurs de fonder arbitrairement son appréciation de l'œuvre; « le roman constitue sans nul doute une réussite sur le mode mineur, le seul auquel devait aspirer l'auteur dans cette entreprise⁶⁵ », écrit-il, usant d'une rhétorique qui n'est pas exempte de syllogismes. Si l'écriture à la première personne condamne le roman à l'univocité et, par le fait même, à la demi-réussite, l'évocation de la médiocrité provinciale contribue à donner du réel canadien-français une idée fautive, passéiste, « ancrant davantage [les lecteurs français] dans les préjugés qu'ils entretiennent à notre égard⁶⁶ ». Et que sont au juste ces préjugés ? Ceux qui veulent que la société canadienne-française soit encore soumise à la censure cléricale, esclave des

⁶³ Le même genre de reproche est formulé par Jean Ménard dans le compte rendu qu'il publie dans la *Revue de l'Université d'Ottawa* : « Ce roman bouge peu. Décrire les réactions de quelques imbéciles en face de méchants livres est un procédé trop facile. Des tabous ancrés dans l'âme d'une race méritent mieux qu'un persiflage léger » (Jean Ménard, « Le roman et le conte », *Revue de l'Université d'Ottawa*, avril-juin 1961, p. 309).

⁶⁴ Roger Duhamel, « Un Français au Canada et deux Canadiens en France, par leurs romans », *La Patrie*, 24 juillet 1960, p. 34.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

recommandations de l'abbé Bethléem, auteur de *Romans à lire & romans à proscrire* (1908) et de *La littérature ennemie de la famille* (1923). « La vérité, ajoute Duhamel, c'est que nous avons la liberté de lire ce qui nous plaît, pour notre salut intellectuel ou pour notre perte spirituelle. C'est le risque de la grâce⁶⁷ ». À l'horizon des lectures « dangereuses » toutefois, s'impose encore la perte spirituelle qui, pour plusieurs autres critiques, ne semble déjà plus constituer une menace.

Des reproches similaires, quoique plus péremptoires, se retrouvent dans l'article de Jean Paré, paru dans *La Presse* du 4 juin 1960. Plus sévère que Roger Duhamel, Jean Paré regrette que le roman ait été publié outre-mer, là où une société progressiste ne peut s'intéresser aux pseudo-agonies de la collectivité québécoise :

Témoignage publié, hélas en France. "Hélas" parce que l'acné québécois [sic] n'a rien qui puisse toucher les habitants d'un pays où la censure n'est plus tellement un problème. "Hélas" aussi, parce que ce livre donnera sans doute aux Européens qui le liront une idée légèrement fautive du Canada français⁶⁸.

Censure ou pas, c'est à la non-universalité du roman que s'en prend Jean Paré. L'apparition, dans le discours du critique, du syntagme « acné québécois[e] » en témoigne. Manière de dire que l'autre, l'Européen en l'occurrence, n'a que faire d'une matière romanesque aussi triviale, toute centrée sur des problèmes de peu d'importance. Épidermique et juvénile, la prose de Gérard Bessette ne peut traverser les frontières, n'a de portée que dans le territoire canadien-français; telle une toile passéiste décrivant les conflits d'autrefois, elle exacerbe des tensions qui ne sont plus d'actualité :

Évidemment, la censure existe ici : les cinéphiles en savent quelque chose, de même que les politiciens qui ont des peccadilles personnelles à se faire reprocher. Mais il y a belle lurette qu'on peut se procurer Zola ou

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Jean Paré, « Le Libraire de Gérard Bessette », *La Presse*, 4 juin 1960, p. 28.

Stendhal dans toutes les librairies. Et si quelques faibles vendent toujours la *Sonate à Kreutzer* sous le comptoir (véridique!), on a toujours la ressource d'aller chez le voisin. Que l'auteur situe son roman vers 1940, à l'époque où certains mots faisaient encore rougir nos fleurs de lys, laisse supposer qu'il est conscient du changement survenu⁶⁹.

Selon les mots de Jean Paré, le changement – dont on ne précise pas vraiment la nature d'ailleurs – est déjà survenu, la rupture a eu lieu, et le Canada français ne peut désormais être considéré tel un milieu dominé par les autorités religieuses et leurs prescriptions. Si les réserves émises par le critique concernent surtout le contenu romanesque ou, plus précisément, la fidélité de la représentation, la forme est également jugée sévèrement. La faiblesse thématique de l'œuvre est en effet clairement rattachée à la pratique d'un genre mineur, le journal intime fictif qui « tient davantage du récit que du roman, du reportage et même de la confession que de la littérature⁷⁰ ». Plus le sujet est immédiat, inspiré d'une situation que l'on croit pouvoir reconnaître tout près de soi, voire en soi, plus il emprunte au reportage et à la confession et plus il s'éloigne de la littérature. La littérature en ce sens apparaît comme la véritable réussite esthétique, celle qui possède une inestimable valeur et qui exige par là même une certaine distance.

Ce compte rendu polémique suscite de vives réactions. Les réponses de Gérard Bessette et de Fernand Joncas aux propos de Jean Paré sont publiées dans *La Presse* du 21 juin 1960. Adoptant un style ironique, Gérard Bessette remercie le critique, ajoutant qu'il aurait préféré lui aussi que son roman soit publié au Canada, où, précise-t-il, « on l'avait refusé parce qu'on craignait les protestations de nos tartuffes. Cela ne s'est pas passé en 1940, mais tout récemment. La censure

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

continue son œuvre⁷¹ ». Paradoxal débat que cette discussion sur la censure qui se déroule dans les pages d'un des quotidiens les plus lus au Canada français. Il faut dire que le conflit ne porte pas vraiment sur la question de la liberté littéraire, mais bien sur le problème de l'actualité du roman de Gérard Bessette. *Le libraire* décrit-il fidèlement la réalité contemporaine ? Cette matière est-elle trop provinciale pour intéresser le lectorat non canadien ? Ces questions, affirme Fernand Joncas dans son apologie du *Libraire*, sont vaines et conduisent à une fausse conception du genre romanesque :

Le roman [de] Bessette [...] n'a sûrement pas la grenouillarde ambition de vouloir donner une idée générale des mœurs et du comportement des gens du Canada français; ou encore les réactions générales des Canadiens à l'endroit de la littérature française. L'Européen intelligent qui lira ce roman se dira : « Ça s'est passé ainsi à Saint Joachim [sic], dans la Province de Québec. » Non pas au Canada français.

L'auteur n'a sans doute pas vu le piège tendu par Bessette au lecteur. Le village mis en scène dans *Le libraire* s'appelle Saint-Joachin, et non Saint-Joachim comme l'écrit Fernand Joncas dans sa lettre ouverte. Signe de la fiction, l'orthographe adoptée par Gérard Bessette a induit plusieurs critiques en erreur, les a trompés sur la nature même du récit :

[l]e remplacement de la dernière consonne confirme que l'univers narratif qui s'ouvre est une fiction. Mais une fiction qui se présente comme un décalque presque parfait de l'original, où l'écart n'est que minime (il ne manque vraiment qu'une petite patte pour compléter le "m"). La différence ne s'entend pas, elle se voit, elle se lit. Saint-Joachin est un village de papier⁷².

Une simple subtilité orthographique indique ce qui, de toute façon, domine tout univers narratif : l'écriture impose toujours une distance par rapport au réel immédiat et ne peut en être que le décalque fidèle et représentatif. Évidence ou banalité sans

⁷¹ Gérard Bessette, « Courrier littéraire », *La Presse*, 21 juin 1960, p. 10.

⁷² Bertrand Gervais, *loc. cit.*, p. 143.

doute, ce constat n'en demeure pas moins absent de la plupart des comptes rendus consacrés au roman de Gérard Bessette : l'œuvre inspire une sorte d'identification immédiate que la relecture politique ne fera qu'amplifier.

N'échappant guère à la séduction de la lecture référentielle, ceux qui accueillent favorablement *Le libraire* reprennent les arguments de Roger Duhamel et de Jean Paré, mais pour vanter, cette fois, l'universalité de l'œuvre. Dans son compte rendu « La bagarre au village » paru dans la revue *Liberté*, André Belleau écrit : « On sent bien d'ailleurs, à la lecture, que Saint-Joachim [sic] pourrait se situer partout dans le monde, partout où la province et des petites villes de province existent. *Le Libraire* est l'antithèse du roman régionaliste⁷³.» Sans évoquer explicitement la réalité québécoise, ses limites aliénantes, ses agonies, l'auteur oppose *Le libraire* à une forme narrative jugée passéiste et met au jour, par l'analogie même, la nouveauté de l'œuvre de Bessette. Ainsi, là où Roger Duhamel a vu la facilité, là où Jean Paré a vu une mise en scène de « l'acné québécoise », André Belleau lit l'ouverture à l'autre et à la nouveauté. Lecture qui nourrit d'ailleurs sa vision du personnage-narrateur : Hervé Jodoin incarne une sorte « [d']héroïsme de la passivité », devient « le miroir calme qui réfléchit les dérisoires bassesses d'un milieu, le révélateur qui fait apparaître l'image de la turpitude et de l'injustice⁷⁴ ». « Je collectif », le libraire est cependant bien loin de ressembler à l'icône nationale qu'en fera plus tard l'institution littéraire. Car si l'on en croit André Brochu – l'un des futurs fondateurs de la revue *Parti Pris* – Hervé Jodoin, bien que lucide et marginal, demeure encore trop aliéné par son milieu, trop enclin à la passivité : « le personnage du libraire se définit par rapport à une attitude d'engagement, qu'il

⁷³ André Belleau, « La bagarre au village », *Liberté*, n° 11 (septembre-octobre 1960), p. 299.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 298.

refuse.[...] Il s'agit de l'engagement sartrien, que Bessette, je crois, a compris mieux qu'aucun autre écrivain canadien-français, et auquel il oppose toujours la mauvaise foi et la passivité[...]»⁷⁵. Le refus de l'engagement, thématiqué dans l'œuvre et vécu par un sujet fictif, est ensuite transposé à la réalité québécoise, laquelle n'a pas encore atteint l'âge de la maturité :

le problème du Canada français, en un sens, est d'ordre "social" plutôt que métaphysique; je veux dire que nous ne sommes pas encore parvenus à abstraire de notre expérience ce qu'elle a d'universel et que, forcément, notre réflexion sur nous-mêmes recourt au langage du sociologue plutôt qu'à celui du métaphysicien. C'est une étape nécessaire. Avant d'enfanter des philosophes, un peuple produit des poètes, des romanciers⁷⁶.

Ce passage de l'article d'André Brochu s'avère fort révélateur en ce qu'il annonce de façon très claire les discours que tiendront, quelques années plus tard, les critiques des revues *Liberté* et *Parti Pris*. L'idée d'une littérature performative vouée à transformer le réel aliénant s'avérait encore marginale en 1961 : l'écrivain n'était pas d'emblée conscrit à la cause nationale, cela même si la question de la représentativité romanesque constituait l'enjeu central de nombreux comptes rendus critiques. La réflexion d'André Brochu traite autrement de ce thème et réunit tous les éléments qui constitueront les prémisses du projet de *Parti Pris*. L'aliénation, l'engagement, l'action, l'union du politique et du littéraire, thèmes centraux du credo indépendantiste, même masqués par la terminologie existentialiste, affleurent. Republié en 1974 dans le recueil *L'instance critique*, l'article d'André Brochu a subi de nombreuses modifications, mineures pour la plupart mais quelquefois très éloquentes : l'adjectif « canadien-français » qui qualifiait tour à tour l'écrivain et le roman fut évidemment remplacé par l'épithète « québécois ». Saint-Joachim, que l'auteur orthographiait « Saint-Joachim » dans la version de 1961, est corrigé. Les

⁷⁵ André Brochu, « Gérard Bessette II », *Le Quartier latin*, 5 octobre 1961, p. 8.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 8.

digressions circonstanciées – sur l'exil du professeur Gérard Bessette qui, parce qu'il se présentait comme un athée, n'aurait pas été engagé par les collègues canadiens-français⁷⁷ ou sur la nécessité, sans doute moins criante en 1974, de créer une littérature nationale – disparaissent, confirmant le constat que l'auteur place dans l'avertissement de son recueil : « [r]ien ne se dévalue plus vite que les problématiques culturelles contemporaines⁷⁸ ». En outre, un très bref passage ajouté, qui aurait pu facilement passer inaperçu, trahit une lecture plus étroitement référentielle du roman de Gérard Bessette. André Brochu affirme que « l'œuvre se présente comme une prise en charge immédiate du milieu. Cette prise en charge, *Le libraire* l'est. De là, la valeur de son importance⁷⁹ ». La valeur de l'œuvre dépendrait, selon cette courte assertion du moins, de sa capacité, non pas à simplement témoigner de l'état de la société contemporaine, mais à le prendre en charge, à le transformer. Ainsi, au même titre que le personnage d'Hervé Jodoin qui, nous le verrons plus loin, a été loué pour ses qualités héroïques pourtant discutables, l'œuvre est ici considérée performative; comme un miroir transformant, elle agit sur le monde et sur les choses, s'avère engagée au sens le plus strict qui soit.

⁷⁷ Le passage est d'ailleurs présenté entre parenthèses, comme s'il s'agissait d'une confession : « (Et, évidemment, ce n'est pas avec des livres comme celui-là que M. Bessette peut envisager d'enseigner un jour dans les collèges du Québec. On a le droit de proclamer la vérité si on a la foi et une situation de tout repos, mais un incroyant ou un catholique intelligent, professeur par-dessus le marché, n'a pas le droit de s'attaquer au mensonge, et à l'hypocrisie des bien-pensants. Fin de la digression) » (« Gérard Bessette II », *Le Quartier latin*, loc. cit., p. 7).

⁷⁸ André Brochu, « Avertissement », *L'instance critique 1961-1973*, Montréal, Leméac, 1974, p. 17.

⁷⁹ André Brochu, « Gérard Bessette : De *La bagarre* aux *Pédagogues* », *L'instance critique*, ibid., p. 102.

On ne saurait affirmer, à la suite de cette lecture de la critique de première réception, que *Le libraire* a marqué une étape dans l'évolution du roman québécois. Les thèmes centraux des débats critiques s'inscrivent dans le prolongement de la polémique citélibriste et s'articulent autour des notions générales de l'universel et du particulier. Si *Le libraire* choque, ce n'est pas parce qu'il renverse les valeurs, mais parce qu'il met en scène un monde traditionnel. Miroir peu fidèle, disent ses détracteurs, il donne du réel québécois une idée fautive et passéiste. S'il plaît, c'est qu'il est universel et qu'il traduit l'expérience d'un homme marginal. En somme, ni bombe ni chef-d'œuvre, *Le libraire* reçoit un accueil mitigé et n'est guère considéré comme le roman de la Révolution tranquille.

Naissance d'une lecture politique

Célébrations de la parole

Dans un texte paru en 1967, « *Le libraire* de Gérard Bessette ou comment la parole vient au pays du silence⁸⁰ », Jacques Allard cristallise le passage à l'Histoire du *Libraire* en le plaçant à la source même d'une importante filiation littéraire : considéré comme l'un des premiers romans de la « québécoïté », *Le libraire* participerait « de la lignée des “survenants” de la littérature et annonce[rait] le fulgurant passage du narrateur de *Prochain épisode*, comme la naissance éclatante de Bérénice Einberg, à Saint-Joachim, P.Q.⁸¹ ». Le personnage romanesque est ainsi tiré du contexte immédiat dans lequel il évolue : il n'est plus le contemporain des Joachinois dépeints par Gérard Bessette, les Martin Nault, Rose Bouthiller et Chicoine, mais devient l'ancêtre des personnages d'Aquin et de Ducharme. Il ne s'inscrit guère dans une tradition déjà existante, mais il exprime plutôt le surgissement spontané, la « naissance dans le désert » si l'on veut employer une terminologie plus explicitement métaphorique. La mémoire littéraire instituée par la

⁸⁰ Bertrand Gervais s'attarde lui aussi, dans son étude « Du lecteur au texte : *Le libraire* de Gérard Bessette » (190-191) à cet article incontournable de Jacques Allard, lui conférant également un rôle important dans la cristallisation de la lecture politique du *Libraire*, mais surtout dans la réinterprétation du personnage d'Hervé Jodoin qui, d'abord considéré comme un raté antipathique, devient un être héroïque. M'inscrivant dans le prolongement de la lecture de Bertrand Gervais, je m'attarderai davantage au motif de la parole et à sa portée dans la création d'une filiation littéraire spécifiquement québécoïse. En outre, s'il justifie la prégnance de la lecture politique du *Libraire* en évoquant le consensus établi au sein de la communauté interprétative, Bertrand Gervais ne semble pas la remettre en question ou en rechercher les apories. Selon lui, « [Allard] avait reconnu le caractère symbolique des aventures de Jodoin et établi de façon ferme un lien entre son combat personnel, cette parole qu'il acquiert à la face d'une institution qui cherchait à le faire taire, et l'acquisition de la parole par une collectivité » (*loc. cit.*, p. 195).

⁸¹ Jacques Allard, « *Le Libraire* de Gérard Bessette ou comment la parole vient au pays du silence », *Les Cahiers de Sainte-Marie*, n° 4 (avril 1967), p. 63. Le texte a été repris dans l'ouvrage *Le roman du Québec. Perspectives. Lectures*, Montréal, Québec/Amérique, 2000.

parution du *Libraire* n'est guère nourrie par une bibliothèque plus ancienne, elle est ancrée dans le temps présent, dans une contemporanéité qui lui ferait écho et qui, par la force des choses, en serait l'héritière. Jacques Allard historicise la courte durée, classicise en quelque sorte des œuvres qui n'ont pas encore eu l'occasion de survivre à l'épreuve du temps, de traverser les époques, les mouvances idéologiques et les lectures successives. Il construit une « mémoire du présent » au sens où l'entend Tiphaine Samoyault. Or, comme le note cette dernière,

le présent dans le présent ressemble rarement au présent dans l'avenir une fois devenu passé. Le présent au présent, c'est souvent des rapports de pouvoir, des luttes d'influence, des intérêts multiples, déterminant une vision des choses et du monde limitée, périssable, juste valable pour le présent⁸².

Si Jacques Allard occulte le passé littéraire canadien-français afin de servir un projet critique encore balbutiant, force est de reconnaître cependant la portée et la fortune de sa lecture.

C'est l'analyse du paradigme de la parole, parfois étonnante, qui occupe le centre de l'article : selon l'auteur, la parole subjective de Jodoin, la parole avec un petit « p », s'opposerait à la Parole commune – orthographiée dans l'article avec un « P » majuscule, notons-le, ce qui n'est pas sans rappeler le sens biblique du terme, dès lors lié au pouvoir d'un verbe unique et omnipotent :

Jodoin vit du combat des mots ou plus précisément de la parole (ses mots) contre la Parole (les mots). Dans cet univers de la signification univoque et littérale, Jodoin ne peut qu'être aliéné, s'il daigne ouvrir la bouche. [...] Sa fonction de répétiteur l'entraînera toujours d'expulsion en expulsion, aussi longtemps que sa parole sera niée par la Parole, que son souci de justesse se butera à l'injustesse incarnée dans cet univers théâtral que sont tous les Saint-Joachin du Québec⁸³.

⁸² Tiphaine Samoyault, *Littérature et mémoire du présent*, Nantes, Pleins Feux, « Auteurs en questions », 2001, p. 10.

⁸³ *Ibid.*, p. 60.

Certes, la lecture se défend, mais, nous le verrons plus loin, elle occulte une part importante du *Libraire*. Comme l'écrit Jacques Allard, le personnage de Jodoin refuse de se livrer au bavardage, évite les discussions littéraires menées par les clients curieux, ces « dégoûtants questionneurs⁸⁴ ». Martin Nault, qu'il rencontre au bureau de placement gouvernemental, « est le genre de crétin qui s'attache aux potins de classe et aux souvenirs d'*alma mater* comme certains "campagnards" aux nouvelles de cousins du huitième degré qu'ils ne connaissent même pas » (*LL*, 20). À Mme Rose Bouthiller, qui se plaint de faire les frais des racontars du village, il répond que « des ragots, il y en avait toujours partout et qu'il fallait les accueillir avec le plus profond mépris » (*LL*, 82). En somme, selon le narrateur du *Libraire*, le langage est suspect et trompeur; toute parole irréfléchie et opiniâtre, forme langagière que semblent particulièrement apprécier les habitants de Saint-Joachin, est soupçonnée de stérilité. Même l'éloquence rend ridicule : « Je m'étais une fois déjà couvert de ridicule par ma harangue sur la liberté » (*LL*, 61). Mais paradoxalement, le libraire – comme le souligne Allard – n'échappe guère à la séduction de la parole : dans une scène qui a été abondamment commentée, considérée comme le moment paroxystique du roman, il s'oppose verbalement au curé Galarneau qui l'accuse d'avoir vendu *L'essai sur les mœurs* à un jeune collégien. La scène rappelle à bien des égards la joute oratoire. De l'entrée solennelle du curé Galarneau remarquée par les « trois vieilles » (*LL*, 60) à l'indifférence feinte du libraire, la description semble répondre à une mise en scène savamment orchestrée. Plutôt que de répondre franchement aux questions du curé, le libraire revêt le masque de l'innocence. Il endosse une personnalité de circonstance, habile comédien feignant de ne rien saisir

⁸⁴ Gérard Bessette, *Le libraire*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1968 [1960], p. 32. Désormais, les références à cette édition se feront entre parenthèses dans le corps du texte à l'aide du sigle *LL*, suivi immédiatement du numéro de la page.

des allusions du curé. Il demande à son interlocuteur de « [l']éclairer sur ce qu'il entendait par "livres dangereux" » (LL, 70), prétend ne pas connaître de « guide qui donne la cote morale des livres » (LL, 71), pousse l'audace jusqu'à proposer au curé de lui commander les livres à l'Index non disponibles dans sa librairie. À la suite de l'entretien, le libraire est pris d'« une étrange jubilation » (LL, 73), savourant ce qu'il nomme « une petite victoire » (LL, 74). Cette victoire doit cependant être replacée dans le contexte de la joute oratoire, du jeu de dupes. Si les feintes de Jodoin, son ignorance calculée, ont raison du curé, c'est parce qu'elles échappent aux règles qui régissent le monde de Saint-Joachin. En réponse aux accusations du curé, Jodoin instaure un autre système, une autre rhétorique dont il est le seul à maîtriser le langage et les codes. Nombre de critiques ont d'ailleurs fait de cette scène le centre du *Libraire* parce qu'elle aurait transposé en termes romanesques le refus des dogmes catholiques et le rejet des institutions religieuses qui ont traversé l'époque de la Révolution tranquille.

Cela dit, la petite victoire de Jodoin ne constitue pas l'enjeu ultime du roman. Elle suppose sans doute une prise de position plus radicale de la part du narrateur et, tel un fragment épique qui ne respecte plus la linéarité prosaïque du journal intime, s'impose comme un moment clé de l'intrigue. Toutefois, à cette « petite victoire » de la parole subjective et individuelle, Jacques Allard a accordé une importance démesurée. Il l'a préférée au dénouement du roman, lequel consacre une autre forme de victoire et atténue par là même la portée de la fameuse confrontation avec le curé Galarneau⁸⁵. Car le dénouement du *Libraire*, loin d'exalter le pouvoir de la parole

⁸⁵ Jacques Allard résume très rapidement la dernière scène et ne l'intègre guère à son étude du motif de la parole : « Enfin, "tout est fini" comme le dit la dixième tranche, écrite à Montréal : nous avons quelques détails sur ce qui devient la meilleure blague de Jodoin, faite aux dépens de Chicoine qui perd vraiment son "enfer". Jodoin décide alors de ne pas commencer un autre journal, les dimanche de Montréal n'étant pas ceux de Saint-Joachin » (Jacques Allard, *loc. cit.*, p. 54).

subjective et révolutionnaire, s'attache à la trahison du narrateur – trahison de la parole justement qui emprunte les contours du faux pacte. Lors d'un entretien, Jodoin promet à son ancien patron de le débarrasser des livres du capharnaüm, de « [faire] le nécessaire » (LL, 142), mais refuse, ce qui s'avère fort révélateur, de lui serrer la main. Pourtant, lors d'une rencontre antérieure avec Chicoine, le narrateur, dont l'ironie est le mode d'expression privilégié, admet dans une formule paradoxale que le geste du serrement de mains est « risible si l'on veut mais peut-être non dépourvu d'une certaine... noblesse » (LL, 48). C'est dire qu'en refusant au dernier moment de tendre la main à son patron, le libraire n'acquiesce pas tout à fait au complot et laisse même entrevoir son ultime démission. Il ne respecte donc pas la parole donnée – qui s'en étonnera – et vend pour son propre profit les ouvrages à l'Index. Consacrant sa victoire, cette trahison le libère de la librairie Léon, de Saint-Joachin, de ses bavards habitants, et lui permet, « de vivre sans souci peut-être pendant une année » (LL, 151). Étrangement, ce ne sont pas les paroles de Jodoin qui, pour reprendre les mots d'Allard, le désaliènent, mais la seule action concrète, librement et solitairement mûrie, qu'il aura commise. Le langage courant, la réussite professionnelle comme les bonnes manières, ces mots de la tribu en somme, sont pour Jodoin dépourvus de sens. Comme l'a écrit Gilles Marcotte dans *Le roman à l'imparfait* : « Jodoin parle, écrit pour ne rien dire; pour faire le vide, ou plutôt rétablir le vide, un moment troublé par le langage de l'autre. L'idéal assurément serait de ne pas parler⁸⁶ ». Aussi, le silence apparaît-il comme le dernier refuge de ce narrateur volontairement solitaire. L'omission d'une seule scène a permis à Jacques Allard de cristalliser une lecture politique qui, sans contredire le contenu polémique du roman – le libraire Jodoin demeure malgré tout un être de la marge, dont le

⁸⁶ Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait*, op. cit., p. 57.

comportement jugé subversif, choque parfois la communauté de Saint-Joachim –, ne saurait conférer au personnage-narrateur une attitude héroïque ni accorder au texte de Bessette le statut d'œuvre emblématique de la désaliénation collective.

La paradoxale analyse de Jacques Allard mène d'ailleurs à une conclusion encore plus problématique. Jodoin et ses révoltes, désormais représentatifs d'une quête collective, « met[tent] en valeur un problème historique de la "québécoïté" : l'établissement de notre parole, l'événement qu'elle provoque et le voyage continu qu'elle entraîne⁸⁷ ». Certes, l'espace social décrit par Bessette confine le héros à la solitude et le pousse ensuite à la révolte. Il est cependant difficile de lire, dans le total désengagement de Jodoin, qui préfère la solitude montréalaise et l'inaction à toute forme d'héroïsme et de compromission sociale, la transposition d'un voyage historique, voire le passage du silence à la parole – ce serait plutôt le contraire. Pire, comme l'a remarqué Gilles Marcotte, Jodoin est un « [a]nti-héros, [...] en ce qu'il s'oppose, point par point, au héros, et qu'il doit combattre sans cesse la puissance – celle de son propre langage – qui risque à tout moment de le renverser, de faire de lui un héros, un sauveur⁸⁸ ». Le constat de Gilles Marcotte s'avère fort juste : Jodoin affirme s'exprimer avec facilité, le démontre lorsqu'il s'oppose au curé Galarneau en remportant une petite victoire; il succombe également, devant son patron Chicoine, aux tentations de l'éloquence. Toujours cependant, le libraire s'astreint à la plus rigoureuse discipline, tente de mesurer ses paroles, quantitativement et qualitativement à la fois, refuse la passion aveugle, l'emportement, la fougue. En un

⁸⁷ Jacques Allard, « *Le Libraire de Gérard Bessette ou comment la parole vient au pays du silence* », *loc. cit.*, p. 62.

⁸⁸ Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait*, *op. cit.*, p. 61. Voir également Jean-Marcel Paquette, « Gérard Bessette, anthropoïde », *Le roman contemporain au Québec*, Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes », tome VIII, 1992, p. 138. L'auteur y nuance la lecture héroïque du personnage de Jodoin : « [o]n ne peut pas dire que le libraire mène une lutte acharnée et héroïque contre les bigots : en réalité, il les contourne pour revenir au point de départ – qui est aussi son parcours – l'inertie bienheureuse du sage ».

mot, l'héroïsme. Car, en parlant de manière volontaire, il s'opposerait à autrui, aux représentants du pouvoir établi que sont le curé Galarneau et l'homme d'affaires Chicoine. En parlant de manière volontaire, il deviendrait un personnage agissant et serait débarrassé de son aphasie, de son parti pris pour le rien, le vide, le routinier et l'insignifiant. Il transformerait le réel. L'action, la bravoure et l'éclat, tous abhorrés par le libraire, pourraient en quelque sorte être ranimées par une prise de parole consentie et vouée à changer les choses. Or, la parole de Jodoin demeure stérile et éphémère, ne change rien, ne brille que très peu de temps. Il y a donc eu, comme le rappelle Bertrand Gervais, « erreur sur la personne⁸⁹ ». Jodoin n'est pas un vrai héros, n'est guère investi d'une mission et refuse de devenir le porteur d'une parole collective.

Pourtant, malgré la dualité du personnage d'Hervé Jodoin, malgré son égoïsme notoire, l'interprétation de Jacques Allard fut reprise par plusieurs autres commentateurs de l'œuvre de Gérard Bessette. Françoise Iqbal évoque, dans « Précieux et préciosité chez Bessette : demi-mesure et démesure », « l'érosion des fondements d'un ordre social périmé [...] accélérée, d'où s'explique en partie “comment la parole (écrite) vient au pays du silence⁹⁰” ». Józef Kwaterko, dans son ouvrage *Le roman québécois de 1960 à 1975* paru en 1989 reprend les mots d'Allard, affirmant que « *Le libraire* apparaît [...] comme le récit d'un homme qui ne se cherche pas en dehors des actes narrés, celui d'“un homme qui s'établit dans sa parole”⁹¹ ». Dans un texte paru en 1994 dans la revue *University of Toronto*

⁸⁹ Bertrand Gervais, « Du lecteur au texte : *Le libraire* », *loc. cit.*, p. 179.

⁹⁰ Françoise Iqbal, « Précieux et préciosité chez Bessette : demi-mesure et démesure », *Voix et Images*, vol. 1, n° 3 (avril 1976), p. 347.

⁹¹ Józef Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975 : idéologie et représentation littéraire*, Longueuil, Le Préambule, « L'Univers des discours », 1989, p. 90.

Quarterly, Réjean Robidoux reprend la thèse de l'exaltation de la parole et l'applique à l'œuvre entière de Gérard Bessette⁹².

Héritant lui aussi de cette interprétation, Michel Bélair se propose, dans « Du silence à la non-parole » paru dans le premier numéro du *Québec littéraire*, d'analyser le problématique dénouement du *Libraire*. En conclusion de son article, l'auteur écrit :

Ainsi, même si le niveau anecdotique nous révèle que Jodoin vend les livres une fois à Montréal, on peut y voir avant tout une mise en dépôt de la parole. Bessette ou plutôt Jodoin a tenté de faire parler (même pas de parler, mais de faire parler les autres, de les ouvrir à une parole signifiante); on n'était pas prêt. C'est en ce sens que *Le libraire* est le reflet d'une structure sociale axée sur un passé de non-parole; une seule solution s'impose, la mise en dépôt de la parole jusqu'à ce que le contexte civilisationnel St-Joachim-Québec soit prêt à accueillir une parole neuve. En '60, Jodoin-Bessette entrait en incubation; après *Le libraire*, la parole avait encore à naître⁹³.

Ici sont inextricablement mêlés le sort de la nation québécoise (« on n'était pas prêt ») et les événements décrits dans l'univers romanesque. Le référent, voire le contexte de la Révolution tranquille, pénètre la fiction sans prévenir. Et le rôle du libraire, faire accéder le peuple à la parole, favoriser leur ouverture, est encore une fois confirmé. Jodoin met la parole en dépôt – « en jachère » écrit aussi Michel Bélair – à Montréal en attendant que la nation silencieuse soit prête, devenant ainsi le précurseur d'un mouvement collectif encore à naître. Cela donne lieu à une étrange

⁹² Réjean Robidoux, « Gérard Bessette ou l'exaltation de la parole », *University of Toronto Quarterly*, vol. LXIII (été 1994), p. 538-550. On retrouve un constat similaire dans *La création de Gérard Bessette* : « puis ce sont des connotations plus subtilement symboliques qui sont devenues manifestes, condensées dans l'heureuse formule : "Le libraire de Gérard Bessette ou comment la parole vient au pays du silence" » (Réjean Robidoux, *La création de Gérard Bessette*, op. cit., p. 139). L'article d'Aurélien Boivin, paru dans la revue *Québec français* (loc. cit.) repose sur le même constat. Le texte de Jacques Allard est d'ailleurs la seule lecture critique recommandée dans la bibliographie. À consulter également : Ben-Z. Shek, loc. cit., p. 119 et André Belleau, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1980, p. 129.

⁹³ Michel Bélair, « Du silence à la non-parole », *Le Québec littéraire 1 : Gérard Bessette*, vol. I, n° 1 (hiver 1974), p. 71. Cette lecture est d'ailleurs cautionnée par Louis Lasnier dans le même numéro du *Québec littéraire* (« Gérard Bessette ou la littérature enseignante enseignée », op. cit., p. 31) et par Ben-Z. Shek (J.J. Hamm [dir.], *Lectures de Gérard Bessette*, loc. cit., p. 128).

récupération de la dernière scène, de cette vente des livres à Montréal, que Jacques Allard a omis d'analyser et que Michel Bélair n'attache guère à l'égoïsme de Jodoin.

Seul David E. Highnam reconnaît le caractère « compromettant⁹⁴ » du dénouement du *Libraire*. La dernière scène ne risque-t-elle pas d'ébranler les fondations d'une interprétation qui semble convenir à la majorité des critiques ? « Comment expliquer que notre héros malgré lui termine son histoire en roulant son employeur et en jouant le sous-doué pour percevoir son assurance-chômage sans être obligé de travailler⁹⁵ », se demande l'auteur ? Attribuant jusqu'à la fin des velléités révolutionnaires à son héros récalcitrant, Highnam soutient que

[l']escroquerie du dénouement et la vie de chômage de « mauvaise foi » constituent les réponses cyniques, désabusées et vengeresses de notre héros. Par ces réponses, il emploie contre le système social oppressif les seules armes dont il dispose. Entre ce professeur des années cinquante et les jeunes « hippies » de nos jours qui reçoivent volontiers leurs chèques d'assistance sociale, volent en bonne conscience les grands magasins et détestent souverainement la société dont ils profitent, il n'y a qu'une grande différence de degré dans leur ferveur et leurs intentions révolutionnaires⁹⁶.

Selon cette logique, la résistance passive permet de contrer l'aliénation et d'affirmer par la négative une attitude et une idéologie dissidentes. La lecture de Highnam contredit encore une fois le contenu du *Libraire*. Jodoin ne choisit-il pas la réclusion volontaire ? Ne se soucie-t-il peu des objections morales que pourrait inspirer sa conduite parasitaire ? La guerre que mène le libraire demeure irrévocablement solitaire et égoïste, pour ne pas dire empreinte de cynisme. Hervé Jodoin est certes un résistant. Mais à quoi résiste-t-il au juste ? Certainement pas à l'oppression exercée par les pouvoirs institutionnels. Il lutte plutôt contre l'imprévu qui trop

⁹⁴ David E. Highnam, « *Le libraire* de Bessette : héros malgré lui », *Co-Incidences*, vol. III, n° 2 (mars-avril 1973), p. 43. De manière moins explicite sans doute, François Gallays souligne lui aussi le caractère ambigu du dénouement : « *Le libraire* est donc un roman qui se termine en retirant implicitement au roman toute valeur » (*loc. cit.*, p. 191).

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*, p. 44.

souvent habite le quotidien en s'astreignant à une routine réglée, mesurée; il lutte contre les réactions chimiques et physiques de son corps en absorbant des sels *safe-all* ou en se réfugiant dans le coin le plus chaud de la taverne; sa guerre, il la mène contre les contingences du monde environnant, mais pas à la manière altruiste des héros. Jodoin préfère la livrer d'une manière pragmatique et matérialiste à la fois⁹⁷. Pragmatique parce qu'elle se fonde sur une constante évaluation des distances et des besoins. Détails, précisions, chiffres et mesures nourrissent le discours du libraire⁹⁸. Matérialiste, au sens trivial plus que philosophique du terme, puisque sa vision du monde privilégie les jouissances et le repos du corps : « le matérialiste, c'est alors celui qui n'a pas d'idéal, qui ne se soucie pas de spiritualité, et qui, ne cherchant que la satisfaction des instincts, penche toujours vers son corps⁹⁹ ». Réductrice peut-être, cette acception triviale du matérialisme décrit tout de même de manière plus fidèle l'attitude du libraire que les interprétations politiques et héroïques retenues par certains critiques. Hervé Jodoin n'est-il pas plus familier des thèses de Meursault¹⁰⁰ que des actions éclatantes de Lancelot ? Modèle, héros, redresseur de torts, ces titres ne lui conviennent que dans la perspective d'un renversement : comme le matérialiste, il préfère regarder vers le corps et en a terminé des questions de morale

⁹⁷ Comme le remarque Louis Hamelin, dans son article « Dans le ventre du récit (lecture de Gérard Bessette) », « [l]'aventure de Jodoin ne débouche sur aucune leçon. Elle aura à peu près les répercussions d'un simple dérangement un peu prolongé des habitudes, un ennui d'ordre physiologique bien plus que métaphysique » (*Voix et Images*, vol. XX, n° 2 [automne 1994], p. 441).

⁹⁸ Le libraire s'avère en effet toujours très précis, accumulant dans son journal intime maints détails qui ne retiennent pas normalement l'attention des diaristes : il évoque le nombre de chambres disponibles dans toutes les pensions visitées (*LL*, 9); il mesure sa chambre un soir de désœuvrement, « elle a onze pieds sur huit et demi exactement » (*LL*, 11), écrit-il, transposant en pieds les dimensions d'une feuille de papier standard; il calcule le nombre d'heures passées à la taverne (sept) et le nombre de bières consommées (une vingtaine) et nous donne une description fidèle du capharnaüm, « une pièce d'environ six pieds carrés qui empiète certainement sur l'édifice voisin » (*LL*, 36).

⁹⁹ Sylvain Auroux (dir.), *Les notions philosophiques, Encyclopédie philosophique universelle*, tome II, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 1553.

¹⁰⁰ À propos de la comparaison entre les œuvres de Bessette et de Camus, voir Alain Baudot, « De l'autre à l'un – Aliénation et révolte dans les littératures d'expression française », *Études françaises*, vol. VII, n° 4 (novembre 1971), p. 331-358; Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait, op. cit.*, p. 58-59; Guy Sylvestre, « Gérard Bessette et son œuvre », *Écrits du Canada français*, n° 65 (1989), p. 97-108 et Réjean Robidoux, *La création de Gérard Bessette, op. cit.*, p. 140.

et de littérature. Celui qui, au collège, aimait les livres, avait « ergoté comme tout le monde sur les rapports de la morale et de la littérature » (*LL*, 42) en véritable « dévoreur » de bouquins (*LL*, 67) les traite désormais en objets hautement négligeables. Il affirme à Martin Nault, « que les livres brûl[ent] plus longtemps que le charbon » (*LL*, 23). Plus tard, alors qu'il se doit de jouer au libraire devant les clients trop curieux, il s'amusera à écouler quelques rossignols, « vocable peu flatteur qui souligne le peu d'intérêt et de valeur qu'il [...] concède¹⁰¹ » aux livres. Pour Jodoin, les livres font partie du passé.

Le modèle renversé

Hervé Jodoin, être taciturne volontairement retransché dans sa solitude, est ainsi devenu un personnage héroïque, véritable « homo quebecensis » issu du consensus critique proposé par la « communauté interprétative¹⁰² » qui a lu le roman de Bessette depuis la Révolution tranquille. Celui que l'on considérait, à l'époque de la parution du *Libraire*, comme un simple dissident de province ne pouvant guère intéresser un vaste public ou tel le produit d'un milieu dominé par l'étroitesse d'esprit, s'est transformé, au fil des lectures et des relectures, en un modèle, être duel dissimulant sa véritable nature tragique (Highnam), personnage tendu entre l'être et le paraître (Iqbal), héros involontaire mais héros quand même. Je ne reviendrai pas

¹⁰¹ Louise Frappier, « Le Livre en mouvement : du *Libraire* au *Semestre* », *Études françaises*, vol. 29, n° 1 (printemps 1993), p. 63.

¹⁰² Voir la dernière partie de l'étude de Bertrand Gervais intitulée « Une communauté interprétative », *loc. cit.*, p. 200-203.

sur ces lectures qui ont déjà été commentées par Bertrand Gervais¹⁰³. Comme il l'écrit,

[la] réhabilitation [de Jodoin], le renversement dont sa figure est l'objet, passe par l'établissement d'une structure duelle, d'un masque où se concentrent tous les traits négatifs, libérant deux identités : l'une, une réponse négative au moule canadien-français, stagnant et périmé; l'autre, en quelque sorte cachée et encore prospective, anticipant la révolution tranquille et la nouvelle identité québécoise¹⁰⁴.

Un tel renversement prouve que Jodoin s'est mué en un être nombreux, un sujet collectif en qui semblent se concentrer les hantises et les obsessions d'un milieu, d'une communauté. Étrangement, même ceux qui se refusent à voir en lui le représentant de l'identité québécoise en font tout de même un type. Selon Claude Racine, « [il] est le type même de l'anti-héros, l'incarnation de la démission totale en face des autres qui sont devenus des objets¹⁰⁵ ». Quant à Jacques Ferron, il précise que « [le] héros, énigmatique et distant, évoque un habitué des buvettes ontariennes plus qu'un abonné de nos tavernes¹⁰⁶ ». Malgré ces lectures dissonantes, un véritable consensus interprétatif règne autour de la figure du libraire, à partir de 1967 du moins. Tous ou presque s'entendent : le personnage du libraire incarne toute une époque, celle de la Révolution tranquille¹⁰⁷.

¹⁰³ Dans la partie de son étude intitulée « Une lecture québécoise » plus précisément, *loc. cit.*, p. 190-195.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 195.

¹⁰⁵ Claude Racine, *L'anticléricisme dans le roman québécois (1940-1965)*, Montréal, Hurtubise HMH, 1972, p. 128.

¹⁰⁶ Jacques Ferron, « Les arts et les autres. Saint Gérard Bessette », *Le Magazine Maclean*, octobre 1971, p. 58.

¹⁰⁷ Jean-Pierre Boucher, dans le chapitre « Illégitime défense : *Le libraire* de Gérard Bessette » de son ouvrage *Instantanés de la condition québécoise* écrit : « Le comportement d'Hervé n'est-il pas homologue à celui de la grande bourgeoisie québécoise à laquelle rien ne semblait impossible, pour qui l'avenir s'ouvrait sous de brillantes couleurs ? » Hervé Jodoin, représentant de la grande bourgeoisie québécoise qui a pris le pouvoir en 1960 ? Voilà sans doute une interprétation qui surprend. La volonté d'action de la classe dirigeante, son goût des réformes sociales ne sont-elles pas le fruit de l'engagement ? Incroyant, apathique, cynique, le libraire n'a certes pas l'étoffe d'un chef de parti ou d'un dirigeant.

Dans son essai sur *Le libraire*, Gilles Marcotte va jusqu'à conférer au personnage de Jodoin le titre d'« homme de la Révolution tranquille » car, précise-t-il, « en lui l'idéologie du rattrapage, de la maîtrise historique ("maîtres chez nous"), correspondant au contrôle parfait, dans *Le libraire*, de la mécanique linéaire du récit, est poussée jusqu'au point où elle se renverse¹⁰⁸ ». Le récit, c'est le journal que Jodoin entreprend d'écrire pour simplement « tuer le temps » (*LL*, 11), mais c'est aussi l'Histoire collective (celle de la communauté joachinoise et, suivant Marcotte, celle de la collectivité québécoise) à laquelle le récalcitrant héros du *Libraire* refuse de participer, éternel marginal aux prises avec ses menus problèmes personnels. Le renversement qui bouleverse le récit littéraire est provoqué, ajoute Gilles Marcotte, par la vente de *L'essai sur les mœurs*. Il impose une perte de contrôle : dès lors, le journal intime ne décrit plus les événements du quotidien – lesquels constituent le sujet de prédilection du diariste –, mais adopte une tournure romanesque. L'ordre de la librairie comme celui de la communauté textuelle du *Libraire* s'en trouvent menacés. Projeté malgré lui dans le monde de l'action – dans l'univers du roman? – Jodoin tentera de se sortir de l'histoire et de se réfugier dans une solitude inexorable, laquelle demeure, rappelons-le, l'objectif ultime de son parcours. On remarquera que l'interprétation de Gilles Marcotte s'appuie, non sur une comparaison entre les actions concrètes menées par les réformateurs et les politiciens des années 1960, mais sur une lecture croisée du roman de Bessette et des slogans qui ont traversé l'espace public à l'époque de la Révolution tranquille. En outre, plutôt que de justifier l'analogie entre le texte et le contexte en valorisant la prise de parole héroïque de Jodoin, l'auteur retient l'idée – défendable, me semble-t-il – d'une perte de contrôle qui affecte à la fois le récit et l'histoire de la collectivité. Là, dans les

¹⁰⁸ Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait*, op. cit., p. 63.

failles d'un texte aux rouages imparfaits, mais également dans la solitude rompue d'un personnage qui n'arrive plus à maîtriser son discours, se situerait le véritable enjeu du *Libraire*.

À la suite de ces analyses, l'on peut aisément comprendre que la démission de Jodoin, sa misanthropie notoire et son mépris à l'égard des conventions sociales aient fait l'objet d'une revalorisation. Par ses multiples refus, le personnage prend nécessairement position, affirme sa dissidence en adoptant justement une attitude réfractaire. Il est cependant plus difficile de reconnaître, dans les désengagements conscients de Jodoin, une volonté d'action, voire de transformation du milieu immédiat. Le fait que cette volonté se joue des préceptes mêmes de Jodoin, comme l'ont affirmé plusieurs critiques, ne saurait invalider le dénouement du *Libraire*, lequel, nous venons de le voir, confirme l'hypothèse du désengagement du personnage.

De l'utilité

« Pour la première fois depuis des mois, à moins que ce ne fût des années, j'éprouvais la naïve impression que je pouvais encore servir à quelque chose, remplir un rôle utile » (*LL*, 49), consigne Hervé Jodoin dans son journal intime après avoir obtenu les clés du capharnaüm. Ce passage, dans lequel le personnage s'avoue vaincu, envahi malgré lui par des émotions peu « raisonnées », « illusion[s] qu'il fallait tuer dans l'œuf » (*LL*, 49), en a trompé plusieurs. David E. Highnam remarque que « [l]'impression qu'il pouvait "encore servir à quelque chose, remplir

un rôle utile” a influé sur toutes les phases de [la] vie [de Jodoin], de la vente des livres défendus à la redécouverte de sa virilité avec Rose¹⁰⁹ ». Selon Ben-Z. Shek,

pendant les moments où Jodoin s'épanche en défenseur de la liberté (pp. 112-113), en être utile qui “pouvai[t] encore servir à quelque chose” (p. 55), en lutteur à sa manière contre la censure, en déjoueur du censeur clérical, y éprouvant une “étrange jubilation” (p. 83), en version mûre et désabusée du collégien boutonneux, en définisseur du “lecteur sérieux” (pp. 117-118), c'est son vrai être qui se dévoile derrière son masque [...]¹¹⁰.

Remplir un rôle utile, servir une cause qui dépasse les seules ambitions individuelles, être partie intégrante d'un ordre social, cela pourrait bien résumer les fins qui furent attribuées aux agissements de Jodoin. Dans son essai « Entre l'Académie et l'écurie », texte qui ne prétend guère à l'objectivité scientifique, Jacques Godbout fait clairement ressortir la valeur instrumentale du personnage de Bessette :

C'était vers 1959; ce libraire, grossier personnage, qui en avait plein le cul de la civilisation degré zéro, coucha avec sa logeuse, répandit en ville des livres à l'index, et prit goût à l'argent dont nous avons tous besoin pour commercer, c'est-à-dire vivre. Un libraire, c'est celui forcément qui a des idées, puisqu'il possède des livres; et quand il vend des auteurs de gauche aux étudiants du collège local, il répand des bombes qui feront exploser le Canada français. Les idées en effet sont contagieuses, et souvent dangereuses comme la grippe¹¹¹.

La lecture de Godbout confère une portée emblématique aux démissions de Jodoin. La « nuit agréable » (LL, 86) passée avec Rose, la vente des livres aux « potaches [venus] bouquiner » (LL, 66), l'incident provoqué par *L'essai sur les mœurs*, livre « somnifère » (LL, 104) présentant des idées « superficielles, démodées, à l'exception [des] plaidoyers sur la tolérance » (LL, 105) comme le désir de trouver enfin la paix à Montréal passent pour des actions exemplaires et significatives vouées à troubler la « civilisation degré zéro » d'avant 1960. Godbout ajoute plus loin : « je

¹⁰⁹ David E. Highnam, *loc. cit.*, p. 43.

¹¹⁰ Ben-Z. Shek, *loc. cit.*, p. 131-132. Dans les pages du même collectif, Józef Kwaterko note que des lecteurs polonais ont associé Jodoin au personnage du dissident, malmené par le régime stalinien. Parmi les citations du *Libraire* retenues par Kwaterko, on retrouve le passage traitant de l'utilité (« Le sarcasme dissident : une lecture politique du *Libraire* », *loc. cit.*, p. 143).

¹¹¹ Jacques Godbout, « Entre l'académie et l'écurie », *Liberté*, vol. XVI, n° 93 (mai-juin 1974), p. 21.

ne crois pas me tromper en affirmant que le libraire est notre premier intellectuel utile, et que ce libraire devient, en 1960, le premier personnage mythique québécois, et non plus canadien-français¹¹² ». « Notre premier intellectuel utile », le syntagme s'avère éclairant à bien des égards. Le possessif « notre » renvoie à une appropriation collective du personnage fictif. Non seulement Jodoin appartient-il à la communauté, en est-il le représentant, mais il apparaît également tel un précurseur, un avant-gardiste, le premier d'une tradition naissante, ce qui nous ramène à la filiation littéraire esquissée par Jacques Allard dans son article. Mais pour Godbout, Jodoin ne s'inscrit plus dans un contexte strictement livresque. Il agit en vertu d'un nouvel horizon idéologique, « intellectuel » engagé ainsi lié au sort de sa collectivité.

L'emploi du terme « intellectuel » ne peut être neutre et renvoie à un arrière-monde conceptuel et historique fort chargé. Comme le rappelle Anne Caumartin dans un article consacré à l'œuvre essayistique d'André Belleau, bien que l'intellectuel soit une figure polymorphe, il a été associé, depuis l'Affaire Dreyfus, au militantisme et à l'action dans la Cité :

Plus que le simple penseur, il *communique* une pensée. C'est dire que celle-ci doit être non seulement manifeste mais qu'elle doit, aussi, témoigner d'un certain pouvoir de persuasion afin de rallier le public à la vision de la polis qu'elle expose. L'intellectuel critique se situe donc à la frontière de la sphère intime, réflexive et de la sphère publique, politique. Sa fonction : opérer une libre circulation des savoirs entre elles, faciliter leur influence mutuelle¹¹³.

En ce sens, l'épithète « utile » employée par Godbout accentue, voire redouble, le caractère instrumental des interventions de l'intellectuel. L'utilité en effet « a [une] valeur, non pas en soi-même, mais comme moyen d'une fin jugée bonne, à quelque

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Anne Caumartin, « S'engager après 1980. Le cas d'André Belleau, intellectuel », dans Anne Caumartin et Martine-Emmanuelle Lapointe, *Parcours de l'essai québécois (1980-2000)*, Québec, Nota bene, 2004, p. 148.

point de vue que ce soit¹¹⁴ ». Les philosophies utilitaristes, étudiées notamment par Charles Taylor dans *Les sources du moi*, s'appuient d'ailleurs sur le principe suivant : dans une société où domine une « culture de la bienveillance », « nous devons chercher le plus grand bonheur du plus grand nombre¹¹⁵ ». Les actions de l'individu ont pour but ultime de garantir le bien de la collectivité, répondant à une certaine éthique définie en fonction d'intérêts communs, plus grands que soi. À la lumière de ces remarques théoriques, peut-on vraiment prétendre que tel est Jodoin, qu'il s'implique dans son milieu et sert une cause qui le dépasse, soit la cause de la nation québécoise? Bien que le personnage du *Libraire* ne soit pas dépourvu d'humanité, il ne fonde nullement sa conduite sur l'idée d'un sacrifice ou d'un oubli de soi, concept central des philosophies utilitaristes. Comme nous l'avons vu, il regarde vers le corps, a abandonné ses lectures et ses idéaux de jeunesse – cela même s'ils refont parfois surface – et conçoit son existence comme celle d'un homme fini qui a renoncé à toute forme de gratification extérieure : « Toutefois, pour ce qui est de la notion d'homme fini, je ne me croyais pas tout à fait dépourvu de lumières à ce sujet : je me considérais moi-même comme plutôt fini, en ce sens que je n'espérais plus atteindre à une quelconque réussite intellectuelle, sociale, pécuniaire ou simplement matrimoniale » (*LL*, 136).

¹¹⁴ André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, vol. II, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 1999 [1926], p. 1175.

¹¹⁵ Charles Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, *op. cit.*, p. 426.

Les silences du *Libraire*

Le problème des lectures politiques et emblématiques du *Libraire* réside en leur désir, fortement marqué, de conférer au roman de Gérard Bessette une utilité qui subsume une vertu, un bien. Il y a, dans cette manière d'appréhender la littérature, la quête d'une moralité, fort différente sans doute de celle qui régnait à l'époque où Jeanne Lapointe écrivait dans *Cité libre*, mais tout de même étroitement attachée aux enjeux d'une cause collective. Il ne s'agit pas tant ici de dénoncer ou de décrier une conception sociologique de l'univers romanesque; *Le libraire* tout compte fait relate le parcours tortueux d'un individu solitaire et marginal, « anormal » (LL, 121) selon le curé Galarneau, confronté à une communauté homogène et souvent hostile au changement et à la différence. À cet égard, le double jeu de l'homme d'affaires Chicoine s'avère fort révélateur : il prétend défendre la liberté individuelle et s'en prendre à l'étroitesse d'esprit du clergé en vendant des livres à l'Index, mais fait tout de même partie « de plusieurs associations pieuses ou civiques » (LL, 121); plutôt que d'affronter la censure cléricale, il licencie celui à qui il avait confié le secret du capharnaüm, se montrant ainsi plus solidaire du pouvoir en place que de son misanthrope employé. Au sein du roman, les tensions sociales sont manifestes et donnent lieu à des hypocrisies qui sont certes à la source d'injustices et d'inégalités. Il n'en demeure pas moins que la lecture positive du *Libraire* et la réévaluation de son personnage principal, transformé en héros porteur d'une parole salvatrice, subvertissent et orientent le propos du roman.

À cette célébration de la libre parole individuelle, on pourrait aisément opposer une autre interprétation, laquelle se fonderait cette fois sur les blancs de la toile romanesque, sur ses silences ou plutôt sur ce qu'elle dit du silence¹¹⁶. Le silence est pour Jodoin une sorte de refuge qui lui permet d'aspirer à un état de sérénité. Il choisit la taverne Chez Trefflé à cause de « la discrétion du personnel » (LL, 14). À la librairie Léon, il se réfugie derrière sa visière, « passe chaque jour huit heures de paix relative [...] relative car il [lui] faut tout de même émettre de temps en temps un grognement » (LL, 27). Vers la fin du récit, alors qu'il est perturbé par les visites dominicales de sa logeuse, il gagne la gare pour y « reste[r] seul dans [son] coin, croyant [y trouver] la paix jusque vers 16h30 » (LL, 93). Le libraire souhaite ainsi continuer à vivre dans une sorte d'insularité : il partage les lieux communs sans pour autant être avec les autres. La fréquentation de lieux publics lui assure de garder un temps l'anonymat, jusqu'à ce que la rumeur publique ne vienne troubler sa solitude, ne le tire du néant où il se croyait inatteignable et l'oblige à participer à la marche du monde, lui attribuant à son insu un rôle social. La vente de *L'essai sur les mœurs* devenue de notoriété publique bouleverse l'équilibre précaire qu'il avait réussi à établir au sein de la communauté joachinoise, équilibre reposant sur « de petites habitudes auxquelles en un sens [il] tenai[t], attendu qu'il est toujours plus fatigant d'en changer que de les maintenir » (LL, 138). Malgré leurs inimitiés, les trois autres employées de la librairie se remettent « à caqueter autour du comptoir-papeterie » (LL, 98), risquent « d'assaili[r] » Jodoin de « questions » (LL, 98).

¹¹⁶ François Paré est l'un des rares critiques à avoir brièvement traité du paradoxe de la « conspiration du silence » dévoilé par le roman de Bessette. Les lecteurs des années 1960 auraient reconnu dans l'univers romanesque du *Libraire* la « fausseté fondamentale » de « l'être-ensemble », sa « chaleur, le plus souvent étouffante, paralysante ». « Nous étions liés par la difficulté d'exprimer ce que nous étions, rassemblés par une pratique commune de la réticence », témoigne François Paré (« L'être-en-quelque-sorte : Gérard Bessette », *Théories de la fragilité*, Ottawa, Le Nordir, 1994, p. 55).

Même chez Trefflé, on ne le laisse pas tranquille : le serveur, d'ordinaire si discret, « commence à [l']empoisonner de questions » sur les livres « pas piqués des vers » (LL, 108) vendus à la librairie Léon. Les questions des autres assaillent et empoisonnent, sont de véritables agressions condamnant au dialogue, forçant à la communication, obligeant à pénétrer le monde des autres et à s'y compromettre¹¹⁷.

Dans *Le libraire* toutefois, le silence ne constitue pas uniquement un lieu de retranchement, un rempart contre l'hypocrisie et l'indiscrétion environnantes. Il est également ce sur quoi se construisent les authentiques échanges avec autrui. Entre Jodoin et le père Manseau, un régulier de la taverne Chez Trefflé, se développe une relation qui se situe dans un au-delà du langage. « Nous n'avons rien à nous dire et nous n'avons rien dit » (LL, 50), affirme Jodoin à la suite de leur première rencontre. Leurs « conversations » en effet se bornent le plus souvent à quelques salutations d'usage. Il n'empêche que le père Manseau sera le seul à véritablement toucher le libraire. Il le prévient contre l'hostilité de la société villageoise : « Eh ben, c'est pas bon pour la santé icitte de contrer les curés. Les ficelles, c'est eux autres qui les ont, vous comprenez... » (LL, 111). Ce ne sont pas les dernières paroles de Manseau qui ébranlent Jodoin, mais « l'intention [...], le sentiment de fraternité, de solidarité peut-être [qu'il] avait voulu exprimer » (LL, 112). L'essentiel se trouve donc sous le vernis du discours, il le perce tel un éclat de vérité. Le silence se veut donc à la fois le lieu et le langage du vrai, parenthèse muette où se donne à voir, en marge des bavardages mondains, une réelle présence au monde et à soi-même.

¹¹⁷ Au cours d'un entretien avec Rose, le libraire affirme : « Elle ne m'a plus posé ensuite qu'une douzaine de questions auxquelles j'ai apporté des réponses qui, sauf erreur, ne m'ont pas compromis » (LL, 57).

Il est sans doute aussi tendancieux de sacraliser l'expérience du silence et de la solitude que décrit le roman de Gérard Bessette que d'en célébrer la liberté de parole. Mais à relire *Le libraire*, on ne peut que relativiser la portée de la confrontation de Jodoin et du curé Galarneau et par là même nuancer l'interprétation voulant que la solitude du libraire soit non la conséquence d'une démission mais le signe inéluctable d'un engagement plus ou moins volontaire face à l'hypocrisie d'un milieu. En outre, il existe, comme le rappelle Nicolas Grimaldi, deux statuts de la solitude, contradictoires en apparence :

Faute que personne n'attende rien de nous et que nous n'ayons rien à attendre de personne, elle nous condamne à une insularité de l'ego. Quoique nous aspirions à nous diffuser vers autrui, elle nous fait éprouver notre moi comme une clôture en rendant toute communication impossible. Une autre solitude est une forme d'identité ou d'intégrité retrouvées. Faute que les autres puissent être nos semblables, nous nous sentons moins seuls en leur échappant qu'en les subissant¹¹⁸.

Jodoin, même s'il aspire à une solitude silencieuse, à une paix relative hors des lieux et des lois de la communauté, n'en demeure pas moins attaché aux êtres qui l'entourent. Lorsque Chicoine évoque les vertus de la liberté individuelle, Jodoin avoue ressentir « de la sympathie, presque de la compassion » (*LL*, 46) à son égard. S'il se permet de vendre *L'essai sur les mœurs* au collégien, ce n'est pas dans le but de diffuser auprès de la jeunesse des idées subversives, mais parce que le jeune dévoreur de bouquins, « l'un des moins bruyants » (*LL*, 67) lui inspire encore une fois de la « sympathie », lui rappelant celui qu'il fut jadis.

¹¹⁸ Nicolas Grimaldi, *Traité des solitudes*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 13.

Réécrire l'histoire

La génération critique qui a reçu et interprété les romans de la Révolution tranquille a salué une littérature de la rupture et de la subversion tout en l'intégrant à une nouvelle histoire de la littérature québécoise. Le motif de la parole invoqué par Jacques Allard s'inscrit d'ailleurs dans cette mouvance. Métaphore récurrente, la parole apparaît comme le signe d'une liberté nouvelle, d'une prise de pouvoir et d'une prise de conscience¹¹⁹. Selon Nicole Fortin, l'âge de la parole marque, dans la pratique critique de l'époque, une rupture significative, voire un passage à une nouvelle phase de l'histoire collective que l'on pourrait appeler « l'ère du je ».

Cette nouvelle phase de l'histoire littéraire québécoise, à laquelle on a associé une rupture formelle, fut d'ailleurs théorisée par Gérard Bessette dans un court article qu'il fit paraître dans le *Devoir* en 1966. Intitulé « Philosophie et technique romanesque », ce texte présente un regard sur l'histoire du roman québécois résolument inscrit dans la mouvance critique des années 1960. Après avoir évoqué les faiblesses des romans du XIX^e siècle qui ne respectaient guère la cohérence explicite de la vie sociale en mettant en scène des héros libres, triomphant de la fatalité et des rigueurs du milieu, Bessette s'intéresse à la philosophie déterministe du roman réaliste (Ringuet, Laberge) et à l'école de l'observation (Thériault, Roy, Lemelin). Il se penche, en dernier lieu, sur l'école de la solitude dont font partie ceux qui écrivirent des romans à la première personne (Langevin, Aquin), « des

¹¹⁹ En témoignent les titres des articles suivants : « L'ère du silence et l'âge de la parole » de Georges-André Vachon, paru en 1967 dans *Études françaises*, (vol. III, n° 3 [1967], p. 309-321), « L'âge de la parole », titre d'un poème et d'un recueil de Roland Giguère (Montréal, Typo, « Poésie », 1991 [1965]), « Présentation. Le devoir de parole » de Renald Bérubé, paru en 1969 dans *Voix et Images du pays* (p. 7-8), « L'âpre conquête de la parole » de Raymond Turcotte, paru en 1969 dans *Voix et Images du pays* (p. 11-30), « Les romans de *Parti Pris* ou le difficile accès à la parole » de Lise Gauvin, paru en 1973 dans *Voix et Images du pays VII* (p. 159-173).

écrivains en état de crise, de doute, d'angoisse, de dépression; cherchant à se raccrocher à l'écriture comme à une fragile et aléatoire planche de salut¹²⁰ ». Parce qu'ils sont pénétrés par les obsessions de leurs auteurs, révélant ainsi leur « fragilité », ces romans « deviennent exemplaires, représentati[fs] de notre milieu¹²¹ ». Selon cette lecture, « l'ère du je » ne conduirait guère au récit triomphaliste de l'épopée nationale, mais mettrait plutôt en scène le relativisme, le doute, l'angoisse et la solitude; mieux, elle décrirait la fragilité, voire le sentiment d'inadéquation avec leur milieu qu'auraient ressenti les écrivains québécois des années 1950-1960. Même s'il fait du roman le miroir de la société, Gérard Bessette insiste sur la négativité des œuvres de ses contemporains, lecture qui n'est pas sans rappeler la thèse centrale du *Roman à l'imparfait*. Cette perspective ne contredit-elle pas les idées de l'héroïsme, de l'engagement et de l'utilité défendues par les lecteurs du *Libraire*? La contradiction, logée au cœur des textes critiques de l'époque, rappelle que la littérature de la Révolution tranquille fut, selon la lecture qu'en propose Pierre Nepveu dans *L'écologie du réel*, l'arène d'un affrontement entre la mort et la naissance, la lucidité et la mystification, la célébration et la dégradation du réel¹²².

De ces paradoxes fondamentaux, la critique du *Libraire* ne témoigne que très peu. Il est d'ailleurs étonnant qu'un tel consensus règne autour du second roman de

¹²⁰ Gérard Bessette, « Philosophie et technique romanesque », *Le Devoir*, 30 avril 1966, p. 11. Notons que Gérard Bessette a fait paraître des ouvrages critiques consacrés à la littérature québécoise : *Les images en poésie canadienne-française*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1960; en collaboration avec Lucien Geslin et Charles Parent, *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes : des origines à nos jours*, Montréal, Centre éducatif et culturel, 1968; *Une littérature en ébullition*, Montréal, Éditions du Jour, 1968 et *Trois romanciers québécois*, Montréal, Éditions du Jour, 1973.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Voir Pierre Nepveu, « Le commencement d'une fin ». Il souligne même le rôle joué par certaines œuvres et figures romanesques, dont fait partie Jodoin : « Dans le sillage d'Hervé Jodoin, le libraire désabusé, cynique et misanthrope de Gérard Bessette, la littérature québécoise de la Révolution tranquille s'élabore dans une hyper-conscience de la tragi-comédie québécoise : la "fondation du territoire" doit reposer elle-même sur un ratage, pathos du réel manquant qui fonde à la fois notre euphorie collective et notre désespoir » (*L'écologie du réel*, *op. cit.*, p. 20).

Gérard Bessette. À l'exception de quelques-uns, dont Bertrand Gervais, Gilles Marcotte et Jean Marcel, la majorité des critiques reconnaissent la valeur emblématique de la parole de Jodoin et l'éclatante modernité du *Libraire*. Comme le rappelle avec raison Jean Marcel, Gérard Bessette lui-même s'étonna de la fortune critique du *Libraire* : « Hélas, a-t-il écrit dans *Les dires d'Omer Marin*, le maudit *Libraire* prend toute la place¹²³ ». Éclipsant les romans ultérieurs, *L'incubation*, *Le semestre* et *Le cycle*¹²⁴ notamment, *Le libraire* emblématise à la fois la nouvelle modernité québécoise et l'œuvre bessettienne. Leçon ou cruauté de l'histoire, si le monument littéraire apparaît comme un lieu de mémoire, il ne peut que jeter de l'ombre sur ce qui l'entoure et parfois même sur ce qui le traverse, devenant ainsi malgré lui porteur d'oubli.

¹²³ Gérard Bessette, *Les dires d'Omer Marin*, Montréal, Québec / Amérique, 1985, p. 120.

¹²⁴ Gérard Bessette, *L'incubation*, Ottawa, Libraire Déom, 1965; *Le semestre*, Montréal, Québec / Amérique, 1979; *Le cycle*, Montréal, Québec / Amérique, 1980.

III.

Du monument aux ruines

Prochain épisode d'Hubert Aquin

La réception du *Libraire* fait apparaître une cohérence, voire une histoire que l'on peut aisément cerner. Les textes critiques consacrés au roman se répondent et dessinent une progression narrative assez nette : les textes de première réception, l'analyse politique de Jacques Allard et l'étude de Bertrand Gervais sont traversés par des réseaux sémantiques et des oppositions récurrents – le silence et la parole ; l'engagement et le désengagement entre autres – parmi lesquels l'interprétation héroïque du personnage de Jodoin domine, trahissant les partis pris de la communauté critique. Du monde de la vie au monde du texte, pour reprendre le vocabulaire de Paul Ricœur, s'opère un important transfert : au risque de nier les principes les plus élémentaires de l'herméneutique littéraire, plusieurs critiques contournent les pièges du roman, taisent ses erreurs de composition et omettent de reconnaître sa portée satirique. Au libraire ironique et désabusé, on préfère l'« intellectuel utile », porteur d'une parole quasi révolutionnaire.

Un récit se construit également autour du roman *Prochain épisode* : œuvre saluée de manière quasi unanime à sa parution, elle donne lieu à de nombreuses lectures informées par la biographie de son auteur, Hubert Aquin. Contrairement à Hervé Jodoin, être de papier qui aurait reflété les aspirations de la collectivité, le héros de *Prochain épisode* se confond avec la personne de l'auteur. Aquin semble devenir le miroir, le double de l'être fictif qu'il a créé. Plusieurs raisons sans doute ont pu motiver un tel engouement pour l'auteur Hubert Aquin : l'engagement de l'écrivain sur la place publique au début des années 1960, par le biais notamment de ses essais « Profession : écrivain » et « La fatigue culturelle du Canada français », son éclatant retrait dans la vie clandestine annoncé dans les journaux, ses prises de

position parfois radicales et contradictoires, sa personnalité singulière, le caractère autobiographique des textes de fiction, le suicide conçu à la fois tel un motif de l'œuvre et de la vie. À la manière de Nelligan et de Saint-Denys Garneau, Aquin devient, chez certains écrivains et critiques québécois, un être mythique, une personnalité légendaire en qui se déposent les angoisses et les obsessions collectives. « Il existe de toute évidence un "mythe" d'Aquin¹ », écrivait déjà René Lapierre dans *L'imaginaire captif* paru en 1981. Il existe sans doute un « mythe » d'Aquin et, ajouterais-je, une lecture, une figure et une idée : la lecture dominante de l'œuvre, biographique et politique à la fois qui ramène très souvent les textes au sombre destin de l'auteur; la figure de l'écrivain, « romantique » selon Yvon Rivard², tragique et héroïque selon d'autres commentateurs et témoins³; l'idée d'une réalisation littéraire entravée mais, paradoxe oblige, magnifiée justement par l'empêchement et la menace de l'échec.

Malgré ces motifs récurrents, force est de reconnaître que la critique de *Prochain épisode*, variée et très abondante, ne se laisse pas circonscrire facilement⁴.

¹ René Lapierre, *L'imaginaire captif*, Montréal, Quinze, « Prose exacte », 1981, p. 11. À propos du mythe d'Aquin, voir également Patricia Smart, « Hubert Aquin, essayiste », *L'essai et la prose d'idées au Québec*, Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes », tome VI, 1985, p. 514 et Anthony Purdy, « Hubert Aquin, romancier », *Le roman contemporain au Québec*, Montréal, Fides, 1992, « Archives des lettres canadiennes », tome VIII, p. 54.

² Voir Yvon Rivard, « Confession d'un romantique repentant », *Le bout cassé de tous les chemins*, Montréal, Boréal, 1993, p. 19.

³ Dans un numéro du *Magazine littéraire* consacré à la littérature québécoise, Marcel Bélanger affirme : « [Aquin] était devenu une espèce de héros, cette mort hautement assumée posait une cruelle et lancinante question : "Au Québec, l'écriture est-elle possible?" » (« Hubert Aquin ou la démesure de l'écrivain », *Le Magazine littéraire*, n° 134, mars 1978, p. 74).

⁴ Très peu de travaux furent consacrés à la réception critique de *Prochain épisode*. La bibliographie constituée par Jacynthe Martel et Manon Dumais dans le cadre des travaux de L'ÉDAQ (*Répertoire Hubert Aquin. Bibliographie analytique 1947-1997*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998), laquelle a servi à la constitution du corpus critique de la présente étude, apparaît comme le document le plus complet paru à ce jour. Anthony Purdy a également fait paraître un article sur la réception des œuvres d'Aquin (« Lire Aquin. Les enjeux de la critique », dans Annette Hayward et Agnès Whitfield [dir.], *Critique et littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, 1992, p. 275-287) centré sur deux articles de Chantal de Grandpré, soit « La canadianisation de la littérature québécoise » (*Liberté*, vol. XXVII, n° 3 [juin 1985], p. 50-59) et « Les romanciers québécois devant la

Plus de deux cent cinquante textes critiques⁵ ont été consacrés au roman depuis sa parution en 1965. Ces textes explorent des avenues diverses et s'appuient, surtout depuis le début des années 1980, sur des approches méthodologiques de plus en plus diversifiées, qu'il s'agisse de la psychocritique, de la sémiotique narrative, des théories des genres ou de la linguistique. Loin de relater une histoire – chronologique, linéaire, quasi construite – comme ce fut le cas pour le *Libraire*, la critique de *Prochain épisode* repose plutôt sur des effets d'écho, des répétitions, des coïncidences thématiques et stylistiques qui souvent s'inspirent des obsessions aquiniennes, les redoublant même parfois. Une double perspective, inscrite à la fois dans le paratexte et dans le roman, guide les critiques de *Prochain épisode*. Outre les lectures conférant à l'œuvre un caractère autobiographique ou autofictionnel, la portée symbolique de l'œuvre, qui serait tournée vers l'action politique, révolutionnaire à plus forte raison, est plusieurs fois retenue.

La dimension politique de l'œuvre d'Aquin s'avère en effet indéniable, mais elle ne saurait en aucun cas être assimilée à une idéologie ou à un programme préétabli⁶. La question de l'engagement par exemple, qu'elle soit liée à l'action concrète, au monde de la vie, ou à l'écriture, donne lieu à des réflexions contradictoires. Si dans « Profession : écrivain », l'auteur n'hésite pas à dénoncer

critique française » (*Œuvres et critiques*, vol. XIV, n° 1 (1989), p. 123-134). René Lapiere s'est aussi brièvement intéressé à la réception des œuvres d'Aquin dans un court article : « Aquin, lecteurs cachés : une poétique de la prédiction », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, été-automne 1985, p. 65-69. Laurent Mailhot en a également traité dans son article « Œuvres et auteurs : la réception littéraire », paru dans Denise Lemieux (dir.), *Traité de la culture*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 361-388.

⁵ Dans leur *Répertoire Hubert Aquin. Bibliographie analytique 1947-1997*, *op. cit.*, Manon Dumais et Jacynthe Martel recensent 273 textes critiques consacrés à *Prochain épisode*.

⁶ La dimension politique de l'œuvre essayistique d'Aquin a été l'objet de relectures dans des articles et des ouvrages récents : voir notamment Brigitte Faivre-Duboz, « Au croisement de la culture et du politique. Pierre Elliott Trudeau et Hubert Aquin face à l'État-nation », *Globe*, vol. IV, n° 1 (2001), p. 11-27; Stéphane Larouche, « La pensée politique d'Hubert Aquin vingt-cinq ans après sa mort », *L'Action nationale*, vol. XCII, n° 4 (avril 2002), p. 45-51 et Jean-Christian Pleau, *La révolution québécoise. Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années 1960*, Montréal, Fides, 2002.

une pratique de la littérature qui soit pur « apaisement⁷ », « non souillé[e] par l'intolérable quotidienneté de notre vie collective et dans un français antiseptique et à l'épreuve du choc précis qui ébranle le sol sous nos pieds⁸ », il affirme en d'autres lieux son mépris de l'embrigadement littéraire qui correspond selon lui à une « fonctionnalisation de la littérature⁹ », l'écrivain en étant réduit à écrire des textes représentatifs, porteurs d'un message et d'une morale dictés par l'idéologie nationaliste. Afin de ne pas trahir la pensée dialectique d'Aquin, je fonderai une partie de mes analyses sur les textes essayistiques rassemblés dans *Point de fuite*, dans *Blocs erratiques* et dans les *Mélanges littéraires*. Ceux-ci donnent à lire, en contrepoint des quatre romans publiés, une conception de l'histoire et de la mémoire collective qui éclaire à plusieurs égards le traitement des références sociopolitiques de *Prochain épisode*.

Les analyses réunies dans le présent chapitre s'articuleront autour de quatre sections. Exception faite de l'analyse de la première réception qui mettra au jour les principaux motifs retenus par les critiques, les trois autres sections seront étroitement rattachées à la question du sujet. Dans « Portraits de l'Auteur », je m'intéresserai d'abord à la tension dialectique de l'action et de l'écriture qui, aux dires de nombreux critiques, gouverne l'édifice narratif de *Prochain épisode* et trahit la présence d'un sous-texte autobiographique inspiré en partie des démissions publiques et des témoignages mêmes de l'auteur. La figure auctoriale qui traverse les lectures biographiques du roman d'Aquin ainsi que les différentes définitions génériques

⁷ Hubert Aquin, « Profession : écrivain », *Point de fuite*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1971, p. 54.

⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁹ Hubert Aquin, « Littérature et aliénation », *Blocs erratiques*, Montréal, Quinze, « 10/10 », 1982, p. 129; repris dans *Mélanges littéraires II*, édition critique établie par Jacinthe Martel, Montréal, BQ, 1995, p. 254.

proposées par les critiques, lesquelles oscillent le plus souvent entre l'autobiographie et la fiction, seront ensuite examinées. Dans la troisième partie du chapitre, il s'agira pour l'essentiel de réfléchir sur la problématique du Sujet-Nation, telle qu'elle s'élabore et se construit dans *Prochain épisode* et dans les textes critiques. Considéré autobiographique et emblématique à la fois, le sujet de *Prochain épisode* apparaît sous de multiples formes et permet de repenser à nouveaux frais les rapports qu'entretiennent l'individuel et le collectif. La dernière partie de ce chapitre portera sur la présence spectrale d'Aquin dans deux romans québécois contemporains, soit *Le milieu du jour* d'Yvon Rivard et *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis. Dans ces romans, l'Auteur est transformé en personnage fictif, père et amant spirituels dont l'encombrant testament ne cesse de hanter ses héritiers. Au même titre que la réception critique, ce procédé nourrit le dialogue entre les lecteurs et les œuvres du passé, enrichissant par là même une réflexion sur les différents modes de la postérité littéraire.

La première réception : l'œuvre rapatriée

À la publication de *Prochain épisode* en 1965, le discours de l'intelligentsia québécoise a changé et s'avère de plus en plus centré sur la question de l'indépendance nationale. Les intellectuels de *Cité libre*, les Gérard Pelletier, Pierre-E. Trudeau et épigones qui, au cours des années 1950, avaient lutté contre le régime duplessiste en défendant la laïcité des institutions et les nouvelles idéologies libérales, voient le mandat premier de leur revue compromis lorsqu'un groupe de

nationalistes, Pierre Vallières en tête, tentent de « fournir à la jeune génération un nouveau dogme politique¹⁰ ». Les critiques littéraires de la revue *Liberté*, quant à eux, adoptent le discours néo-nationaliste et consacrent plusieurs articles à la littérature québécoise contemporaine. C'est cependant dans la revue *Parti Pris*, fondée en 1963, que s'esquissent les grandes lignes du projet indépendantiste. Laïcs, socialistes et engagés, les partipristes jettent les bases d'un projet socioculturel voué à la désaliénation du peuple québécois. « Nous ne visons à dire notre société que pour la transformer. Notre vérité, nous la créerons en créant celle d'un pays et d'un peuple encore incertain¹¹ », écrivent-ils dans le texte de présentation du premier numéro de la revue. Et loin de n'être fondé que sur la prose d'idée et la militance, le projet quasi performatif des partipristes se nourrit de la fiction, envahit les lieux symboliques que sont le roman et la poésie. Des œuvres dans lesquelles s'exprime une certaine révolte leur servent de modèles, constituent même l'arrière-monde idéal nécessaire à leurs revendications. Ainsi, la révolte esthétique des automatistes¹², le lyrisme cassé des poésies mironiennes¹³, les problèmes de l'aliénation et de la dépendance abordés par l'essayiste maghrébin Albert Memmi¹⁴ deviennent autant de signes de l'état d'infériorité auquel est condamné l'individu vivant en pays colonisé. La littérature doit se faire cri, égratignure sur le lisse des conventions afin de dénoncer l'aliénation. La littérature doit créer la rupture. À cet égard, le numéro de la revue *Parti Pris* « Pour une littérature québécoise » paru en janvier 1965 s'avère plus que révélateur. Dans le texte liminaire, Pierre Maheu annonce que la

¹⁰ « Pour clore un incident », *Cité libre*, n° 66 (avril 1964), p. 1.

¹¹ « Présentation », *Parti Pris*, n° 1 (octobre 1963), p. 2.

¹² Voir Pierre Maheu, « De la révolte à la révolution », *Parti Pris*, n° 1 (octobre 1963), p. 11 et 13; Paul Chamberland, « De la damnation à la liberté », *Parti Pris*, n° 9-10-11 (été 64), p. 59.

¹³ Voir Laurent Girouard, « Notre littérature de colonie », *Parti Pris*, n° 3 (décembre 1963), p. 34.

¹⁴ Voir Jean-Marc Piotte, « Du duplessisme au FLQ », *Parti Pris*, n° 1 (octobre 1963), p. 21.

« “littérature canadienne d’expression française” (le nom est aussi bâtard que la chose) est morte, si jamais elle a été vivante, et que la littérature québécoise est en train de naître. De nombreux jeunes écrivains témoignent dans leurs oeuvres de la naissance de l’homme québécois¹⁵ ». Mettre au monde la littérature et l’homme québécois, en dépit des contingences, voilà ce que tentent les rédacteurs de ce numéro¹⁶.

Si 1960 apparaît pour plusieurs critiques et historiens littéraires comme une date charnière dans l’« évolution » du roman québécois, l’année 1965 inspire elle aussi un récit triomphaliste au sein duquel la gloire littéraire de la Révolution tranquille est célébrée. Selon Jacques Allard, qui publiait en 1969 dans les pages de la revue *Europe* un article sur le roman québécois des années 1960,

il fallait, après l’éclatement de la langue, la rupture aiguillée du langage. C’est ce qu’à partir de 1965 commencera le roman québécois : à travers une révolution formelle permanente se présenteront les avatars (au sens originel hindou) d’une production riche de la richesse des vrais commencements. On doit retenir en particulier, *L’incubation* de G. Bessette, *Le couteau sur la table* de J. Godbout, *Prochain épisode* de H. Aquin et *Une saison dans la vie d’Emmanuel* de M.-C. Blais, tout en n’oubliant pas qu’ils se profilent sur un mur fuligineux mais saillant des œuvres comme celles de Ferron (*La nuit*), de Major (*La chair de poule*), de M. Godin (*Ce maudit soleil*), de Mathieu (*La mort exquise*) et même de Fournier (*À nous deux*).¹⁷

On retrouve dans ce passage plusieurs des lieux communs critiques entretenus sur la littérature romanesque de la Révolution tranquille. L’éclatement des formes, l’éloge de la rupture, les motifs de la révolution et du recommencement constituent autant de *topoi*, canons d’un certain discours historien qui, nous l’avons vu au cours des

¹⁵ Pierre Maheu, « Le poète et le permanent », *Parti Pris*, vol. II, n° 5 (janvier 1965), p. 2.

¹⁶ Parmi lesquels figurent Jacques Brault, André Brochu, Paul Chamberland, Gérald Godin et Gaston Miron.

¹⁷ Jacques Allard, « Le roman des années 1960 à 1968 », *Europe*, n°s 478-479 (février-mars 1969), p. 41-50.

précédents chapitres, a fait la fortune du roman des années 1960. Néanmoins, on ne saurait nier l'effervescence que connut le milieu littéraire à partir de la seconde moitié de la décennie. En 1965, Bessette, Godbout, Aquin et Blais font paraître des romans qui deviendront assez rapidement des « classiques » de la littérature québécoise¹⁸. Mais 1965 apparaît aussi comme l'année des bilans : *Parti pris* publie son fameux numéro « Pour une littérature québécoise », *Liberté*, qui décerne d'ailleurs son 1^{er} Prix Liberté à Pierre Maheu, alors directeur de *Parti pris*, rassemble les analyses et les réflexions de plusieurs critiques et écrivains sur le roman québécois des années 1960-65. Comme l'a écrit Michel Biron dans une chronique parue en 2000 dans la revue *Voix et images* :

Écrire en 1965, c'était écrire dans la collectivité, en consonance avec l'ensemble des textes, des discours de la Révolution tranquille. En 2000, cette collectivité s'est fragmentée, les langages sociaux se sont atomisés, le romancier, lui, s'est professionnalisé, spécialisé : il écrit des romans pour les jeunes [...], des fresques historiques, des romans populaires¹⁹.

Tout se passe comme si les écrivains de la Révolution tranquille avaient fait partie d'un chœur (selon l'expression de François Ricard), exprimant d'une seule voix leurs aspirations, leurs angoisses, leurs dégoûts et leurs idéaux. En outre, le constat de Michel Biron me semble donner une idée assez juste de l'évolution du discours critique québécois depuis 1965 : renonçant, surtout vers la fin des années 1970, aux lectures sociologiques qui firent des textes les reflets de la situation politique de la collectivité, mais n'arrivant guère à faire abstraction de la question identitaire, la critique universitaire semble de plus en plus étrangère aux embrigadements littéraires et aux enthousiasmes enflammés des années 1960-1965.

¹⁸ Ajoutons à cette liste non exhaustive les recueils de poésie suivant : *L'âge de la parole* de Roland Giguère (*op. cit.*) et *Mémoire* de Jacques Brault (Montréal, Librairie Déom, 1965).

¹⁹ Michel Biron, « Lettre à un étudiant », *Voix et Images*, n° 75 (printemps 2000), p. 583.

Lors de la parution de *Prochain épisode*, les critiques qui refusent de prêter à l'œuvre d'Aquin une portée politique sont très rares. Si certains tentent de nier cette dimension de l'œuvre, c'est en laissant transparaître leur malaise. Monique Bosco, dans son compte rendu « “Écrire est un grand amour” », paru dans le *Magazine Maclean*, accueille avec enthousiasme *Prochain épisode*. Toutefois, lorsqu'elle évoque la révolution et « le nouveau mal du siècle où [sic] les enfants des hommes ne consentent plus à vivre qu'à main armée²⁰ », elle ne les rattache guère au contexte québécois. Politique, mais politique au sens large, le drame du narrateur renverrait aux angoisses modernes qu'ont décrites Rimbaud, Kafka et Hemingway. Certes, il n'est pas essentiel de situer l'œuvre dans son paysage culturel, mais le gommage des indices référentiels, au même titre que leur *surlignement*, témoigne souvent d'un parti pris. Taire, n'est-ce pas aussi dissimuler ? Monique Bosco contourne d'ailleurs la lecture politique de l'œuvre en invoquant les thèses de la nouvelle critique ; « Le livre est riche de toutes les interprétations que vous voudrez bien lui apporter²¹ », écrit-elle pour légitimer sa lecture implicitement désengagée. Au silence de Monique Bosco s'ajoute l'incompréhension d'Émile Bégin, collaborateur à la *Revue de l'Université Laval*. Dans un texte qui n'est pas sans rappeler les essais lyriques et personnels des humanistes, le critique évite les généralisations pour mieux exprimer des désaccords liés à l'expérience plus qu'à la littérature. « Il me faut avouer que je ne suis pas un révolutionnaire. Mes études prolongées et qui n'en finissent pas m'ont appris les bienfaits de la paix, l'inutilité du bruit, le respect des hiérarchies laïques ou

²⁰ Monique Bosco, « “Écrire est un grand amour...” », *Le Magazine Maclean*, vol. VI, n° 1 (janvier 1966), p. 46.

²¹ *Ibid.*

ecclésiastiques²² », confesse-t-il, dévoilant une vision du monde opposée à celle d'Aquin. À ce conflit de nature philosophique s'ajoute le choc des générations : Émile Bégin avoue ne pas aimer « l'histoire qui s'écrit avec du sang, avec un prélude appris à Cuba ou dans les collèges tombés en quenouille²³ ». Révolte et révolution lui sont peut-être étrangères, mais ne l'empêchent pas de reconnaître la qualité de l'œuvre, qu'il considère comme le « narthex du chef-d'œuvre attendu²⁴ ». L'idée est reprise par André Melançon, collaborateur à la revue *Lectures; Prochain épisode*, bien qu'il annonce des lendemains meilleurs, ne peut prétendre au statut de chef-d'œuvre, car « les chefs-d'œuvre authentiques sont très rares et, au Québec, en devenir²⁵ ». L'auteur admet tout de même que le roman est « le premier ouvrage de valeur que notre idéologie séparatiste a pu fournir depuis son dernier renouvellement²⁶ ». Étrangement, ce commentaire constitue la seule critique, pour ne pas dire la seule allusion vaguement méprisante, dirigée contre les tenants du néo-nationalisme. En somme, de tous les comptes rendus consacrés à *Prochain épisode* — il en existe près d'une quarantaine —, seuls trois dissonent.

Le ton euphorique de la majorité des critiques y est peut-être pour quelque chose. « Nous le tenons, notre grand écrivain. Mon Dieu, merci²⁷ », s'exclame Jean-Éthier Blais. « Le premier roman de la saison littéraire est une bombe²⁸ », ajoute Gilles Marcotte. « Qu'en dire, sinon que le roman québécois prend avec lui un

²² Émile Bégin, « *Le prochain épisode*, de Hubert Aquin », *Revue de l'Université Laval*, vol. XX, n° 5 (janvier 1966), p. 492.

²³ *Ibid.*, p. 494.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ André Melançon, « *Prochain épisode* de H. Aquin », *Lectures*, vol. XII, n° 8 (avril 1966), p. 239.

²⁶ *Ibid.*, p. 240.

²⁷ Jean-Éthier-Blais, « Un roman d'Hubert Aquin. *Prochain épisode* », *Le Devoir*, 13 novembre 1965, p. 11.

²⁸ Gilles Marcotte, « *Prochain épisode* de Hubert Aquin », *Québec 66*, vol. III (février 1966), p. 109.

tournant que nous attendions depuis longtemps²⁹ », écrit Yves Préfontaine ; « Jamais dans notre roman de tels cris, de tels gémissements n'avaient été proférés [...] »³⁰ », réitère Jacques Allard. « On est donc fondé à se demander si tel n'est pas le cas, si pour la première fois dans notre littérature, un auteur, Hubert Aquin, n'a pas atteint à l'idéal³¹ » ; on ira même jusqu'à se demander si l'écrivain n'est pas « notre premier prix Nobel³² ». À travers cette litanie, le Nous se pose en conquérant : *Prochain épisode* déjà lui appartient. C'est que le roman, en mettant en scène un sujet collectif, aurait réussi à crier l'agonie, à traduire la réalité d'un peuple aliéné. Citer tous les passages qui reconduisent cette lecture tient presque de l'impossible tant le constat se transforme rapidement en généralisation. Afin de traduire l'essentiel de cette interprétation quasi unanime, retenons cette phrase de Mireille Bigras : « J'y ai reconnu ce Québécois à la recherche de son identité, ce Québécois sans racines, issu de tous, issu de rien, sans nom et personne pour le nommer³³ ». Dépouillé de son nom, mais issu de tous, le narrateur de *Prochain épisode* devient ici le porte-parole d'une nation trop longtemps endormie et symbolise, par son déracinement même, la quête d'identité de la collectivité. L'aveu de son infériorité, cependant, lui permet d'entrevoir le « prochain épisode », cette « étape », écrit Jacques Allard, de la révolution québécoise³⁴ ». Ces interprétations croisées ramènent sans contredit au *Je collectif* de Paul Chamberland dont il fut question en introduction. Le Je du narrateur

²⁹ Yves Préfontaine et Mireille Bigras, « *Prochain épisode*, le premier roman de Hubert Aquin », *Liberté*, vol. VII, n° 6 (novembre-décembre 1965), p. 559.

³⁰ Jacques Allard, « *Prochain épisode* », *Parti pris*, vol. III, n° 5 (décembre 1965), p. 62.

³¹ André Bertrand, « *Prochain épisode* est-il un chef-d'œuvre? », *Le Quartier latin*, 27 janvier 1966, p. 3.

³² Raymond Barbeau, « Notre premier prix Nobel », *Le Quartier latin*, 27 janvier 1966, p. 3.

³³ Mireille Bigras et Yves Préfontaine, *loc. cit.*, p. 560.

³⁴ Jacques Allard, *loc. cit.*, p. 61.

de *Prochain épisode* n'est-il pas considéré informe, tiraillé entre un présent aliénant et un avenir encore incertain?

La présence mythifiée de la vie de l'auteur apparaît également comme l'une des clés utilisées par les critiques pour pénétrer l'œuvre : qualifiant le roman de véritable bombe littéraire, Gilles Marcotte écrit : « [L'histoire d'espionnage], [c]'est l'évasion, mais c'est aussi la reprise, sur un plan quasi mythique, de l'histoire vécue », ajoutant plus loin « l'histoire imaginée se rapproche de l'histoire "vécue", en devient en quelque sorte la critique, la mise en cause³⁵ ». Pourquoi l'histoire imaginée devient-elle la critique de l'histoire vécue? Sans doute parce que l'échec et l'impuissance entravent la quête épique du héros, le condamnent irrémédiablement à l'errance, l'exil, l'hésitation et la contradiction, le poussant, par là même, à une réflexion sur la dialectique de l'action et de l'écriture. Selon Pierre Vadeboncœur, cette dialectique expliquerait même l'indécision profonde qui envahit l'œuvre : « D'un chapitre à l'autre, on sent l'auteur balancer entre plusieurs des possibles qui le sollicitaient comme s'il était plutôt passionné d'autre chose que d'achever ce roman et mal consentant encore à exercer son métier d'artiste³⁶ ». La problématique de l'essai « Profession : écrivain » dont il sera question dans le présent chapitre est ici évoquée et permet d'éclairer les multiples tiraillements qui habitent l'œuvre d'Aquin.

³⁵ Gilles Marcotte, « Une bombe : *Prochain épisode* », *La Presse*, 13 novembre 1965, p. 4. Dans *Livres et auteurs québécois*, Clément Lockwell écrit : « Mais ce dont nous sommes certains c'est que si une "cause" perdait un Fauteur – un militant de brèche – nos lettres, elles, auraient découvert un "écrivain de race" » (*Livres et auteurs québécois 1965*, Montréal, Jumonville, 1966, p. 42). Gilles Marcotte, dans l'article qu'il fait paraître dans *Québec 66* développe la même idée : « Vous lirez peut-être ce roman avec agacement, avec inquiétude, mais vous le lirez : c'est la victoire d'un écrivain de race » (*Québec 66, loc. cit.*, p. 111). Voir également Bernard Valiquette, « Le livre de la semaine. *Prochain épisode* », *Échos-Vedettes*, 4 décembre 1965, p. 24.

³⁶ Pierre Vadeboncœur, « Un témoignage de Pierre Vadeboncœur sur *Prochain épisode* d'Hubert Aquin », *Le Devoir*, 29 janvier 1966, p. 11.

Prochain épisode, métaphore et métonymie de la naissance du pays, est également associé à l'idée de la fondation d'une littérature nouvelle. Sa parution donne d'ailleurs lieu à des réflexions sur le projet littéraire québécois. Fort révélateur, l'article de Réjean Robidoux « L'autonomie littéraire. Notre héritage » paru dans *Le Devoir* du 31 mars 1965, s'articule autour de deux idées principales, lesquelles servent de prémisses à une poétique de la critique québécoise. Refuser les références aux modèles étrangers et privilégier les œuvres du présent, voilà, en substance, ce que propose Réjean Robidoux. L'on se surprend à retrouver dans ce programme des revendications similaires à celles de Jeanne Lapointe. N'a-t-elle pas pris parti dès 1952 pour l'autonomie de la littérature et l'étude d'œuvres québécoises contemporaines ? Mais à la différence de Jeanne Lapointe, Réjean Robidoux se fait le défenseur d'une tradition nationale, réinventée à partir de nouvelles filiations. Tout se passe comme s'il tentait de relire le passé en s'inspirant du présent : « c'est dans un esprit identique — *self sufficient* — que nous voudrions et pourrions scruter, sous l'angle d'une création esthétique très variable, les romans d'Yves Thériault, de Claire Martin, de Ringuet et des autres jusqu'à ceux des deux Aubert de Gaspé³⁷ ». Les propos de Robidoux rappellent que l'histoire littéraire est une construction, une mémoire sans cesse renouvelée à partir des hantises des contemporains. L'esprit « *self sufficient* » va de pair avec le sentiment d'une nécessaire refondation de la littérature québécoise et confère un caractère paradoxal à la relation qu'entretiennent les critiques avec la tradition. Cette dernière s'invente au fur et à mesure, pour reprendre l'idée de Georges-André Vachon³⁸, s'élabore dans l'absence de repères

³⁷ Réjean Robidoux, « L'autonomie littéraire. Notre héritage », *Le Devoir*, 31 mars 1966, p. 19.

³⁸ Voir Georges-André Vachon, *Une tradition à inventer*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Conférences J.-A. de Sève », 1968.

fermes, rompt avec les canons littéraires étrangers, mais se réclame malgré tout de la continuité, enfin d'une certaine forme de continuité.

Est-ce *Prochain épisode* qui a changé le cours de l'histoire littéraire québécoise? Est-ce, à l'inverse, la littérature québécoise, c'est-à-dire l'institution littéraire qui, attendant avec impatience la parution d'un roman emblématique, s'est inventée avec lui? Difficile de trancher... Chose certaine, l'intelligentsia de l'époque a profité de la publication du roman d'Aquin pour repenser son projet littéraire. Des articles théoriques et programmatiques de *Parti Pris* aux nouvelles filiations établies par Réjean Robidoux, la renaissance de la littérature québécoise a été mise en récit. Fait intéressant, plusieurs des thèmes qui seront approfondis par les futurs commentateurs de l'œuvre sont déjà convoqués lors de la première réception. On remarque l'indécision d'un roman ouvert à de multiples interprétations; on associe le narrateur anonyme à l'auteur réel, mais également à la collectivité québécoise. En outre, *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. Au fil de ce chapitre, nous verrons toutefois comment ces différents thèmes sont réinterprétés en fonction des discours sociaux et des mouvances idéologiques qui animent la communauté littéraire.

Portraits de l'Auteur

Les trop nombreuses occasions que l'on m'a offertes pour écrire, j'en ai profité tant bien que mal pour m'étaler sans aucune pudeur et sans retenue...

Hubert Aquin, *Point de fuite*.

Il s'agit sans doute d'un lieu commun : une œuvre, comme le révèlent plusieurs des extraits du *Journal* d'Aquin, est nécessairement informée, parfois subrepticement, par les obsessions de son auteur. Nous ne saurions écrire en niant notre expérience, en nous oubliant; nous ne saurions taire, même en le désirant ardemment, ce qui nous hante et nous traverse. De même, nous ne saurions lire une œuvre littéraire sans en imaginer l'Auteur, monstre sacré créateur de mondes ou simple mortel confronté à l'angoisse de la page blanche. Être proche et lointain à la fois, l'Auteur nous fait osciller entre la « personnalisation » et la « sacralisation³⁹ », entre la reconnaissance du même et l'inaltérable sentiment d'étrangeté qu'inspire l'expérience d'un monde autre et distant. Certes, depuis l'essor du structuralisme, nous adoptons volontiers un langage critique qui élude les considérations trop ouvertement biographiques et référentielles. Les pages que Barthes consacre à la mort de l'auteur en 1968 en témoignent. L'Auteur tout-puissant tant célébré par les

³⁹ J'emprunte les termes de « personnalisation » et de « sacralisation » à Philippe Lejeune. Dans le chapitre « L'image de l'auteur dans les médias » de son ouvrage *Moi aussi*, il les emploie pour mieux illustrer la tension que le discours médiatique a instaurée autour des écrivains consacrés (*Moi aussi*, Paris, Seuil, « Poétique », 1986, p. 87).

historiens littéraires et les auteurs de manuels scolaires doit alors céder sa place au lecteur car ce dernier « est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine mais dans sa destination⁴⁰ ». Barthes renverse ainsi la perspective critique classique en substituant à l'intention de l'Auteur les compétences herméneutiques du lecteur. Michel Foucault développe une thèse similaire dans « Qu'est-ce qu'un auteur? ». Il y définit la « fonction-auteur » qui ne renvoie ni à l'écrivain réel ni au locuteur du texte, mais plutôt à une « pluralité d'ego⁴¹ », de « positions-sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper⁴² ».

L'auteur est mis à mort, déconsidéré au point d'en devenir suspect. Malgré le discrédit jeté sur la personne de l'Auteur, un intérêt grandissant pour la subjectivité romanesque et les genres de la littérature intime se fait sentir dès le début des années 1970. Les théoriciens de la littérature s'intéressent de plus en plus sérieusement aux écritures personnelles – autobiographies, confessions de toutes sortes, mémoires, autofictions –, formes dans lesquelles l'écrivain se dévoile et se donne à lire, tantôt en proposant à son lecteur un pacte de lecture très clair⁴³, tantôt en brouillant les pistes et en faussant les jeux de miroir⁴⁴, cette dernière approche ressortissant, selon certains critiques, à une pratique postmoderne de la littérature.

⁴⁰ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1993 [1984], p. 69.

⁴¹ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur? », dans Alain Brun, *L'auteur*, Paris, GF Flammarion, 2001, p. 81.

⁴² *Ibid.*, p. 82.

⁴³ À ce propos, voir les travaux de Philippe Lejeune sur l'autobiographie : *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1996 [1975] et *Moi aussi, op. cit.*

⁴⁴ Voir Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir.), *Autofictions et cie, Cahiers du RITM*, n° 6, Université Paris X, 1993, 249 p.

L'Auteur devenu personnage

Je ne construirai mon œuvre que sur les ruines de ma vie que j'aurai consciemment anéantie.

Hubert Aquin, *Journal 1948-1971*.

L'œuvre romanesque d'Hubert Aquin offre une lecture certainement indirecte de la biographie de son auteur. René Lapierre écrivait à juste titre dans *L'imaginaire captif*, « [t]outes sortes de miroirs langagiers, culturels, idéologiques, sont [...] disposés comme des pièges, un peu partout dans les romans⁴⁵ ». Miroirs piégés dans lesquels on ne saurait lire une transcription trop fidèle de la réalité immédiate, qu'elle soit culturelle, politique ou idéologique; miroirs piégés dans lesquels on ne saurait guère plus retrouver une projection librement consentie de la vie d'Hubert Aquin. En outre, l'œuvre entière d'Aquin, comme le précise l'auteur dans son journal intime, s'édifie sur « les ruines de la vie de l'homme ». « Les ruines de la vie », n'est-ce pas ce qui survit aux grands bouleversements, friables résidus que le temps n'a pas réussi à effacer complètement? Les ruines témoignent de ce qu'elles ne sont plus : leur présence même atteste l'existence d'un passé plus glorieux. Édifier son œuvre sur les ruines de sa vie, cela signifie donc regarder son passé intime avec une certaine distance (temporelle, critique, ironique...), mais cela permet également de témoigner de l'éphémérité et de la vacuité des réalisations humaines vouées à l'effritement, à la ruine puis à la disparition. L'auteur précise d'ailleurs qu'il anéantira consciemment sa vie d'homme en la transformant en fiction. L'œuvre, en

⁴⁵ René Lapierre, *L'imaginaire captif*, op. cit., p. 14.

ce sens, s'engage dans un double mouvement : elle est à la fois création et destruction du moi intime. L'auteur donne à lire sa vie par fragments, érige un monument à la mémoire de ce qui n'est plus, de ce qui est déjà ruiné, passé, disparu.

Cette conception de l'écriture qui, on l'aura compris, ne provoque pas la « disparition élocutoire du poète » au sens littéral, se double d'une vision singulière de l'identité. « Le moi est un intertexte⁴⁶ », écrivait Aquin dans « Le texte ou le silence marginal? ». En d'autres mots, le moi accueille et rassemble paroles et discours d'origines diverses. Telle une mosaïque scripturaire, il est composite, se veut le lieu des rencontres – ce que traduit bien le préfixe « inter » – plutôt que le centre immuable d'une identité pleine. De texte en texte, l'auteur dissémine les références à sa vie intime, multiplie les allusions à ses œuvres antérieures, s'invente des doubles, transforme son existence en fiction. « Au fond, d'auteur je suis devenu personnage⁴⁷ », écrivait-il dans une note griffonnée à la hâte. L'œuvre entière porte d'ailleurs les traces de cette réflexion : en René Lallemant, personnage de *L'invention de la mort*, en Nicolas mis en scène dans *Neige noire* comme en P.X. Magnant, héros problématique de *Trou de mémoire*, on a parfois reconnu les doubles fictifs de l'auteur⁴⁸.

Dans une entrevue accordée à Jean Bouthillette en 1967, et reproduite dans le recueil *Point de fuite*, Aquin n'hésite pas à qualifier *Prochain épisode* d'autobiographie en partie fictionnalisée, sorte de témoignage laissant « libre cours à

⁴⁶ Hubert Aquin, « Le texte ou le silence marginal? », *Blocs erratiques*, Montréal, Quinze, « 10/10 », 1982, p. 271.

⁴⁷ Hubert Aquin, *Journal 1948-1971*, édition critique préparée par Bernard Beugnot, Montréal, BQ, 1992, p. 344.

⁴⁸ À propos de l'inscription de la biographie aquinienne dans *Trou de mémoire*, voir Marilyn Randall, « L'homme et l'œuvre : biolectographie d'Hubert Aquin », *Voix et Images*, vol. XXIII, n° 3 (printemps 1998), p. 558-579 et Julie LeBlanc, « Autoreprésentation et contestation dans quelques récits autobiographiques fictifs », *Québec Studies*, n° 15 (Fall-Winter 1992-1993), p. 99-110.

l'imaginaire⁴⁹ ». En effet, la trame de *Prochain épisode* dévoile en filigrane certains éléments de la biographie aquinienne, ramène au « circuit social-biographique⁵⁰ » de l'auteur. Au sein de ce circuit, ce sont les événements entourant l'arrestation d'Aquin en 1963 qui retiennent plus particulièrement l'attention des critiques. À l'instar du narrateur anonyme de son roman, Aquin passe à la clandestinité, « prend le maquis » dira André Major dans le documentaire *Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin*, pour mieux défendre les intérêts du Québec. Commandant de l'Organisation Spéciale, il souhaite alors faire la révolution, affronter le réel et échapper à sa condition d'écrivain, mais aussi à l'emprise d'un ordre social qu'il juge asphyxiant. Ses activités terroristes le mènent en prison : Aquin est arrêté le 5 juillet 1964 pour port d'armes illégal et vol de voiture. Il plaide la « dépression suicidaire » et est enfermé à l'Institut Albert-Prévost. Lors de son séjour à l'hôpital psychiatrique, il commence la rédaction de son premier roman.

Avant de passer à l'analyse des lectures biographiques de *Prochain épisode*, il m'apparaît pertinent d'étudier brièvement les textes qui annoncent l'entrée d'Aquin dans la clandestinité. Le communiqué envoyé par Aquin en 1964 aux journaux montréalais comme l'essai « Profession : écrivain » se présentent sous la forme de démissions publiques et affirment, chacun à sa manière, le refus du rôle social de l'écrivain. Mais ils donnent aussi à lire une mise en scène quasi théâtrale du personnage public. Aquin s'y expose, y dévoile certains aspects de sa vie intime qui nourriront peu de temps après l'écriture de son premier roman. Il devient ainsi,

⁴⁹ Normand Cloutier, « James Bond + Balzac + Stirling Moss... = Hubert Aquin », *Le Magazine Maclean*, septembre 1966, p. 14.

⁵⁰ Hubert Aquin, « Profession : écrivain », *loc. cit.*, p. 48.

comme l'a écrit Anthony Soron dans *Hubert Aquin ou la révolte impossible*, « un révolutionnaire de papier⁵¹ ».

Le 18 juin 1964, Aquin fait parvenir au journal *Le Devoir* une lettre dans laquelle il annonce son entrée dans la clandestinité. Le geste même, qui a les allures d'une démission sans compromis, s'avère paradoxal : le révolutionnaire se met en scène sur la place publique, évoque ses futures activités tout en soulignant leur nature dissidente. « Je refuse de pactiser plus longtemps avec l'ordre social qui nous étrangle. Et puisque l'on prend des moyens secrets, nous lutterons secrètement⁵² », affirme-t-il. L'entrée dans la clandestinité a tout du secret de Polichinelle. Spectaculaire, la démission publique d'Aquin emprunte même la forme de la prophétie ; vers la fin du texte, l'auteur écrit : « Pendant quelques temps, je serai éloigné ; puis après cette période, je viendrai parmi vous et je m'adresserai à vous. Préparons-nous. La Révolution s'accomplira. Vive le QUÉBEC⁵³ ». Tel le Christ⁵⁴ venu parmi les hommes pour leur livrer la bonne nouvelle – figure messianique que l'on retrouve également dans « Profession : écrivain » et dans *Prochain épisode* – Aquin rompt avec l'ordre social et prétend se réfugier dans les marges de l'Histoire, là où nulle loi ne peut l'atteindre. Fait significatif, Aquin ne fait jamais référence à son rôle d'écrivain. Il se présente plutôt comme un homme dépouillé des signes propres aux hiérarchies sociales, entouré des frères et des sœurs qui accompliront

⁵¹ Anthony Soron, *Hubert Aquin ou la révolte impossible*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2001, p. 88.

⁵² Hubert Aquin, « Je reviendrai... », *Mélanges littéraires I*, édition critique établie par Claude Lamy, Montréal, BQ, 1995, p. 515.

⁵³ *Ibid.*, p. 516.

⁵⁴ Dans la préface de *Prochain épisode*, Jacques Allard remarque à juste titre la présence d'un intertexte religieux dans le communiqué de 1964 : « Le style évangélique paraîtra un peu saugrenu (même dans un Québec encore très marqué par la parole du Christ) » (p. XXI). À propos de la rhétorique biblique d'Aquin, voir également le court texte respectueusement parodique que Jacques Ferron fait paraître dans la revue *Le Québec littéraire* : « Premier épisode », *Le Québec littéraire*, vol. II (1976), p. 9-11.

avec lui la révolution : « Ne désespérez pas, car c'est vous que j'appellerai bientôt. Ce sont vous mes frères et mes sœurs dans la révolution, mes compagnons de combat⁵⁵ ». Ici, l'allusion à la figure du Christ se double d'une référence à la pensée marxiste : homme parmi les hommes, le révolutionnaire clandestin se sacrifie pour la multitude.

La démission publique d'Aquin témoigne d'un parti pris pour l'action révolutionnaire et s'inscrit dans le prolongement de l'essai « Profession : écrivain », publié en 1963 dans les pages de la revue *Parti pris*. Ce texte, qui fut abondamment commenté par les critiques⁵⁶, fait état d'un refus de la carrière d'homme de lettres et dévoile les fondements paradoxaux d'une sorte d'anti-art poétique. Plutôt que d'y consigner les règles, les principes et les qualités recherchés dans et par l'écriture, Aquin s'attache à la négativité de l'art, à son au-delà, à ses limites, aux signes du désastre et de la catastrophe qui l'habitent et la rendent même parfois impossible. Parce que le statut d'écrivain est très souvent assimilé à une vulgaire « fonction de l'organisme national⁵⁷ », voire à une « belle carrière⁵⁸ », il condamne à « l'aventure intérieure⁵⁹ » et s'oppose ainsi au projet révolutionnaire d'Aquin. Écrire, en pays colonisé, ce serait adopter une attitude servile et satisfaire les exigences du dominateur. Le propos d'Aquin est traversé par une réflexion sur la psychologie du dominé, ce qui n'est pas sans rappeler les écrits d'Albert Memmi sur la condition du colonisé⁶⁰. Selon Aquin, le dominé est lui aussi enfermé dans un rôle ingrat

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Voir notamment Lise Gauvin, *Parti pris littéraire, op. cit.*, p. 40-46 et Robert Major, *Parti pris : idéologies et littérature, op. cit.*, p. 56-62.

⁵⁷ Hubert Aquin, « Profession : écrivain », *loc. cit.*, p. 49.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁰ Dans *Portrait du colonisé*, Memmi affirme que le colonisé ne « gouverne pas », qu'il se maintient à l'extérieur des sphères du pouvoir politique et institutionnel, leur préférant des valeurs-refuges, la

assimilable à une pure fonction sociale. Artiste plutôt que financier, le dominé n'a jamais accès aux sphères du pouvoir. Aussi Aquin s'identifie-t-il doublement au dominé : « de savoir que je suis doué pour les arts du fait même que je suis dominé, que tout mon peuple est dominé et que son dominateur l'aime bien tzigane, chantant, artiste jusqu'au bout des doigts, porté tout naturellement vers les activités sociales les plus déficitaires⁶¹ ». Le refus de la profession d'écrivain apparaît comme le symptôme de la résistance face à une situation historique intenable et quasi atavique. Pour échapper aux prescriptions du dominateur – signes d'une véritable fatalité si l'on en croit Aquin –, le dominé se doit, à l'instar d'Hamlet, d'incohérer en dérogeant aux lois préétablies et aux codes langagiers et discursifs qui lui furent imposés. S'il adopte une telle attitude, il rompra avec la « cohérence ancienne » et sortira « du dialogue dominé-dominateur⁶² ». L'incohérence est ici conçue comme la clé de voûte d'un projet politique et esthétique à la fois : politique, car elle demeure l'une « des modalités de la révolution⁶³ » ; esthétique, car elle suppose également « l'explosion⁶⁴ » des canons littéraires et historiques.

À la suite de la lecture du communiqué et de « Profession : écrivain », l'on pourrait croire sans trop de difficulté qu'Aquin rejette systématiquement l'art et la littérature, productions symboliques incapables d'agir véritablement sur la situation culturelle du dominé. Mais ce serait négliger un aspect essentiel de la pensée d'Aquin. Si l'art est ainsi discrédité, c'est parce qu'il enferme l'homme dans une fonction et le condamne au respect d'un certain ordre social. Or Aquin revendique le

famille et la religion entre autres (*Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 1985 [1957], p. 116 et 119-122).

⁶¹ Hubert Aquin, « Profession : écrivain », *loc. cit.*, p. 50.

⁶² *Ibid.*, p. 53.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 51.

droit à l'incohérence, théorie qui sera d'ailleurs appliquée au domaine littéraire dans « Littérature et aliénation⁶⁵ » écrit en 1968. Il affirme qu'il est nécessaire d'ignorer les cadres sociaux et les conventions discursives pour redonner à l'homme la pleine mesure de ses capacités. Les refus d'Aquin, que l'on associe le plus souvent à la situation politique québécoise, acquièrent une portée universelle dans la mesure où ils sont inséparables d'une réflexion sur la condition existentielle de l'individu. La conclusion de « Profession : écrivain » confirme ce parti pris anthropologique :

Même si je renie l'écrivain en moi, à quoi bon remplir des formules pour statuer que je ne suis plus un écrivain, du moins cet écrivain que je voulais être quand j'ai rempli le questionnaire pour l'obtention d'un passeport en 1958, le 23 septembre ? Mon passeport est déjà périmé. Puis, je ne sortirai jamais de mon pays natal. Je veux rester ici. J'habite mon pays⁶⁶.

Certes, l'affirmation « j'habite mon pays » peut être comprise au premier degré. Elle ramène au lieu d'appartenance, à l'endroit où nous vivons, maison, ville ou pays, et signifie par là même le retour au familier, à la vie quotidienne, voire à la *praxis*. Néanmoins, Aquin, lecteur impénitent, ne pouvait formuler un tel constat en éludant ses enjeux existentiels et philosophiques. « L'homme habite en poète », titre du célèbre essai de Heidegger, certains fragments écrits par Adorno et parus dans *Minima moralia* et de nombreux ouvrages consacrés aux enjeux de la culture au sens large portent précisément sur la distance qui, dans nos sociétés contemporaines, détermine de plus en plus le rapport de l'homme au monde de la vie. « Il est devenu

⁶⁵ Dans « Littérature et aliénation », Aquin se fait le défenseur de l'art pour l'art et de la littérature non figurative. À propos de l'*Ulysse* de Joyce, il affirme d'ailleurs qu'« il est chargé de plus d'incohérences que de significations », « comparable à un tissu d'art ou à un tableau » (*Mélanges littéraires II, op. cit.*, p. 252).

⁶⁶ *Ibid.*, p. 59.

tout à fait impossible d'habiter⁶⁷ » écrivait Adorno, car nous acceptons trop facilement les rigueurs imposées par une société dominée par la fonctionnalité et l'utilitarisme. Dans son ouvrage *Le lieu de l'homme*, paru en 1968, Fernand Dumont formule un constat similaire. Il écrit, dès l'introduction de son ouvrage, que la « culture est donc moins que jamais la maison de l'homme. Malgré tout, elle reste son lieu [...]. La conscience se trouve prise dans les jeux de la culture, se découvrant dans la distance qu'elle instaure et dans la pressante nostalgie de la réconciliation qui l'anime par ailleurs⁶⁸ ». La distance dont parle Dumont dans son essai emprunte la forme de la déchirure, de la brèche, et s'impose entre la culture première, qui est constituée de l'horizon de nos conceptions familières, et la culture seconde. Le motif de la déchirure me semble fondamental chez Aquin. Ce dernier ne joue pas tant l'action contre la littérature. Il souhaite plutôt retrouver, comme l'écrit Dumont, une certaine unité de la culture, à travers ses œuvres – actions révolutionnaires ou textes littéraires – ; en somme, il est animé par le désir d'une réconciliation entre « le monde du sens et celui des formes concrètes de l'existence⁶⁹ ».

Ce désir de la réconciliation a certainement présidé à la création de *Prochain épisode*. Selon plusieurs critiques, l'œuvre exprimerait le déchirement vécu par celui qui devint « écrivain, faute d'être banquier », comme le suggère le titre de l'entrevue reproduite dans le recueil *Point de fuite*. « Écrivain, faute d'être banquier », cette proposition rejoint la problématique du communiqué de 1964 et de « Profession : écrivain » et montre bien comment le hors-texte – les prises de position politiques et

⁶⁷ Theodor W. Adorno, « Asiles pour sans-abri », *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, « Critique de la politique », 1991 [1951], p. 35.

⁶⁸ Fernand Dumont, *Le lieu de l'homme. La culture comme distance et mémoire*, Montréal, HMH, « H », 1971, p. 11.

⁶⁹ *Ibid.*

le passé révolutionnaire – contribue à la construction d'une figure auctoriale singulière, celle de « l'écrivain par défaut », fatalement contraint à vivre de sa plume, à choisir le capital symbolique qu'offre la littérature plutôt que le réel pouvoir dévolu aux hommes d'affaires et aux grands financiers. Aussi, aux yeux de certains commentateurs, *Prochain épisode* apparaît-il comme un roman compensatoire. Aquin n'ayant pas réussi à tenir le pari qu'il avait engagé sur la place publique, l'écriture lui permettrait en quelque sorte de transcender l'échec de l'action révolutionnaire. Respectueux des enjeux complexes du roman, la plupart des critiques noteront cependant la présence d'une tension dialectique entre l'art et l'action.

Cette tension emprunte une forme différente au fil des ouvrages et des articles. Françoise Maccabée-Iqbal évoque, dans *Hubert Aquin romancier* (1978), « la dyade oppositionnelle [qui] gouverne [...] *Prochain épisode* » et qui donne lieu à une « succession [d']épisodes actifs et réflexifs », à la « dualité des trois personnages [le narrateur, K. et H. de Heutz] » et à « l'épineux dilemme pensée/action⁷⁰ ». Denise Rochat remarque la présence d'une « opposition dialectique aiguë entre le *dire* et le *faire* » entre « *littérature* [...] – prise dans un sens volontairement révolutionnaire, c'est-à-dire comme une forme d'ordre et de contrainte – et, *écriture*, plus précisément l'écriture (pseudo)-autobiographique⁷¹ ». S'intéressant plus précisément à la dimension référentielle du roman d'Aquin, Anthony Wall affirme qu'il existe un « tiraillement constant à la fois au niveau du

⁷⁰ Françoise Maccabée-Iqbal, *Hubert Aquin romancier*, Québec, Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres québécoises », 1978, p. 57.

⁷¹ Denise Rochat, « Espace romand, espace du roman : La Suisse dans *Prochain épisode* d'Hubert Aquin », *Québec Studies*, n° 8 (1989), p. 75.

signifiant et du signifié des expressions référentielles à dénoté géographique⁷² ». André Lamontagne, quant à lui, souligne l'hésitation entre « la poursuite [du] roman et [l']introspection esthétisante⁷³ ».

C'est cependant Patricia Smart, auteure de *Hubert Aquin, agent double* paru en 1973, le premier ouvrage portant entièrement sur l'œuvre d'Aquin, qui consacre la plus grande partie de ses analyses à l'examen de la dialectique de l'art et de l'action :

Ce roman appartient à l'époque où l'engagement d'Aquin dans la situation politique du Québec rendait particulièrement aigu pour lui le conflit entre l'art et l'action. Le mouvement du livre correspond à la découverte que les pôles de l'art et de l'action ne sont pas statiques, mais mobiles et interdépendants, et que les contradictions innombrables à l'intérieur de chaque pôle ne se réconcilient que dans une dialectique vertigineuse⁷⁴.

Elle ajoute quelques pages plus loin qu'« au niveau "autobiographique", la dualité fondamentale du roman est la projection de celle qui existe entre l'écrivain et l'homme d'action⁷⁵ ». Même si elle reconnaît l'importance d'une telle dualité, l'auteure n'en demeure pas moins convaincue que l'engagement révolutionnaire finit par triompher, reléguant par là même l'acte d'écriture au second plan. En témoigne sa lecture du dénouement de *Prochain épisode* qu'elle transforme en fin heureuse au service de l'idéologie nationaliste : « Même si rien n'a changé dans le sentiment de désespoir et de fatigue du narrateur-héros, on se rend compte qu'il a choisi le seul rôle possible pour lui à ce stade : travailler à la libération de son peuple⁷⁶ ».

⁷² Anthony Wall, *Hubert Aquin entre référence et métaphore*, Candiack, Balzac, 1991, p. 84.

⁷³ André Lamontagne, *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques d'Hubert Aquin*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres québécoises », 1992, p. 111.

⁷⁴ Patricia Smart, *Hubert Aquin, agent double*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973, p. 13.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 61.

D'autres commentateurs prennent eux aussi le parti de l'action. Le critique le plus radical est sans doute Léandre Bergeron qui, dans un article intitulé « *Prochain épisode* et la révolution », considère que le héros du roman d'Aquin n'a rien d'un révolutionnaire. Il apparaît plutôt sous les traits du « cowboy révolutionnaire », « obsédé par son moi, par l'image qu'il a de lui-même⁷⁷ ». Selon cette lecture, la quête du héros de *Prochain épisode* n'est guère vouée à la libération de la collectivité ; elle s'attache plutôt aux désirs de vengeance de l'individu blessé par une société intolérante. Cette analyse naïve aux fondements ouvertement marxistes (« Où nous parle-t-il de la politisation et de la prise de conscience des travailleurs québécois ? Nulle part⁷⁸ ») présuppose qu'une œuvre doit livrer un message, qu'elle se doit d'être engagée, tournée vers l'action. Le critique n'accepte pas la fiction telle qu'elle est. Il voudrait lui prêter une fonction, un rôle idéal – celui de servir une cause collective – qu'elle ne peut cependant défendre⁷⁹. On retrouve des prémisses similaires dans l'étude de Jacques Pelletier intitulée *Lecture politique du roman québécois contemporain*. Selon l'auteur, le contenu de *Prochain épisode* est étroitement lié au contexte sociopolitique des années 1960. Militant, engagé, le roman est « une arme au service du politique⁸⁰ » et ressortit au genre de la « littérature de combat » qui connaît une fortune certaine à l'époque de la Révolution tranquille. On remarquera dans le propos de Pelletier la présence d'une terminologie

⁷⁷ Léandre Bergeron, « *Prochain épisode* et la révolution », *Voix et Images du pays*, vol. VI (1973), p. 124.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 125.

⁷⁹ Le thème de l'écriture compensatoire est développé par d'autres critiques. Voir à ce propos, Henri Tuchmaier, « Hubert Aquin, *Prochain épisode* : oppression et création », *Études canadiennes*, vol. XXI, n° 1 (1986), p. 324; Jocelyne Lefebvre, « *Prochain épisode* ou le refus du Livre », *Voix et Images du pays*, vol. V (1972), p. 147; Anthony Soron, *op. cit.*, p. 8; Gilles De La Fontaine, *Hubert Aquin et le Québec*, Montréal, Parti pris, 1977.

⁸⁰ Jacques Pelletier, « Nationalisme et roman : une inévitable conjonction », *Lecture politique du roman québécois contemporain. Essais*, Montréal, Université du Québec à Montréal, « Les cahiers d'études littéraires », 1984, p. 2.

qui emprunte au vocabulaire militaire : « arme », « littérature de combat », ces métaphores laissent entendre que l'œuvre littéraire possède une valeur instrumentale. Après avoir rappelé les circonstances dans lesquelles Aquin écrit son œuvre, Pelletier affirme d'ailleurs : « Faute d'accomplir la révolution directement, [Aquin] l'appellera dans son roman. [...] l'écriture est "excusable" dans la mesure où elle suscite un dépassement d'elle-même, l'engagement dans l'action révolutionnaire⁸¹ ». La supériorité de l'action révolutionnaire est ici clairement posée : face à une situation culturelle intenable, l'écriture peut seulement servir de prétexte car elle n'arrive pas réellement à remédier aux problèmes que présente le réel.

Cette interprétation semble pourtant réversible. D'autres critiques démontrent le contraire et font de l'écriture l'enjeu ultime du roman. Pour René Lapierre, qui fait paraître *L'imaginaire captif* en 1981, l'impuissance même de l'écrivain confronté à l'absence d'une solution définitive – qu'elle soit liée à l'action ou à l'art – conduit à une « préservation de la littérature – l'être de l'écriture – par perpétuation de son événement essentiel : le récit. Écrire, raconter sont des exorcismes de la mort⁸² ». Inachevé, « tourné globalement vers une conclusion qu'il ne contiendra pas⁸³ » (*PE*, 89), le roman refuse ainsi sa propre disparition. Pierre-Yves Mocquais développe une thèse similaire dans *Hubert Aquin ou La quête interrompue* paru en 1985. Puisque la guerre révolutionnaire appartient au domaine du fantasme, pure projection empruntant les contours de la prophétie, l'écriture apparaît comme la véritable solution : « [p]our le narrateur qui n'envisageait l'écriture que comme une activité

⁸¹ *Ibid.*, p. 3.

⁸² René Lapierre, *L'imaginaire captif*, *op. cit.*, p. 47.

⁸³ Hubert Aquin, *Prochain épisode*, édition critique établie par Jacques Allard, Montréal, BQ, 1995, p. 89. Désormais, les références à cette édition seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle *PE* suivi immédiatement du numéro de la page.

temporaire et compensatoire avant de pouvoir s'engager activement dans la lutte, il ne reste alors qu'une issue, fatale mais inéluctable : le retour à l'écriture⁸⁴ ».

L'action ou l'écriture ? Quelle est la véritable fin de *Prochain épisode* ? Quelle conclusion le critique doit-il en tirer ? La question n'est peut-être pas si importante après tout. Est-il vraiment essentiel de tenter d'éclaircir le « mystère » d'une œuvre dont la véritable force réside justement dans l'indécision fondamentale ? Il m'apparaît beaucoup plus intéressant de déplacer l'angle de vue afin de mieux cerner le véritable enjeu du débat. Le conflit entre les défenseurs de l'action et les partisans de l'écriture me semble dissimuler un affrontement de nature heuristique entre deux écoles de pensée, entre deux perspectives critiques, entre deux manières de considérer et d'appréhender le fait littéraire. Ces deux tendances, s'il est possible de leur conférer des étiquettes qui rendraient compte de leur complexité respective, opposent le sociologisme (l'œuvre est issue d'un contexte biographique et historique qui mérite d'être étudié) et le formalisme (l'œuvre est un univers en soi) ou, pour reprendre la distinction imagée de Jacques Rancière⁸⁵, les Identifieurs et les Fantastiqueurs. De manière générale, les lectures de *Prochain épisode* proposées depuis 1965 sont partagées entre ces deux pôles apparemment opposés. Elles mènent à une sorte d'impasse herméneutique dont il semble impossible de se sortir : l'action, l'engagement et la révolution doivent-ils être considérés comme des motifs littéraires au sens strict, thèmes ou questions se déployant à l'intérieur des frontières de la fiction ? Ou renvoient-ils aux expériences et aux écrits antérieurs d'Aquin, conférant

⁸⁴ Pierre-Yves Mocquais, *Hubert Aquin ou La quête interrompue*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1985, p. 60.

⁸⁵ Rancière les définit ainsi : « Les premiers s'attachent à reconnaître les lieux et scènes décrits par les poèmes [de Rimbaud]. [...] Les seconds rétorquent que Rimbaud n'est jamais allé à Scarborough et qu'en tout état de cause il n'y a rien d'autre à reconnaître sur les *painted plates* que le libre jeu de la fantaisie poétique » (*La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998, p. 65-66).

obliquement à l'œuvre romanesque le statut du témoignage ? Simples en apparence, certains diront simplistes, ces questions n'en demeurent pas moins essentielles à la compréhension de l'œuvre d'Aquin. Entre l'action et l'art, entre la figure de l'écrivain et la fonction de l'écriture, que choisir, comment choisir ?

S'il s'avère difficile de trancher, c'est sans doute parce que l'œuvre se maintient constamment dans l'entre-deux, déconstruisant théories et réflexions sur l'art comme sur l'action. En outre, les témoignages mêmes d'Aquin prêtent à confusion. Au refus de la carrière d'écrivain et au parti pris pour l'action formulés dans « Profession : écrivain », l'auteur oppose, dans une entrevue parue en 1976 dans les pages du *Québec littéraire*, l'acceptation du statut d'homme de lettres. Selon son témoignage, la publication de *Prochain épisode* aurait marqué un point tournant :

Avant cela, j'avais été coquet avec la carrière d'écrivain, mais avec *Prochain épisode* je suis devenu écrivain à tel point que tout le reste, lentement, s'est effrité autour. Depuis *Prochain épisode*, en dix ans, le reste de mon identité s'est effrité et il ne reste plus qu'une identité et c'est vraiment : écrivain⁸⁶.

L'auteur le dit bien : loin d'être un donné, son identité s'est modifiée au fil du temps, érigeant, sur les ruines des ses moi passés, une personnalité d'écrivain.

Mises en scène de l'écrivain

Édifié sur les ruines de la vie de l'homme, traversé par des allusions au passé révolutionnaire et littéraire de son auteur, *Prochain épisode* a tout de l'œuvre frontière, lieu hybride situé entre le bios et la fiction, mise en abyme au statut incertain. Le roman présente en effet des références à la dimension autobiographique

⁸⁶ Hubert Aquin, « Aquin par Aquin », *Le Québec littéraire*, vol. II (1976), p. 130.

ou mémorielle de l'écriture romanesque. Le narrateur anonyme « cède au vertige d'écrire [ses] mémoires » (*PE*, 21) ; à l'instar de Proust, « se souvient de ce temps perdu retrouvé » (*PE*, 28), évoque sa « mémoire écrite » (*PE*, 85) et son « témoignage impur » (*PE*, 88). Hors-texte, avant-texte ou intertexte, le passé intime de l'écrivain intervient au sein même de la fiction et ramène le lecteur dans les coulisses de l'écriture ; plus précisément, dans cet arrière-monde carcéral que mettent en scène la vie et l'œuvre d'Aquin. Mais cet arrière-monde, comment est-il donné à lire dans *Prochain épisode* ? Autrement dit, comment la fiction transforme-t-elle les histoires de la vie réelle, l'avant-texte biographique qui a soutenu et nourri la légende aquinienne, déjà bien vivante avant même la première réception du roman ?

Un certain flou métaphorique entoure les événements et les lieux qui rappellent les expériences révolutionnaire et carcérale d'Aquin. Dès l'incipit, le narrateur anonyme, ex-révolutionnaire enfermé dans un hôpital psychiatrique, présente son projet d'écriture en le situant dans un espace et une temporalité hésitants :

Entre l'anniversaire de la révolution cubaine et la date de mon procès, j'ai le temps de divaguer en paix, de déplier avec minutie mon livre inédit et d'étaler sur ce papier les mots clés qui ne me libéreront pas. J'écris sur une table à jeu, près d'une fenêtre qui me découvre un parc cintré par une grille coupante qui marque la frontière entre l'imprévisible et l'enfermé (*PE*, 5).

On aura remarqué l'importance de la préposition « entre », minuscule marque de l'hésitation révélant néanmoins l'incertitude d'un texte qui, comme l'a montré André

Berthiaume, s'écrit « dans l'intervalle du doute⁸⁷ ». *Prochain épisode*, on l'a souvent affirmé, se fonde sur le redoublement, pour ne pas dire la multiplication, des lieux, des trames temporelles et des situations narratives, plaçant ainsi le narrateur et ses doubles dans un exil incessant. Même les scènes d'écriture qui constituent la séquence temporelle de base s'inscrivent dans un espace incertain. Le fragment de l'incipit cité plus haut en témoigne. Le narrateur affirme écrire son roman « entre l'anniversaire de la révolution cubaine et la date de [s]on procès », ajoutant quelques lignes plus loin qu'une « grille coupante [...] marque la frontière entre l'imprévisible et l'enfermé » (*PE*, 5). Ces indices en disent long sur l'intrigue qui s'annonce : le récit de *Prochain épisode* est en effet tendu entre l'histoire et la biographie intime du narrateur. Plusieurs dates emblématiques, anniversaires nationaux, épisodes révolutionnaires sont disséminés dans le texte et semblent conférer au drame du narrateur une dimension quasi historique. Ramenée par sa nature même dans cet arrière-monde, la date du procès participe ainsi d'une temporalité monumentale, celle des nations et des longues durées qui préside à la constitution des mémoires collectives.

La frontière qui sépare l'imprévisible de l'enfermé, quant à elle, s'impose entre le domaine de la fiction au sens large et le lieu de l'incarcération. Dans sa cellule, le narrateur-écrivain commence la rédaction d'un roman d'espionnage, singulier avatar des *James Bond* de Fleming mettant d'abord en scène dans une Suisse romande de carte postale l'agent secret wolof Hamidou Diop. Quittant l'enfermé pour se mesurer à l'imprévisible, le narrateur-écrivain ne tarde pas à

⁸⁷ André Berthiaume, « Le thème de l'hésitation dans *Prochain épisode* », *Liberté*, n° 85 (1973), p. 136. Le deuxième chapitre de l'ouvrage *Hubert Aquin entre référence et métaphore* d'Anthony Wall fait également référence à l'esthétique de l'entre-deux dans *Prochain épisode*.

rejoindre la scène fictionnelle qu'il avait lui-même esquissée. La remémoration des moments intimes passés en compagnie de la mystérieuse K précède l'entrée du narrateur-écrivain dans sa propre fiction. Les souvenirs d'une promenade dans « la campagne d'Acton Vale » (*PE*, 8) et d'une « première étreinte dans l'appartement anonyme de Côte-des-Neiges » (*PE*, 8) ouvrent une brèche dans la solitude scripturaire du narrateur qui sera dès lors appelé par l'imprévisible :

Il me reste encore soixante jours de résidence sous-marine avant de retrouver notre étreinte interrompue ou de reprendre le chemin de la prison. D'ici là, je suis attablé au fond du lac Léman, plongé dans sa mouvance fluide qui me tient lieu de subconscient, mêlant ma dépression à la dépression alanguie du Rhône cimbrique, mon emprisonnement à l'élargissement de ses rives. J'assiste à ma solution. J'inspecte les remous, je surveille tout ce qui se passe ici; j'écoute aux portes du Lausanne-Palace et je me méfie des Alpes. L'autre soir à Vevey, je me suis arrêté sur un entrefilet que j'ai pris la peine de découper sournoisement. Le voici : « Mardi le 1^{er} août, le professeur H. de Heutz de l'université de Bâle, donnera une conférence sur "César et les Helvètes" » [...] (*PE*, 9).

Ce passage décrit clairement le glissement de l'enfermé à l'imprévisible. D'abord pris dans les eaux du lac Léman, comme il le notait dès la première ligne du roman, le narrateur émerge, atteint les rives et « inspecte les remous ». Le glissement donne lieu à un changement de cadre. Mais plus important encore, il opère une transformation radicale de la perspective narrative : le narrateur-écrivain quitte « le fond des choses », les profondeurs marines du subconscient rattachées très souvent à l'acte d'écriture, pour gagner la surface des choses, soit « les remous » et « les portes du Lausanne-Palace » qui semblent dissimuler un mystère. Devenu l'acteur de son propre récit, il se lance ensuite sans prévenir dans une quête policière, identifie clairement son ennemi, le mystérieux H. de Heutz qu'il poursuivra inlassablement. Le glissement de l'enfermé à l'imprévisible fait écho à la dialectique de l'art et de l'action, mais rappelle également que *Prochain épisode* se fonde sur une double

trame narrative. D'une part, il raconte l'histoire d'un écrivain incarcéré qui se livre à l'écriture d'un roman d'espionnage. D'autre part, il relate l'enquête d'un agent double envoyé en Suisse par une organisation secrète pour retrouver un certain H. de Heutz. La complexité formelle du roman repose en grande partie sur l'entrecroisement subtil des deux trames narratives qui à certains moments se confondent au point de ne pouvoir être dissociées. Les aspects autobiographiques de l'œuvre sont intimement liés aux scènes d'écriture du roman. Selon René Lapierre, « l'histoire d'écriture [...] permet au lecteur de décoder la fiction au moyen des coordonnées autobiographiques du narrateur, ouvertes en dernière analyse sur celles de l'écrivain, de l'Auteur plus ou moins dissimulé derrière ce qu'il raconte et qui, sans cesse, le trahit⁸⁸ ».

L'histoire d'écriture inspire en effet les critiques : elle leur sert de point d'ancrage et leur permet de recomposer le portrait d'un Aquin romancier, tiraillé entre le réel et le fictif. Selon Gérard Bessette, Lucien Geslin et Charles Parent, auteurs de l'*Histoire de la littérature canadienne-française par les textes* parue en 1968, « *Prochain épisode* est largement autobiographique. Le narrateur, interné dans un institut psychiatrique à la suite d'activités révolutionnaires, raconte les aventures qui, en Suisse puis à Montréal, ont précédé son arrestation⁸⁹ ». Jean-Pierre Boucher, quant à lui, ne se gêne guère pour associer l'institut psychiatrique fictif du roman au lieu où fut interné Hubert Aquin en 1964 : « Le narrateur ne cache pas qu'il est actuellement "sous l'aile de la psychiatrie viennoise" dans un institut psychiatrique – en réalité l'Institut Albert-Prévost, boulevard Gouin, à Cartierville, en banlieue de

⁸⁸ René Lapierre, *L'imaginaire captif*, op. cit., p. 23.

⁸⁹ Gérard Bessette, Lucien Geslin et Charles Parent, *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes*, Montréal, Centre éducatif et culturel, 1968, p. 639.

Montréal⁹⁰ ». L'auteur confère un nom et une situation géographique à l'hôpital anonyme du roman. Ce subtil déplacement témoigne de l'ambivalence du récit d'Aquin. « Le sous-marin clinique » (PÉ, 8), « la résidence sous-marine », « la vitre pénitentiaire » (PÉ, 12), « la clinique surveillée » (PÉ, 14), « les murs de l'Institut » (PÉ, 21), la « circonférence réduite » (PÉ, 120), fragiles indices permettant de préciser les contours de l'univers fictionnel, ramènent, malgré leur caractère indéfini, aux circonstances qui ont entouré la rédaction de *Prochain épisode*. Comme d'autres critiques⁹¹, Jean-Pierre Boucher remplit les silences et les trous en attribuant à la trame elliptique du roman un arrière-monde socio-historique facilement reconnaissable. Une correspondance quasi immédiate s'établit ainsi entre le roman et la réalité.

L'article de Jacqueline Gourdeau intitulé « *Prochain épisode* : l'incidence autobiographique » reconduit également une lecture largement informée par le passé intime de l'auteur. S'inspirant des travaux de Philippe Lejeune sur le pacte autobiographique – référence incontournable s'il en est –, Jacqueline Gourdeau remarque que le roman d'Aquin, même s'il ne propose pas de pacte clair à son lecteur, se classe parmi les romans « à incidences autobiographiques⁹² ». Ici aussi, ce sont les circonstances de rédaction de l'œuvre qui servent de point d'ancrage à la lecture biographique de *Prochain épisode* : « Si l'auteur n'avait pas été détenu à

⁹⁰ Jean-Pierre Boucher, « Faire la bombe ou la lancer? *Prochain épisode* de Hubert Aquin », *Instantanés de la condition québécoise*, op. cit., p. 167-168. Cartierville n'est mentionné qu'une seule fois dans *Prochain épisode*, mais n'est pas associé directement à l'Institut où est enfermé le narrateur : « Le ruban d'asphalte qui se faufile entre les Mosses et le Tornettaz me ramène ici, près du pont de Cartierville, non loin de la prison de Montréal, à moins d'un quart d'heure en auto de mon domicile légal et de ma vie privée » (PÉ, 43).

⁹¹ Voir notamment Françoise Maccabée-Iqbal, *Hubert Aquin romancier*, op. cit., p. 35; Jocelyne Lefebvre, « *Prochain épisode* ou le Refus du Livre », *Voix et images du pays*, vol. V (1972), p. 157; Jacques Allard, « Présentation », *Prochain épisode*, op. cit., p. XXXVIII.

⁹² Jacqueline Gourdeau, « *Prochain épisode* : l'incidence autobiographique », *Études littéraires*, vol. XVII, n° 2 (automne 1984), p. 314.

l'Institut Prévost aux fins d'expertise psychiatrique, en attente d'un procès pour port d'arme, son œuvre eût été bien différente⁹³ ». Ce dernier constat en dit long sur les présupposés de l'étude : en fondant son raisonnement sur une déduction (« son œuvre eût été bien différente »), l'auteure accorde une importance primordiale à l'influence des données spatio-temporelles sur le devenir de l'écriture aquinienne. La suite de l'étude confirme d'ailleurs ce parti pris référentiel. L'auteure relève les concordances que présentent la biographie d'Aquin et le récit de vie fictif de *Prochain épisode* : « Mais comment oublier un auteur, dissimulé derrière un narrateur et/ou héros créés à son image et à sa ressemblance, qui, à tout moment, dispute la place à ses personnages, probablement parce que l'altérité est trop menaçante⁹⁴ ? » L'âge, les convictions politiques, les obsessions suicidaires, la passion pour les voitures et la vitesse, traits qui seraient communs à l'auteur et à ses personnages, permettent d'étayer la thèse de la dissimulation de l'écrivain réel derrière les voiles de la fiction.

Empruntant une perspective critique similaire, Jacques Allard, à qui nous devons l'édition critique de *Prochain épisode* parue chez BQ en 1995, s'est intéressé dans ses travaux à la genèse et à l'avant-texte du roman d'Aquin. Dans un article intitulé « Avant-texte pour demain : *Prochain épisode* d'Hubert Aquin », publié en 1987 dans la revue française *Littérature*, il se propose de « suivre d'abord l'instance auctoriale où se confondent l'auteur Aquin et l'auteur fictif obtenu par la transmutation narrative⁹⁵ » grâce à l'analyse des « entours du livre et de sa

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 317.

⁹⁵ Jacques Allard, « Avant-texte pour demain : *Prochain épisode* d'Hubert Aquin », *Littérature*, n° 66 (mai 1987), p. 79.

narration⁹⁶ », soit le métatexte, l'incipit et l'excipit. Dans ce dessein, il adopte la posture du bouquinier qui, au cours d'une promenade littéraire, serait tombé par hasard sur le roman d'Aquin. D'entrée de jeu, Allard établit de manière avouée une correspondance entre le « vécu récent⁹⁷ » d'Aquin, soit l'échec de la mission clandestine, et l'écriture du roman. Pour les besoins de la présente analyse, je centrerai mon propos sur un aspect important de la démonstration d'Allard, c'est-à-dire la mise en scène de la figure auctoriale au seuil du roman.

Allard esquisse le portrait de l'écrivain Aquin par le biais d'une analyse minutieuse de la photographie qui accompagne le texte de la quatrième de couverture. Les commentaires descriptifs – posture de l'écrivain, vestimentation, décor, accessoires, lumière – et les allusions à la vie privée d'Aquin contribuent à la création d'une sorte de personnage paratextuel, double de l'auteur réel mis en scène dans le cadre figé du cliché photographique :

Bien peigné, en costume-cravate sombre et boutons de manchettes, il écrit à la « lumière » d'une lampe candélabre gothique, tête penchée sur un feuillet bien retenu par la main gauche (en prise aussi sur un livre) pendant que la droite pointe le stylo-bille sur la page blanche. Le verre à demi rempli (de bière ? de scotch whisky ?) n'altère pas vraiment la dignité, l'autorité ici affirmée d'un écrivain (peut-il être terroriste ?) sur le point de subir un procès. Il lui fallait sans doute s'afficher là dans le costume du courtier qu'il fut, comme le rappelle commodément la notice biographique de la troisième de couverture où il est aussi parlé, succinctement, d'une « activité parapolitique qui l'a conduit de fil en aiguille à la prison de Montréal en juillet 1964⁹⁸ ».

Le rôle social de l'écrivain est d'abord mis en évidence : Allard évoque « la dignité, l'autorité ici affirmée » de l'homme installé à sa table de travail, perdu dans ses réflexions, engagé dans l'écriture. La page blanche, le livre, le stylo-bille, l'attitude

⁹⁶ *Ibid.*, p. 80.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 81.

méditative de l'auteur confèrent au cliché un caractère quasi sacré. Dans une incise révélatrice, sorte de confidence chuchotée à l'oreille du lecteur, « (peut-il être terroriste) », Allard évoque l'apparente contradiction qui s'impose entre la mise en scène de l'écrivain sérieux, consacré pourrait-on dire, et le présumé auteur d'actes terroristes. Pourtant, le texte pictural ne livre aucun indice sur le passé révolutionnaire d'Aquin ; Allard se réfère donc à un hors-texte pour mieux dessiner les contours de la figure auctoriale, hors-texte qui renvoie non seulement au « vécu récent » de l'auteur, mais aussi, en sous-main, à la problématique de « Profession : écrivain ». La photographie, typique représentation de l'auteur au travail, apparaît telle une réappropriation du statut d'écrivain, lequel, on s'en souvient, était refusé par Aquin dans les pages de son essai. Le procès, l'activité « parapolitique », l'emprisonnement sont ainsi renvoyés dans les marges du paratexte et considérés comme des incidents passés qui n'entament en rien l'aura de l'écrivain consacré. Allard attribue à la photographie la profondeur du palimpseste : sous la figure de l'auteur livré aux tourments de l'écriture, se cache l'homme d'action en attente d'un procès. Ici, la dialectique de l'art et de l'action emprunte une forme quasi métonymique : grâce à l'interprétation d'Allard, l'iconographie se présente comme le lieu de la cristallisation des obsessions aquiniennes. Mieux, elle participe d'une théâtralisation de l'acte d'écriture :

L'auteur joue d'abord son personnage social, placé en situation forcée d'écriture, à un tournant de sa vie et de son expression artistique (« après trente-quatre ans de mensonges », p. 27). Il commence son récit « in media res » sur le métatexte dont il fait la couverture même de l'agent de la narration. Sur cette scène imprimée (pour un « spectacle dans un fauteuil »), il ne pratique pas la distanciation brechtienne. Au contraire, l'utilisation de la matérialité de l'imprimé fait partie de l'illusion

esthétique à construire allant de son image sociale au personnage littéraire et fictif⁹⁹.

Force est de constater que le parti pris référentiel, défendu par plusieurs exégètes de *Prochain épisode*, s'exprime différemment dans l'article d'Allard. Chez ce dernier, le contexte est tout entier contenu dans le co-texte (présentation matérielle, exergue, paratexte).

Que doit-on penser de ces lectures qui prêtent à l'œuvre d'Aquin une dimension autobiographique ? Sont-elles le fruit d'une forme érudite de voyeurisme ou rendent-elles plutôt justice à un écrivain qui s'est ingénié, dès la parution de ses premiers essais, à semer le doute, à voiler ou à transformer toute référence à l'intimité du travail de l'écrivain comme au caractère politique de ses actions clandestines ? Autant l'admettre, nous sommes ici confrontés au statut ambigu de la fiction littéraire et de son langage, lieu où semblent s'annuler les oppositions entre l'art et l'action et où domine une forme d'*instabilité* identitaire semblable à celle que décrit Homi Bhabha dans « DissemiNation : Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation ».

Au plan théorique, les lectures biographiques et référentielles permettent de réfléchir de manière plus aiguë à la question de la représentance dont il fut question dans le premier chapitre de ce travail. Comment interpréter les événements, les figures et les lieux historiques présentés dans une œuvre de fiction ? Quel est leur statut ? Ne sont-ils pas déjà reconfigurés, reconstruits, mi-réels, mi-fictifs ? L'écrivain, au même titre que le critique, n'est-il pas un interprète qui s'approprie et transforme les données du réel ?

⁹⁹ *Ibid.*, p. 89.

Les lectures biographiques entendent reconstruire l'avant-texte de *Prochain épisode*, quasi fictionnalisé dans certains essais d'Aquin, pour mieux cerner le mystère d'une écriture allusive et complexe. Car, on ne saurait le nier, les savantes mises en scène aquiniennes exercent une fascination diffuse sur les lecteurs, fascination que la mort tragique de l'auteur en 1977 rendra plus manifeste encore. Cette séduction du biographique est, me semble-t-il, déjà inscrite dans l'œuvre d'Aquin : en voilant légèrement les références à son passé intime, l'auteur propose à son lecteur un pacte ambigu, le convie dans un espace où s'affiche sans cesse une tension, souterraine et contradictoire, entre l'autobiographie et la fiction. En noircissant les blancs et en gommant les ellipses, les critiques rendent le texte moins opaque et, par là même, plus intelligible, mais lui redonnent aussi sa place dans la mémoire collective. Il n'est pas fortuit que l'on ait privilégié l'inscription du passé révolutionnaire plutôt que l'évocation du séjour en Suisse ou la description d'un amour idéal et impossible – lesquels sont des épisodes connus de la vie d'Aquin. C'est que le passé révolutionnaire est lié à la vie intime d'Aquin et à l'histoire de la collectivité. Lieu de mémoire, il conjugue le singulier et le spécifique, se donne ainsi à lire comme un moment doublement emblématique.

Mises en scène de l'écriture

Aux lectures biographiques de *Prochain épisode* qui privilégient les effets de miroir et les concordances entre la vie du narrateur et celle de l'auteur Hubert Aquin répondent plusieurs ouvrages et articles portant, non pas sur l'écrivain, mais sur l'écriture. Si la plupart de ces études semblent afficher un parti pris antiréférentiel,

ce n'est pas parce qu'elles nient la dimension biographique, politique et historique du roman. Elles affirment plutôt la primauté du récit et tentent d'en cerner les enjeux narratifs sans recourir à des explications qui lui seraient extérieures. L'indétermination générique du roman donne lieu à diverses interprétations. À quelle forme romanesque le roman correspond-il ? Le roman policier¹⁰⁰, le roman à thèse¹⁰¹, la confession fictive¹⁰², le Nouveau roman ? Il est certes difficile de répondre à ces questions. Le roman d'Aquin se définit par la négative, élit des modèles qu'il rejette ou contourne presque aussitôt ; bref, il affiche une résistance aux codes génériques qui ne saurait être occultée. Dès les premières pages de *Prochain épisode*, le narrateur affirme s'engager dans la rédaction d'un roman d'espionnage. Or, le choix de ce genre narratif demeure un prétexte, s'impose telle une fausse piste et mène plutôt à une réflexion sur la codification générique et sa nécessaire contrepartie, la liberté littéraire. Aussi, tentant de respecter les règles du roman d'espionnage, le projet d'écriture du narrateur ne réussit-il qu'à les interroger. « De quelle façon, affirme le narrateur, dois-je m'y prendre pour écrire un roman d'espionnage? Cela se complique du fait que je rêve de faire original dans un genre qui comporte un grand nombre de règles et de lois non écrites » (*PE*, 5). Et, question de dérouter un peu plus le lecteur, il ajoute : « [f]ort heureusement, une certaine

¹⁰⁰ À ce propos, voir Françoise Maccabée-Iqbal, « *Prochain épisode* et policier : parodie générique ou non ? », *The French Review*, vol. LIX, n° 6, mai 1986, p. 875-884 ainsi que Józef Kwaterko, « Négativité, Histoire et dialogue dans *Prochain épisode* de Hubert Aquin », *Le roman québécois de 1960 à 1975 : idéologie et représentation littéraire*, op. cit., p. 121-158.

¹⁰¹ Françoise Maccabée-Iqbal, dans *Hubert Aquin romancier* affirme que : « *Prochain épisode* se veut un "livre à thèse" qui se définit au service d'une idéologie politique » (Québec, Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres québécoises », 1978, p. 18). Henri Tuchmaïer, formule un constat similaire dans « Hubert Aquin, *Prochain épisode* : oppression et création » : « *Prochain épisode* est un roman à thèse qui se veut tel. Franchement. Carrément. En ce sens, il s'inscrit dans la grande tradition du roman canadien-français. » (*Études canadiennes*, XXI, 1, 1986, p. 324).

¹⁰² Voir les travaux d'Agnès Whitfield : « *Prochain épisode* ou la confession manipulée », *Voix et Images*, vol. VIII, n°1, automne 1982, p. 111-126 et « *Prochain épisode* et l'enjeu du roman du romancier », *Le je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1987, p. 233-304.

paresse m'incline vite à renoncer d'emblée à renouveler le genre espionnage. J'éprouve une grande sécurité, aussi bien l'avouer, à me pelotonner dans le creuset d'un genre littéraire aussi bien défini » (*PE*, 5-6).

Entre le désir d'originalité – d'ailleurs mis en cause dans « Profession : écrivain » – et la paresse, voire le confort, entre l'imprévisible et l'enfermé encore une fois, le narrateur hésite. Il en va de même pour l'écriture romanesque au sens large qui semble entravée par les digressions réflexives, les confessions intimes et les nombreuses tergiversations du narrateur : « [j]e cède à ce flot improvisé, renonçant plus par paresse que par principe au découpage prémédité d'un vrai roman. Je laisse les vrais romans aux vrais romanciers » (*PE*, 12). Contrairement à Balzac, figure emblématique du *vrai* romancier, le narrateur ne donne ni dans les « début[s] fulgurant[s] » (*PE*, 11) ni dans la cohérence sans faille des grands ensembles romanesques, mais « écri[t] d'une écriture hautement automatique » (*PE*, 11) qu'il qualifie de « prose cumulative » (*PE*, 11). Cette dernière expression s'avère bien choisie; elle désigne fort justement l'écriture tâtonnante et incertaine de *Prochain épisode*, ou du moins l'écriture telle que la conçoit le narrateur anonyme du roman. « Cumulative » signifie dispersée, consacrée à plusieurs objets distincts, qui amasse et additionne au fur et à mesure. L'épithète renvoie à une écriture qui, en somme, ne se donne pas de plan et ne se fixe pas de but précis. Tout le contraire de la *Comédie humaine* qui, elle, répond à des vues programmatiques : le grand œuvre de Balzac possède sa généalogie et sa géographie et prétend même faire concurrence à l'État civil. Dans *Prochain épisode*, le titre le dit bien, l'essentiel est à venir, sera partie intégrante du prochain acte, de la prochaine scène. Tendue vers un hypothétique

futur, vers un *à-venir* donc, tout se passe comme si le titre niait le présent épisode ou, du moins, en atténuait l'importance.

Comment, dès lors, attribuer une définition générique positive à un roman qui se donne lui-même ses limites et ses apories ? Ne serait-ce pas tomber dans les pièges rhétoriques de l'auteur, tenter de nommer l'innommable ? Face à cette mission qui tient presque de l'impossible, les critiques tentent le plus souvent d'inscrire l'œuvre dans la perspective plus vaste de la modernité ou de la postmodernité romanesque¹⁰³, ce qui n'est pas sans causer parfois des glissements et des confusions terminologiques.

L'exemple du Nouveau roman s'avère des plus éloquents. Ce courant diffus, encore très actuel à l'époque de la parution de *Prochain épisode*, constitue une référence récurrente dans le discours de la critique aquinienne. Selon Réal Ouellet, « Dès son premier livre, Hubert Aquin s'inscrivait tout naturellement dans l'évolution du roman contemporain et rejoignait certaines tendances du Nouveau roman¹⁰⁴ ». Renée Legris, quant à elle, intitule son article de 1966 « Les structures d'un nouveau roman, *Prochain épisode* », mais n'y développe nulle part l'analogie que le titre annonçait. Aucune mention des ouvrages de Sarraute, de Pinget ou de Robbe-Grillet n'y figure, l'auteur se contentant d'évoquer « [l']écriture automatique que les surréalistes ont employée avec succès et qui rappelle les œuvres d'André

¹⁰³ Pour une lecture postmoderne de *Prochain épisode*, voir notamment Amaryll Chanady, « Entre la quête et la métalittérature – Aquin et Cortazar comme représentants du postmoderne excentrique », *Voix et Images*, n° 34 (automne 1986), p. 42-53; Mary Jean Green, « Postmodern Agents : Cultural Representation in Hubert Aquin's *Prochain épisode* and Yolande Villemaire's *Meurtres à blanc* », *University of Toronto Quarterly*, vol. LXIII, n° 4 (été 1994), p. 584-597 et Robert Richard, *Le corps logique de la fiction. Le code romanesque chez Hubert Aquin*, Montréal, L'Hexagone, « Essais littéraires », 1990, p. 104-115. Janet Paterson, dans son ouvrage *Moments postmodernes dans le roman québécois*, propose une lecture postmoderne de *Trou de mémoire* (*op. cit.*).

¹⁰⁴ Réal Ouellet (dir.), *Le Nouveau roman*, Paris, Garnier, 1972, p. 152.

Breton, *Nadja et Arcane 17*¹⁰⁵ ». L'analyse de Renée Legris repose néanmoins sur une lecture fine du roman qui tend à accorder une « portée autre que uniquement politique¹⁰⁶ » aux thèmes de la révolution, du suicide et de l'amour, perspective critique rarement adoptée à l'époque. Dans ce contexte, le Nouveau roman – référence quasi fantomatique s'il en est – apparaît comme le représentant de l'avant-garde et de la modernité formelle. Pour Renée Legris, *Prochain épisode*, « œuvre nouvelle », « est sans contredit un roman qui, par ses structures et son écriture, peut être considéré comme l'un des plus modernes écrits au Canada¹⁰⁷ ».

L'homologie établie entre le nouveau roman et la modernité formelle est également défendue par Suzanne Macé dans un article intitulé « Le nouveau roman au Québec ». Elle y analyse les œuvres romanesques de Gérard Bessette, de Jacques Godbout et d'Hubert Aquin, lesquelles « manifestent une volonté bien affirmée de rompre avec la veine traditionnelle du roman au Québec; pour eux, le roman de la terre et le roman à thèse sont des genres périmés¹⁰⁸ », ajoutant en conclusion de son article qu'ils ont pris position « par rapport au roman traditionnel en mettant à leur disposition un moyen d'expression mieux adapté à leurs préoccupations, et caractéristique de cette "littérature en ébullition" qui, depuis 1960, est celle du Québec¹⁰⁹ ». À l'instar des nouveaux romanciers, ces écrivains auraient jeté le soupçon sur le personnage romanesque en refusant « la communion entre l'homme et

¹⁰⁵ Renée Legris, « Les structures d'un nouveau roman, *Prochain épisode* », *Les Cahiers de Sainte-Marie*, n° 1 (1966), p. 25.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰⁸ Suzanne Macé, « Le nouveau roman au Québec », *Littératures. Mélanges littéraires offerts à l'occasion du 150^e anniversaire de l'Université McGill de Montréal*, Montréal, Hurtubise HMH, 1971, p. 227. À ce propos, voir également Sliman Henchiri, « Un "nouveau roman" : *Prochain épisode* », *Incidences*, n° 10 (août 1966), p. 42-45.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 232.

le monde, [...] l'intériorité¹¹⁰ » et l'héroïsme. Même s'il s'attache à décrire la réalité sociopolitique québécoise, Aquin s'inspire de la technique du Nouveau roman car il « a su créer un langage¹¹¹ ». *Prochain épisode*, roman poème, cultive « l'indéfini », le « mobile », « l'insaisissable » et se garde bien de guider ses lecteurs vers une conclusion bien arrêtée.

Moderne, nouveau, œuvre de la rupture, *Prochain épisode* est associé au Nouveau roman parce qu'il ne respecte pas les conventions du genre romanesque traditionnel. Mais quelles sont ces conventions ? De quel modèle du roman traditionnel les critiques s'inspirent-ils ? Renée Legris évoque « la logique rationnelle [qui] préside à la formation de l'œuvre¹¹² »; Suzanne Macé assimile le passéisme littéraire aux genres du roman de la terre et du roman à thèse qui ne sont pourtant plus des modèles dominants en 1966 (ce serait oublier bien des œuvres parues depuis le début du vingtième siècle, celles de Gabrielle Roy, d'Anne Hébert, d'André Langevin, d'Yves Thériault, pour ne nommer que celles-là). Dans une telle perspective, la référence au Nouveau roman ne peut être qu'un prétexte. 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 norme¹¹³. Autour du moderne se déploie une sorte de nébuleuse, indéfinie, mobile et insaisissable pour reprendre les mots de Macé. Plutôt que d'interroger l'emploi d'une telle notion, les critiques ne retiennent que les

¹¹⁰ *Ibid.*, 227.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 232.

¹¹² Renée Legris, *loc. cit.*, p. 25.

¹¹³ Dans le cadre du colloque « Constructions de la modernité au Québec », tenu à Montréal les 6, 7 et 8 novembre 2003 à la salle d'Auteuil du Gesù, Élisabeth Nardout-Lafarge a présenté une communication intitulée « La valeur modernité dans la critique littéraire québécoise ». Elle y montrait comment le discours critique a eu tendance à valoriser la rupture et à sacraliser les œuvres dites modernes.

oppositions qu'il semble subsumer : le nouveau contre l'ancien, le changement contre l'éternel, comme le rappelle Hans Robert Jauss dans le chapitre « La "modernité" dans la tradition littéraire¹¹⁴ » de son *Esthétique de la réception*. En établissant ainsi une norme moderne, à laquelle s'attache d'ailleurs toute une série de caractéristiques – fragmentation formelle, ouverture, innovations stylistiques, refus des conventions du roman réaliste –, les critiques renouent peut-être malgré eux avec l'un des paradoxes fondateurs de la modernité esthétique. En sacralisant la rupture, ils reconstruisent une tradition. Or, « la rupture, comme le souligne Alexis Nouss, est pour la modernité à la fois un mythe nécessaire à son irruption et une idéologie freinant sans cesse l'avancée continuelle qui est sa nature¹¹⁵ ». Emblématiques d'une certaine modernité, les expériences littéraires des Nouveaux romanciers, fort diversifiées notons-le¹¹⁶, perpétuent une tradition de la rupture, affirment, selon les critiques, une radicale nouveauté.

Prochain épisode et le Nouveau roman? L'analogie repose sur de très fragiles coïncidences thématiques et stylistiques et désigne, plus qu'une véritable

¹¹⁴ Hans Robert Jauss, « La "modernité" dans la tradition littéraire », *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 158-209.

¹¹⁵ Alexis Nouss, *La modernité*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 1995, p. 33.

¹¹⁶ Les Nouveaux romanciers n'ont jamais prétendu appartenir à une communauté, à un groupe qui partagerait un programme et des revendications similaires. Certes, *L'ère du soupçon* de Nathalie Sarraute et *Pour un nouveau roman* d'Alain Robbe-Grillet présentent des thèses communes : les deux auteurs s'en prennent au roman psychologique, à l'héroïsme réaliste et affirment décrire le réel tel qu'il se donne à voir, brut et dénué de sens, enfermant l'écriture dans l'écriture, dans une réalité scripturale qui ne renvoie plus à un référent social et politique. Ces principes esthétiques sont cependant indissociables des pratiques d'écriture singulières de Sarraute et de Robbe-Grillet, sont partie intégrante de leurs poétiques et ne constituent pas le manifeste d'un groupe constitué. Comme le remarque Tiphaine Samoyault, « La force donnée par le groupe, le manifeste ou la création collective permettait de rendre visibles des événements artistiques qui, isolés, seraient restés marginaux ou inaperçus. Cela reste vrai jusqu'au nouveau roman : à cela près que, dans le cas du nouveau roman, le groupe et l'avant-garde sont décidés non par les créateurs eux-mêmes, mais par la réception » (*Littérature et mémoire du présent*, op. cit., p. 7).

parenté formelle, la récusation d'une certaine pratique romanesque¹¹⁷. Mais pourquoi tenter de faire correspondre *Prochain épisode* à un modèle générique préexistant ? Le pari ne semble-t-il pas perdu d'avance ? De fait, les analyses les plus convaincantes cherchent plutôt à faire ressortir la négativité du roman, portent sur ses deuils plus que sur ce qu'il tend à affirmer.

Le spectre du roman

D'accord, mais Ferragus c'est le spectre dans *Hamlet*!
[...]

Ferragus est présent dans le texte, mais c'est au niveau d'une présence évoquée, du coup, ça serait un spectre paternel, celui qu'on redoute, qu'on aime [...].

Hubert Aquin, « Aquin par Aquin », *Le Québec littéraire*.

René Lapierre fut l'un des premiers critiques à proposer une lecture anti-référentielle de *Prochain épisode*. Paru en 1980, *Les masques du récit* s'inspire des écrits de Maurice Blanchot et retrace dans le premier roman d'Aquin les signes d'une fascination pour le « Récit pur », idéal impossible à atteindre par définition qui hante néanmoins le roman moderne. L'ensemble des analyses de René Lapierre pourrait être placé sous l'égide de cette formule blanchotienne : « La littérature va vers elle-même, vers son essence qui est la disparition¹¹⁸ ». On reconnaît là l'un des

¹¹⁷ Anthony Wall remet en cause l'analogie entre le Nouveau roman et *Prochain épisode*. Voir Hubert Aquin *entre référence et métaphore*, *op. cit.*, p. 71. Voir également René Lapierre, *L'imaginaire captif*, *op. cit.*

¹¹⁸ Maurice Blanchot cité par René Lapierre, *Les masques du récit. Lecture de Prochain épisode de Hubert Aquin*, Montréal, Hurtubise HMH, « Littérature », 1980, p. 15.

paradoxes fondateurs de la pensée de Blanchot : dans *Le livre à venir* comme dans *La part du feu*, l'auteur creuse et retourne cette idée de la création destructrice (ou de la destruction créatrice). En témoigne ce passage de « La littérature et le droit à la mort » :

Tout se passe comme si, au sein de la littérature et du langage, par-delà les mouvements apparents qui les transforment, était réservé un point d'instabilité, une puissance de métamorphose substantielle, capable de tout en changeant sans rien en changer. Cette instabilité peut passer pour l'effet d'une force désagrégeante, car par elle l'œuvre la plus forte et la plus chargée de forces peut devenir une œuvre de malheur et de ruine, mais cette désagrégation est aussi construction, si brusquement par elle la détresse se fait espoir et la destruction élément de l'indestructible¹¹⁹.

Dès qu'elle affirme son droit à l'existence, l'œuvre ne peut que se compromettre, tendre vers une fin, une mort, qui ne provoque pas son abolition, mais la travaille et l'obsède. Selon René Lapierre, cette conception de l'œuvre et de la littérature traverse le roman d'Hubert Aquin¹²⁰. Hanté par le Récit, « métaphore de son origine, mais aussi métaphore de sa disparition » de préciser l'auteur, *Prochain épisode* « revient inlassablement sur cette narrativisation (condamnée d'avance, le roman commence et s'achève dans une prison) du problème de l'écriture, comme retour de la parole vers l'origine qui la hante¹²¹ ». La perspective critique empruntée par Lapierre constitue, me semble-t-il, l'une des voies les plus fécondes pour traduire les complexes rapports qu'entretient Hubert Aquin avec l'écriture romanesque. Le désir d'écrire un « vrai roman », de donner « le chef-d'œuvre qu'on attend » (*PE*, 89) précise le narrateur de *Prochain épisode*, ne fonde plus le projet de l'écrivain. Il apparaît plutôt sous la forme d'un idéal fantomatique, mortifère, mais tout de même

¹¹⁹ Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 330.

¹²⁰ En témoigne par exemple ce passage de *Prochain épisode* : « Je crée ce qui me devance et pose devant moi l'empreinte de mes pas imprévisibles. L'imaginaire est une cicatrice. Ce que j'invente m'est vécu; mort d'avance ce que je tue » (*PE*, 86).

¹²¹ René Lapierre, *Les masques du récit*, op. cit., p. 16.

essentiel à la survie de l'œuvre. Ainsi, plutôt que de chercher à résoudre le secret du roman d'Aquin en s'intéressant à ses entours et à ses références intertextuelles ou historiques, Lapierre se penche sur ce que le texte dit de lui-même :

Tout le désespoir politique, amoureux, psychique, du narrateur s'est ainsi réfugié dans la seule vérité concrète du texte romanesque : l'acte par lequel il s'écrit mais ne se résout guère. L'espoir du « prochain épisode » devient alors, pour ce narrateur lettré, le désespoir du roman¹²².

Le désespoir du roman, on l'aura compris, ne mène nullement à la condamnation ou à la diffamation du genre : au contraire, l'idéal romanesque habite et abîme à la fois le texte d'Aquin. Il le construit et le condamne à la ruine. Ce double mouvement de l'œuvre n'est pas sans rappeler les propos du journal intime, commentés au début de ce chapitre : « Je ne construirai mon œuvre que sur les ruines de ma vie que j'aurai consciemment anéantie ».

Les ruines de la vie, les ruines du roman, cela certes renvoie à une écriture de la perte. Mais il serait faux de croire en l'absolue négativité de la poétique aquinienne. Le « désespoir du roman » dont parle René Lapierre dans son essai est inséparable d'un « désir du roman ». C'est du moins ce que soutient Anne Éleine Cliche dans son ouvrage consacré aux œuvres d'Aquin et de Ducharme; pour elle,

[le roman] a toujours la forme folle du fantasme qui se cherche, se trouve, répète, insiste ou finit par éclater en scènes éparses, offertes ainsi à désirer. Le roman pense. Mais la pensée du roman ne vient pas dans ce qui s'énonce. Elle ressemble plutôt à une voix qui s'avance vers le déroboement infini de l'énoncé¹²³.

Le roman, en ce sens, se définit par ses silences, ses trous et ses marges, se donnant à lire dans l'absence autant que dans ce qu'il souhaite énoncer. Il tend ainsi, comme le proposent Blanchot et Lapierre, vers la disparition – traduit en termes de déroboement

¹²² *Ibid.*, p. 57.

¹²³ Anne Éleine Cliche, *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*, Montréal, XYZ, « Théorie et littérature », 1992, p. 11.

infini chez Anne Élane Cliche –, ce qui l'inscrit dans une logique de l'incertitude. L'écriture d'Aquin est à cet égard exemplaire : « [elle] commence, écrit Cliche, directement à partir d'un savoir sur la néantisation, attestant que l'être n'accède à la différenciation – c'est-à-dire au statut de sujet – qu'en passant par une disparition qui, paradoxalement, est toujours, par la langue et le texte, en avance sur lui¹²⁴ ». Désir du roman, désir de la disparition se rejoignent ici et traduisent éloquemment le double mouvement qui préside à l'élaboration de *Prochain épisode*. Chez Aquin, l'écriture est en effet tendue entre deux pôles apparemment contradictoires : elle est à la fois « un grand amour » (*PE*, 66) et une mort annoncée, « barque funéraire [...], noyade écrite » (*PE*, 18) ; elle oscille entre l'élan et la dissolution, assumant ainsi le poids quasi infini de ses extases comme de ses désillusions.

Désespoir et désir, extase et désillusion, le genre romanesque constitue pour le narrateur de *Prochain épisode* un arrière-monde lourd de promesses et de menaces. Parmi les spectres qui peuplent cet arrière-monde, Ferragus, le fameux héros de Balzac, est sans doute le plus important¹²⁵. Le personnage central du premier volet de *l'Histoire des treize* est évoqué dès les premières pages de *Prochain épisode*. Le narrateur, fasciné par la prose de Balzac, cite l'incipit du roman *Ferragus* : « Le tome IX des œuvres complètes de Balzac me décourage particulièrement. "Il s'est rencontré sous l'Empire et dans Paris, treize hommes également frappés du même sentiment, tous doués d'une assez grande énergie pour être fidèles à la même pensée, assez politiques pour dissimuler les liens sacrés qui les unissaient..." » (*PE*, 11). Comme le précise Balzac dans sa préface à *l'Histoire des*

¹²⁴ *Ibid.*, p. 28.

¹²⁵ *Le prisonnier de Chillon* de Byron hante également *Prochain épisode*. À ce propos, voir Anthony Wall, « *Prochain épisode* ou la dispersion géographique », *Hubert Aquin entre référence et métaphore*, *op. cit.*, p. 97 et suivantes.

treize, les membres du groupe des Dévorants sont inébranlables devant la peur et les pouvoirs institués, se situent à l'abri des préjugés sociaux et peuvent être considérés comme des hommes d'élite même s'ils connurent un passé criminel. « Ce furent, écrit Balzac, treize rois inconnus, mais réellement rois, et plus que rois, des juges et des bourreaux qui, s'étant fait des ailes pour parcourir la société du haut en bas, dédaignèrent d'y être quelque chose, parce qu'ils y pouvaient tout¹²⁶ ». Animés par un esprit de renoncement, par un sentiment d'extrême indépendance, ces justiciers appartiennent à une société secrète et solidaire, ce qui rappelle au narrateur de *Prochain épisode* « les liens sacrés – maintenant rompus par l'isolement – qui [l']unissaient à ses frères révolutionnaires. [Il n'a] plus rien à gagner en continuant d'écrire, pourtant [il] continue quand même, [il écrit] à perte¹²⁷ » (*PE*, 11). La confrérie et la solidarité révolutionnaires se présentent sous la forme de vagues souvenirs, semblent autant sinon plus immatérielles que les aventures de Ferragus. Il en va de même lorsque le narrateur se remémore les événements qui précédèrent son arrestation :

Je veux m'identifier à Ferragus, vivre magiquement l'histoire d'un homme condamné par la société et pourtant capable, à lui seul, de tenir tête à l'étreinte policière et de conjurer toute capture par ses mimétismes, ses dédoublements et ses déplacements continuels. J'ai rêvé de cela moi aussi, fuyant chaque jour dans un appartement différent, m'habillant avec les vêtements de mes hôtes, masquant mes fuites dans un rituel de parades et de mises en scène. Pour m'être drapé inconsciemment dans les vêtements ocellés de Ferragus, je me retrouve aujourd'hui dans une clinique surveillée après un séjour sans gloire dans la prison de Montréal (*PE*, 14).

¹²⁶ Honoré de Balzac, *Histoire des treize. Préface, La Comédie humaine*, tome V, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 16.

¹²⁷ À ce propos, Gilles Marcotte écrit : « Le "nouveau roman" qu'est *Prochain épisode* ne s'écrit pas comme simple négation, renversement de l'ancien, mais dans le sentiment d'une perte irréparable. Écrire "à perte" pour le narrateur du roman, c'est aussi avouer ce qui est perdu, le prix de ce qui est perdu » (« La problématique du récit dans le roman québécois aujourd'hui », *Revue des sciences humaines*, n° 173 [1979], p. 62).

Si la fiction romanesque donne à rêver, permettant au narrateur de jouer sa vie et de lui conférer une trame épique, elle le plonge également dans un état d'inconscience. Elle se fait aliénante au sens strict : par elle, l'être devient étranger à lui-même, quasi paralysé par cette empreinte que laisse le modèle littéraire dans sa vie comme dans son œuvre.

La présence de l'intertexte balzacien a été commentée par plusieurs critiques¹²⁸. Ces derniers ont pour la plupart montré que le modèle littéraire, au même titre que le genre romanesque, incarne à la fois le désir et le désespoir, possédant ainsi une double fonction. André Lamontagne notamment, dans *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin* paru en 1992, note que

c'est par la citation de l'ouverture de *l'Histoire des treize* que le travail intertextuel est appelé par le narrateur pour résoudre ces problèmes d'impuissance et d'originalité littéraires, inaugurant un double processus d'identification : celle du narrateur à Balzac comme écrivain et celle de ce même narrateur à Ferragus en tant qu'homme d'action¹²⁹.

Si Balzac apparaît d'abord comme un modèle indépassable, il perd au fil du récit son aura particulière. Assis à la terrasse du Café du Globe, à Genève, le narrateur de *Prochain épisode* surprend une docte conversation sur l'œuvre balzacienne. Mais plutôt que de saluer les mérites de cette œuvre, les discoureurs évoquent la théorie de Simenon, selon laquelle Balzac aurait été impuissant. Le narrateur, perdu dans ses pensées intimes, se prend à rêver d'une vengeance spectaculaire, digne de Ferragus :

¹²⁸ Voir Jacques Cardinal, *Le roman de l'histoire. Politique et transmission du nom dans Prochain épisode et Trou de mémoire de Hubert Aquin*, Montréal, Balzac, « L'Univers des discours », p. 57-66; Józef Kwaterko, *op. cit.*, p. 127 et suiv.; Gilles Marcotte, « La problématique du récit dans le roman contemporain », *loc. cit.*, p. 61-62 et Pierre-Yves Mocquais, *op. cit.*, p. 26 et suiv.

¹²⁹ André Lamontagne, *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques d'Hubert Aquin*, *op. cit.*, p. 105. Voir également du même auteur « Le passage du modernisme au post-modernisme dans le roman québécois contemporain », *Voix et Images*, vol. XX, n° 1 (automne 1994), p. 162-175.

« j'étais prêt moi aussi à venger Balzac coûte que coûte en me drapant dans la pèlerine noire de son personnage » (*PE*, 49). Comme le précise André Lamontagne, la vengeance du narrateur est surtout destinée à Simenon le calomniateur :

Simenon, dont Aquin était grand lecteur, représente pour ce dernier, qui en est à son premier roman, et pour le narrateur, qui cherche à écrire un roman d'espionnage, le père qu'il faut tuer pour pouvoir enfin faire entendre sa propre voix. Le véritable conflit ne semble donc pas être avec Balzac mais bien avec Simenon¹³⁰.

Cette emprise du maître, qu'il ait la figure de Balzac ou de Simenon, ne peut que confronter le narrateur à sa propre impuissance littéraire, à son incapacité d'incarner entièrement le grand écrivain, le *vrai* romancier. Le rôle de Ferragus s'avère tout aussi équivoque : d'abord considéré comme un modèle positif, il se transforme au fil de l'intrigue en modèle négatif : « il ne faut pas oublier que Ferragus, malgré tous ses attributs de puissance, échoue dans sa tentative de sauver sa fille Clémence et passe les dernières années de sa vie à errer dans les places publiques de Paris¹³¹ ». Vers la fin de son récit, c'est à H. de Heutz que le narrateur associe le personnage de Balzac : l'ennemi protéiforme devient « l'ombre métempsychée » de Ferragus (*PE*, 83), puis « le double de Ferragus » (*PE*, 139). C'est dire que le héros agissant, l'homme des déguisements et des supercheries, passe dans le camp ennemi et symbolise comme H. de Heutz le mal à abattre, la contre-révolution.

Inspiré par un hors-texte biographique et paratextuel qu'il ne cesse d'interroger et de subvertir, prenant tour à tour le parti de l'action ou de l'écriture, oscillant entre l'identification aux modèles et la destruction de ceux-ci, *Prochain*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 108.

¹³¹ *Ibid.*, p. 106. Józef Kwaterko propose une lecture similaire : selon lui, *Ferragus* est un contre-modèle car « il apparaît progressivement que toute référence à une écriture impliquant une cohérence narrative et un aboutissement romanesque se trouve irrémédiablement court-circuitée » (*op. cit.*, p. 127).

épisode ne propose pas de solution. Par ses fuites et ses fugues, ses nombreux glissements qui le font passer de l'enfermé à l'imprévisible, il ne présente que des questions, lesquelles, nous l'avons vu depuis le début de ce chapitre, demeurent ouvertes, affichant les contradictions qu'elles subsument. La seule manière sans doute de ne point trahir ce caractère irrésolu de l'œuvre consiste à respecter les mouvements contradictoires qui l'habitent. Une telle attitude critique, certes, condamne l'exégète à suspendre son jugement et peut sembler, aussi sage soit-elle, plus commode qu'opérateur.

Prochain épisode atteste à sa manière les théories de Ricœur sur l'identité narrative : déchirée entre des récits concurrents, entre la création et la destruction, ruine et monument à la fois, la toile romanesque ne se laisse guère enfermer dans un seul récit qui en résumerait les principaux enjeux¹³². L'identité du sujet mis en scène dans le roman s'avère aussi ambivalente que le récit qui l'accueille. Selon les théories de Ricœur, l'identité narrative, concept dynamique, mobile et changeant comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, est partagée entre l'identité et la diversité. Dans la fiction littéraire, « [l]e récit construit [généralement] l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage¹³³ ». Si cette faculté inhérente à la mise en intrigue se révèle opérante dans les romans

¹³² Inspiré par le roman *Pale Fire* de Nabokov, Aquin développe dans son journal une théorie de l'écriture verbigératrice qui accueille les mouvements contradictoires de la destruction et de la création : « les effets de contrepoint et de polymorphisme littéraire doivent être doublés (la surenchère régit le roman) – et je n'envisage ceci que dans le sens d'une construction plus savante dont le principe interne réside dans sa destruction. Ce n'est pas seulement le langage que je veux rendre inflationniste, mais la structure du roman qui, d'abord perçue comme solide et fascinante, doit révéler progressivement la complexité qu'elle dissimulait dans les premières phases ». « Le lecteur, ajoute-t-il, se trouvera médusé, trahi, mis finalement en présence d'une œuvre détruite, d'un chaos – alors que, selon les lois de tous les genres, il était en droit d'attendre le contraire. Après avoir annoncé une construction, je lui dévoilerai un amas de ruines » (*Journal 1948-1971, op. cit.*, 249).

¹³³ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, « Essais », 1990, p. 175.

réalistes et modernes, elle apparaît parfois moins efficiente dans les récits qui, de l'aveu même de Ricœur, traitent de la perte d'identité. C'est le cas de *L'homme sans qualités* de Robert Musil dans lequel

le non-identifiable devient l'innommable. Pour préciser l'enjeu philosophique de pareille éclipse de l'identité du personnage, il importe de remarquer que, à mesure que le récit s'approche du point d'annulation du personnage, le roman perd aussi ses qualités proprement narratives, même interprétées, comme plus haut, de la façon la plus flexible et la plus dialectique¹³⁴.

Un tel effacement des repères narratifs a nécessairement un impact sur la forme romanesque dont les fondations semblent alors ébranlées. Ainsi, selon Ricœur,

l'érosion des paradigmes [...] frappe à la fois la figuration du personnage et la configuration de l'intrigue; ainsi, dans le cas de Robert Musil, la décomposition de la forme narrative, parallèle à la perte d'identité du personnage, fait franchir les bornes du récit et attire l'œuvre littéraire dans le voisinage de l'essai. Ce n'est pas non plus par hasard si maintes autobiographies contemporaines, celle de Leiris, par exemple, s'éloignent délibérément de la forme narrative et rejoignent, elles aussi, le genre littéraire le moins configuré, l'essai précisément¹³⁵.

Certes, *Prochain épisode* ne présente pas de passages essayistiques aussi importants que les œuvres de Kundera par exemple. Toutefois, la pensée de la littérature et de l'histoire qui s'élabore dans l'espace fictionnel du roman apparaît par bribes, s'avère fragmentée, partagée entre la fiction et une forme paradoxale de confession. Aussi, sans être une « pure » fiction de la perte d'identité, *Prochain épisode* est sans doute un roman de la dissolution et de la multiplication des identités.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 177.

¹³⁵ *Ibid.*

Du monument ruiné au musée de l'Histoire : Repenser le Sujet-Nation

L'aptitude vis-à-vis du passé étant le nœud de la conscience présente – l'aspect *souvenir* du roman est le plus central. Et même l'effort de l'artiste qui fait un roman est précisément un acte de souvenir et de jugement porté sur le passé.

Hubert Aquin, *Journal 1948-1971*.

À la lumière des remarques théoriques de Paul Ricœur, force est de reconnaître que l'identité du narrateur de *Prochain épisode* ne peut être conçue de manière univoque. À l'image du récit, brisé et fragmentaire, qui hésite entre divers possibles, qu'il s'agisse du roman policier, de l'autobiographie, des mémoires ou du roman à thèse, à l'instar de ses modèles littéraires qui ne semblent lui enseigner que la déroute et l'impuissance, le héros du roman d'Aquin se définit le plus souvent par contraste, se projetant dans de multiples miroirs qui ne lui renvoient que des reflets flous et imprécis de lui-même. L'identification à l'Autre, procédé fréquent dans *Prochain épisode*, ne parvient pas à préciser de façon positive l'identité du personnage. Bien au contraire, elle en révèle les failles et les manques, les « ruines » pourrait-on dire afin de filer la métaphore d'Aquin. Néanmoins, le héros de *Prochain épisode* ne saurait être considéré comme un sujet de la perte d'identité ou de la dépersonnalisation au sens strict, du moins selon l'acception qu'en donne Ricœur dans *Soi-même comme un autre*. Il n'est certainement pas dépourvu de

qualités, de « propriétés » comme le laisse entendre Ricœur, mais ses « qualités », virtuelles le plus souvent, sont entachées par son extrême lucidité. Présageant malgré elles le déclin de l'être, elles en viennent à trahir ses « défauts », ses anomalies, ses déficiences. La conscience du sujet de *Prochain épisode* s'avère en effet déchirée entre un moi idéal, fréquemment associé au passé révolutionnaire et amoureux, et un moi présent contraint à l'immobilité et à l'inertie. Le narrateur est un homme déchu dans la mesure où son passé quasi mythique revient le hanter, se superposant tel un voile sur ses activités scripturaires. Celui qui avait sillonné les routes de la Suisse et du Québec en toute liberté, jouissant des privilèges du nomade sans attaches, celui qui était investi d'une mission, se retrouve claustré dans une cellule sans autre projet que l'écriture problématique d'un livre qu'il se refusera à terminer. À la toute première page du roman, le narrateur se présente d'ailleurs sous les traits du « fantôme » (*PE*, 5), comme s'il n'arrivait pas à se définir en fonction de sa réalité carcérale, mais se projetait plutôt dans une sorte de hors-temps, suspendu entre le passé et le présent. Jamais le roman ni le personnage n'adhèrent – et le sens du verbe « adhérer » me semble ici particulièrement pertinent – à une identité pleine et unique. Tel le spectre, on est rarement tout à fait soi-même et on est toujours un peu autre dans l'univers fictif de *Prochain épisode*.

La présence du fantomatique est excessivement importante dans *Prochain épisode* et a été paradoxalement peu soulignée par la critique. Elle permet pourtant de mieux saisir les rapports ambigus qu'entretient le narrateur avec son passé, mais aussi avec son identité héroïque, identité déchuë, identité ruinée au sens strict. Comme nous le verrons plus loin, le fantomatique s'immisce également dans la relation établie entre le sujet et la nation qu'il défend, voire qu'il incarne,

déterminant par le fait même son inscription dans l'histoire monumentale de la collectivité. La trame entière de *Prochain épisode* est fondée sur l'existence d'un arrière-monde spectral dont le narrateur ne souhaite guère effacer les traces : modèles littéraires indépassables condamnant à la répétition, exploits révolutionnaires, dates et anniversaires marquant la commémoration de bouleversements historiques, figures tutélaires hantent le roman. L'intrigue amoureuse comme les activités révolutionnaires du narrateur sont également déclinées au passé et réactualisées sur le mode du fantasme ou de la fiction. Fugaces, elles s'imposent grâce à l'acte de remémoration et témoignent d'une certaine gloire passée à laquelle s'identifiait le narrateur. Un passage du roman, très important selon la critique aquinienne, exprime éloquemment la dualité du personnage déchiré entre sa splendeur ou ses « illusions perdues » et un présent marqué par l'impuissance et l'immobilité :

J'ai habitué mes amis à un voltage intenable, à un gaspillage d'étincelles et de courts-circuits. Cracher le feu, tromper la mort, ressusciter cent fois, courir le mille [sic] en moins de quatre minutes, introduire le lance-flammes en dialectique, et la conduite-suicide en politique, voilà comment j'ai établi mon style. J'ai frappé ma monnaie dans le vacarme à l'image du surhomme avachi. Pirate déchaîné dans un étang brumeux, couvert de Colts 38 et injecté d'hypodermiques grisantes, je suis l'emprisonné, le terroriste, le révolutionnaire anarchique et incontestablement fini! L'arme au flanc, toujours prêt à dégainer devant un fantôme, le geste éclair, la main morte et la mort dans l'âme, c'est moi le héros, le désintoxiqué! Chef national d'un peuple inédit! Je suis le symbole fracturé de la révolution du Québec, mais aussi son reflet désordonné et son incarnation suicidaire [...] Me suicider partout et sans relâche, c'est là ma mission. En moi, déprimé explosif, toute une nation s'aplatit historiquement et raconte son enfance perdue, par bouffées de mots bégayés et de délires scripturaires et, sous le choc noir de la lucidité, se met soudain à pleurer devant l'immensité du désastre et de l'envergure quasi sublime de son échec (*PE*, 20-21).

Le narrateur associe son moi passé à une vigueur exacerbée, caractéristique d'une personnalité hors du commun : son style repose sur des prouesses physiques (cracher

le feu, courir le mille en moins de quatre minutes), mais également sur une sorte de prétention à l'immortalité (tromper la mort, ressusciter cent fois) que semblent pourtant démentir les allusions au suicide. Pulsions de vie et pulsions de mort se disputent en effet l'avant-scène dans ce portrait emblématique du narrateur. L'excès, la fureur, le vacarme y côtoient l'avachissement, le désordre et une conscience aiguë de la fin. Le monument, le « surhomme », le trompe-la-mort, porte déjà sur lui et en lui les signes de sa future disparition, « main morte » et « mort dans l'âme » (PÉ, 21).

C'est dans cette perspective qu'il faut replacer, me semble-t-il, l'affirmation tant glosée par les critiques « c'est moi le héros, le désintoxiqué! Chef national d'un peuple inédit! *Je suis le symbole fracturé de la révolution du Québec*, mais aussi son reflet désordonné et son incarnation suicidaire » (PÉ, 21; je souligne). Par définition, le symbole se présente comme une image ou un objet qui représente *autre chose*. Totalisant, il résume et contient à la fois cette *autre chose*, s'ouvrant ainsi à une altérité envahissante qui le dépossède parfois de sa propre identité. Or le symbole auquel le narrateur de *Prochain épisode* prétend s'identifier renvoie à la révolution du Québec, révolution qui n'eut pas lieu, qui demeure encore à faire. S'impose dès lors un rapport d'homologie des plus curieux : le sujet se confond avec le devenir incertain de sa communauté, se déclare l'emblème d'un événement hypothétique, de l'*à-venir*. Mais cet *à-venir*, nous le verrons dans la suite de ce chapitre, s'avère indissociable d'une certaine représentation du passé collectif marquée par l'impuissance et l'échec, d'où la présence d'épithètes négatives, « fracturé », « désordonné », « suicidaire », qui annoncent sur le mode de la prophétie la ruine du projet révolutionnaire.

Dans le « symbole fracturé de la révolution du Québec », la plupart des critiques ont lu l'aliénation d'un être dominé par une histoire collective paralysante. Toutefois, l'empreinte du passé sur la conscience du sujet est interprétée différemment selon les contextes. Patricia Smart la considère éminemment politique, la liant d'emblée à certains lieux communs sur la situation culturelle québécoise : « “Symbole fracturé de la révolution du Québec”, le narrateur représente tout un peuple épuisé par l'ambiguïté de sa situation politique et culturelle, exclu de l'histoire, égaré dans l'espace illimité d'une temporalité qui lui échappe¹³⁶ ». Dans son essai « Confession d'un romantique repentant » écrit en 1988, Yvon Rivard lui attribue une certaine charge affective, voire existentielle, qui accentue la dimension collective du sujet de *Prochain épisode* : « Tel est le héros en qui nous nous sommes reconnus, tel est le héros qui nous habite et dont nous devons nous libérer sous peine de disparaître, emportés par ce vaste mouvement nostalgique, régressif, qui nous ramène constamment au commencement du monde, au bout du monde, à la recherche de l'unité perdue, de la perfection originelle¹³⁷ ». Reflétant les malaises de la communauté des lecteurs, d'un Nous du moins qui se serait identifié au personnage de *Prochain épisode*, le symbole fracturé apparaît ici telle une figure de la régression historique, et non tel un être tendu entre la fatalité du passé et la promesse d'un à-venir, promesse déjà grevée cependant par le poids des échecs antérieurs. Quant à Józef Kwaterko, qui consacra un chapitre de son ouvrage *Le roman québécois de 1960 à 1975 : idéologie et représentation littéraire* (1989) à *Prochain épisode*, il rattache le « symbole fracturé » à une « vision idéologique profondément négative » qui entache le passé collectif et le fait littéraire :

¹³⁶ Patricia Smart, *op. cit.*, p. 41.

¹³⁷ Yvon Rivard, *op. cit.*, p. 20.

On conçoit donc bien qu'un dispositif ancien – pensé ici comme préhistoire traumatisante et donnée primordiale du vécu collectif – reste intériorisé et mémorisé dans la conscience du narrateur. À ce trouble initial correspond l'image d'une société dépossédée de son identité. Or à l'existence historique aliénante et incohérente de tout un peuple ne peut correspondre qu'une seule forme d'engendrement littéraire, « la forme informe », actualisée par « le roman incrée », « le livre défait », « prédit », « métissé », « marqué d'avance »¹³⁸.

En l'absence d'une histoire collective aux assises inébranlables et d'une tradition littéraire solidement implantée, le roman ne peut traduire que les défaillances du réel. L'homologie entre le texte et le pays est ici mise en évidence, rappelant le propos du *Roman à l'imparfait* de Gilles Marcotte.

Intéressantes à plusieurs égards, ces lectures omettent toutefois de souligner l'importance de l'*à-venir*¹³⁹, de cette révolution incertaine qui se présente à la fois telle une promesse et une menace. Promesse, elle l'est dans la mesure où elle légitime les actions révolutionnaires du narrateur, leur confère une portée et un but ultimes. Selon le narrateur, seule la guerre révolutionnaire réussira à faire entrer son peuple dans l'histoire, à le sortir du symbolique, de « l'écrit et [du] chanté » (*PE*, 90) où il se serait trop longtemps réfugié :

¹³⁸ Józef Kwaterko, *op. cit.*, p. 135. À propos du « symbole fracturé », voir notamment Jacques Allard, « *Prochain épisode* », *loc. cit.*, p. 62; Léandre Bergeron, *loc. cit.*, p. 126; Jacques Cotnam, « Le roman québécois à l'heure de la Révolution tranquille », *loc. cit.*, p. 280; « Introduction », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, *op. cit.*, p. XIV; Gilles Dorion, « Le roman », *loc. cit.*, p. 324; Gilles De La fontaine, « Le mal de vivre chez Hubert Aquin », *Présence francophone*, n° 22 (printemps 1981), p. 121-130, Anthony Purdy, *A Certain Difficulty of Being*, Montréal et Kingston, McGill's-Queen's University Press, 1990, p. 94; Robert Viau, *Les fous de papier*, Montréal, Méridien, 1989, p. 229 et Robert Major, « Le patriote pathétique : le patriote de la Révolution tranquille », *Voix et Images*, vol. XXVI, n° 3 (printemps 2001), p. 545.

¹³⁹ Anthony Wall le remarque d'ailleurs dans un article récent qu'il a consacré à la problématique de la mémoire dans l'œuvre d'Aquin : « Chez Aquin, des articulations complexes relient le (dys)fonctionnement de la mémoire individuelle à celui de la nation à laquelle doit appartenir ce même individu ». Normalement liés au passé, mémoire et oubli sont ici associés à « l'avenir, [...] l'advenir-avenir [...], avenir qui ne peut advenir que par le truchement de la mémoire et de son dysfonctionnement » (« Oublier tout ça. Le défaut de mémoire chez Hubert Aquin », dans Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupien et Alexis Nouss [dir.], *Identités narratives. Mémoire et perception*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 115). Voir également l'article de Louis Lasnier, « Spatio-analyse de *Prochain épisode* » : « le passé prend la place d'un futur qui se dérobe, d'une profondeur qui ne s'élabore jamais pleinement » (*Le Québec littéraire*, II [1976], p. 49).

L'histoire commencera de s'écrire quand nous donnerons à notre mal le rythme et la fulguration de la guerre. Tout prendra la couleur flamboyante de l'historique quand nous marcherons au combat, mitrailleuse au poing. Quand nos frères mourront dans les embuscades et que les femmes seront seules à fêter le 24 juin, ce que nous écrivons cessera d'être un événement et sera devenu un écrit. L'acte seul prévaudra (*PE*, 90).

L'on retrouve dans ce passage une rhétorique similaire à celle du communiqué de 1964 : se donnant le rôle du porte-parole, le narrateur évoque au futur, temps par excellence de la prophétie, la révolution à venir. Par cette révolution, l'événement ne sera plus virtuel, mais réel, ce que nous livre d'ailleurs le narrateur dans la paradoxale proposition « ce que nous écrivons cessera d'être un événement et sera devenu un écrit ». Pour bien cerner le passage de l'écriture-événement à l'écrit, il importe de s'attarder aux temps des verbes. « Ce que nous écrivons » fait référence au présent de l'énonciation, à l'écriture problématique d'un livre incomplet et inachevé que l'on pourrait assimiler à l'événement non actualisé encore (autrement dit : à l'avènement). L'écrit, quant à lui, s'inscrit au futur antérieur (« sera devenu »), advient après la réalisation de l'acte. Il marque l'entrée de la collectivité dans l'histoire car il témoigne à rebours de l'existence de la guerre révolutionnaire, et non pas de son futur accomplissement. En ce sens, il apparaît telle une trace pérenne laissée dans la mémoire de la nation, une sorte de monument érigé en souvenir de la gloire révolutionnaire. Or, comme le révèle l'incessante oscillation du propos de *Prochain épisode* entre les échecs passés et les idéaux improbables, l'écriture-événement s'avère indissociable de l'écrit : elle l'annonce et l'appelle tout en étant hantée par la menace de l'insuccès. Cette relation dialectique révèle encore une fois l'espoir d'une réconciliation entre « le monde du sens et celui des formes concrètes de l'existence » (Dumont) qui garantirait une certaine unité de la culture, voire un

état de plénitude auquel ne peuvent prétendre ni le narrateur ni l'histoire de la collectivité.

Figures du Sujet-Nation : théories et lectures

« Sujet-Nation », la liaison de ces deux termes semble de prime abord se justifier aisément : elle évoque l'idée d'une conscience nationale en laquelle se déposeraient les traits distinctifs d'une communauté, langue, culture, histoire, institutions, lieu de rassemblement, par-delà les différences individuelles, de ce qui constitue la personnalité d'un peuple. Mais cette figure est loin d'aller de soi. Comment définir avec certitude le caractère d'une nation? Et comment lui associer un sujet qui la représente?

Dans le champ des études historiques et philosophiques, plusieurs chercheurs se sont penchés sur les problèmes que pose la définition des identités culturelles. Au Québec, le récent ouvrage de Jocelyn MacLure, intitulé *Récits identitaires. Le Québec à l'épreuve du pluralisme*, porte précisément sur la question de l'identité québécoise. S'inspirant des travaux d'Homi Bhabha, de Benedict Anderson et d'Edward Saïd qui ont analysé dans des perspectives différentes les fondements modernes des identités culturelles, l'auteur montre bien que les sujets collectifs ne possèdent pas qu'un seul lieu identitaire :

Il ne va plus de soi, bien qu'il ne le fût peut-être jamais, que la nationalité puisse être considérée comme une identité collective englobante capable d'ordonner les autres allégeances et identifications du citoyen. Sans sous-estimer l'importance des identités nationales, il est maintenant impossible de tenir pour acquis que la nationalité vient nécessairement

avant les autres filières identificatrices du sujet telles que l'ethnicité, le genre, l'identité sexuelle, l'appartenance de classe etc¹⁴⁰.

Comme le précise MacLure dans l'introduction de son ouvrage, « la nation comme horizon identitaire n'a pas été dissoute, mais plutôt désacralisée et reconfigurée¹⁴¹ ». Elle ne constitue plus un ensemble figé facilement reconnaissable, mais procède plutôt d'un « projet narratif¹⁴² », lieu de représentations sans cesse déplacées et interrogées.

Considérée problématique dans le champ de la philosophie politique, la notion d'identité nationale apparaît tout aussi embarrassante dans le domaine des études littéraires. Dans la fiction du moins, le Sujet-Nation n'est-il pas déjà présenté sous la forme d'une figure poétique, d'une métaphore qui exprimerait, par analogie, les obsessions et les désirs, aussi imprécis et indéfinissables soient-ils, d'une communauté donnée? Or il arrive fréquemment que la critique néglige le caractère métaphorique du sujet de la fiction littéraire, le transformant en emblème de la condition d'une collectivité historique. Avant de passer à l'analyse de la figure du Sujet-Nation dans *Prochain épisode* et dans les textes de la critique aquinienne, il convient d'examiner deux études importantes consacrées à la problématique du sujet national, soit *Le mythe de Nelligan* publié par Jean Larose en 1981 et « “On ne meurt pas de mourir”. Réflexions sur le Sujet-Nation » de Ginette Michaud paru en 1988 dans la revue *Études françaises*.

Dans son essai aux accents très personnels marqué par une liberté de ton et de propos, Jean Larose associe le poète Émile Nelligan à la figure du Sujet-Nation :

¹⁴⁰ Jocelyn MacLure, *Récits identitaires. Le Québec à l'épreuve du pluralisme*, préface de Charles Taylor, Montréal, Québec/Amérique, 2000, p. 184-185.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁴² *Ibid.*, p. 28.

Quand j'écris « Sujet-Nation », j'entends Nelligan et la nation canadienne-française ou québécoise, selon l'époque, d'après la représentation d'elle-même dont elle s'entretient et dans laquelle elle se complaît. Nelligan est un équivalent de la nation parce que (– posons de son drame cette définition provisoire :) il ne peut être un sujet poétique que par traduction, c'est-à-dire en empruntant d'autres « langues » que les canadiennes-françaises, cependant que ce mouvement d'emprunt, lequel ailleurs serait un mouvement d'ouverture, redouble ici l'intraduisible aliénation canadienne-française, dont il devient alors exact de dire que plus il s'en éloigne et plus il s'y campe¹⁴³.

Malgré la justesse de certaines observations, cette lecture repose sur une préconception, hâtivement esquissée parfois, de la nation canadienne-française. Cette dernière serait en effet victime d'une aliénation historique qui la condamnerait à la dépossession culturelle et linguistique. Filant la comparaison entre le Sujet-Nation, le Poète-Nation Nelligan et la nation canadienne-française, Larose écrit plus loin : « si l'on tente de poursuivre l'analogie au niveau du Poète-Nation Nelligan, il faut se demander quel est l'objet perdu. Pour le Sujet-Nation, c'est l'Origine – la Mère, pour Nelligan; la France, pour le Québec – perdue avant que l'introjection n'en ait transmis au Moi tout l'agrandissement désiré¹⁴⁴ ». On remarquera néanmoins que le sujet national dessiné par Larose n'aspire guère à la plénitude. Être fissuré, hanté par l'abandon originel, il se définit en fonction d'un manque, d'une absence, d'ailleurs décrits par l'auteur en termes psychanalytiques. La figure du Poète-Nation Nelligan m'apparaît emblématique d'une certaine représentation stéréotypée du sujet national. Elle donne lieu à une réification de l'œuvre et du parcours du poète, dès lors transformés en emblèmes de la condition collective, d'ailleurs résumée à grands traits par l'auteur. Une telle approche, si elle a le mérite

¹⁴³ Jean Larose, *Le mythe de Nelligan*, Montréal, Quinze, 1981, p. 21.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 35.

d'illustrer clairement les traits génériques d'une identité nationale, conduit nécessairement à une lecture réductrice du sujet et de la nation que ce dernier symbolise. Mais est-il possible de penser autrement le Sujet-Nation? Peut-on éviter de le considérer tel un miroir ou un reflet, reconduisant ainsi une conception métonymique de l'identité collective ?

C'est le défi que tente de relever Ginette Michaud dans « "On ne meurt pas de mourir". Réflexions sur le Sujet-Nation » paru en 1988 dans la revue *Études françaises*. Elle s'inspire des essais d'André Belleau pour repenser la notion de sujet national qui, le reconnaît-elle d'entrée de jeu, mène à de nombreuses impasses théoriques. Souvent confondu avec le concept d'inconscient collectif qui est loin de faire l'unanimité, fondé sur un rapport d'homologie entre l'individuel et le collectif, rappelant l'« esprit des peuples » ou le « génie national », la figure du Sujet-Nation est trop souvent conçue sous la forme d'une « hyberbolisation du sujet individuel¹⁴⁵ ». Or, comme le remarque Michaud, l'intérêt de la figure réside justement dans le fait qu'elle se situe à la jonction de l'individuel et du collectif, « qu'elle appartient constitutivement à cet entre-deux, à ce lieu de manque qui lui retire toute possibilité de fondement¹⁴⁶ ». Afin d'illustrer cette thèse, l'auteure s'inspire de l'essai « La feuille de tremble » d'André Belleau, opposant par là même deux modèles du Sujet-Nation. Le premier modèle est associé à la figure de la feuille d'érable, « bien constituée, large, robuste. Elle ne pourrait rien concevoir chez elle qui ne soit de la branche et de l'arbre¹⁴⁷ ». Selon Michaud, la feuille d'érable renvoie au « modèle organiciste de la Nation selon lequel une collectivité

¹⁴⁵ Ginette Michaud, « "On ne meurt pas de mourir". Réflexions sur le Sujet-Nation », *Études françaises*, vol. XXIII, n° 3 (hiver 1988), p. 118.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 120.

¹⁴⁷ André Belleau cité par Ginette Michaud, *ibid.*, p. 129.

naît, vit et meurt, suivant un cycle historique linéaire qui mime la nature¹⁴⁸ ». La feuille d'érable emprunte la forme de la synecdoque : elle représente l'arbre, elle s'inscrit dans son prolongement et possède les mêmes attributs, respectant ainsi un parfait rapport d'homologie entre le microcosme et le macrocosme, entre la partie et le tout. Le second modèle du Sujet-Nation est associé à la feuille de tremble que Belleau décrit en ces termes : « elle croit répondre par elle-même au vent, ne devoir qu'à lui, comment pourrait-elle penser l'arbre ou la branche ou même une autre feuille? Et pourtant que deviendrait-elle sans eux qui la nourrissent et la gardent¹⁴⁹ ? » L'État, certes, est ici conçu comme un lieu nourricier, mais il rassemble une pluralité de sujets qui partagent le sentiment d'une liberté absolue :

le tremble, de préciser Michaud, est une figure du Sujet-Nation qui propose un autre aménagement du monde, où chaque feuille-sujet individuel reste libre de se mouvoir par sa valeur différentielle propre, tout en excédant le rapport traditionnel, hiérarchisant de la partie (sujet) au tout (État), du microcosme au macrocosme¹⁵⁰.

Il va sans dire que les exemples empruntés à Belleau renvoient à l'expérience politique des Québécois. Feuille d'érable contre feuille de tremble, voilà une opposition qui n'a rien d'abstrait ou de fortuit. Elle a malgré tout le mérite d'illustrer deux types de rapports au politique et à l'Histoire : le premier confère à la nation le caractère de la matrice et se constitue à partir d'une conception linéaire du temps; le second, peut-être plus abstrait dans la mesure où il se fonde sur la valeur différentielle de l'identité, traduit la fragmentation du territoire national et provoque, par là même, la multiplication des histoires et des parcours.

¹⁴⁸ Ginette Michaud, *ibid.*, p. 129.

¹⁴⁹ André Belleau cité par Ginette Michaud, *ibid.*, p. 129.

¹⁵⁰ Ginette Michaud, *ibid.*, p. 129.

L'identification du narrateur de *Prochain épisode* à la figure du Sujet-Nation, si elle s'avère pertinente à bien des égards, demeure problématique. Elle ne peut, d'une part, être fondée sur un rapport de pure équivalence dans la mesure où le sujet, fuyant et incertain, se refuse à toute forme de caractérisation qui risquerait de lui conférer une identité stable. D'autre part, la définition même de la nation, telle qu'elle s'élabore dans le roman, s'appuie sur une conception complexe de l'histoire collective inspirée en partie des écrits de Vico et de Nietzsche, mais également liée étroitement à la réflexion sur le romanesque et sur l'explosion des formes littéraires dont il fut question dans la première partie de ce chapitre. À l'instar du récit littéraire que constitue *Prochain épisode*, l'histoire de la collectivité ne peut être conçue à la manière d'un ensemble cohérent et parfaitement organisé qui respecterait une certaine continuité discursive et spatio-temporelle. Loin de la chronologie monumentale des historiographies traditionnelles, elle remet ainsi en cause « le culte de la continuité, la certitude de savoir à qui et à quoi nous dev[ons] d'être ce que nous sommes¹⁵¹ » qui dominent la pensée historique depuis le début des Temps modernes.

Suivant cette logique, la nation apparaît tel un référent quasi inconnaissable. Suggérant l'échec et la fatigue culturelle, elle revêt tantôt les contours d'un « pays gâché » (*PE*, 20), d'une « terre maudite », d'un « cachot national » (*PE*, 31), d'une « catatonie nationale » (*PE*, 57) ou encore d'une « immensité désœuvrée » (*PE*, 158). À cette représentation négative de la nation se superpose l'idée d'un lieu aussi impossible qu'idyllique, vague promesse qui, la révolution accomplie, pourra peut-être se réaliser. Étroitement liée aux souvenirs des nuits d'amour partagées avec K,

¹⁵¹ Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire », dans *Les lieux de mémoire 1. La République*, loc. cit., p. XXI.

cette figure du pays se veut spectrale, hante le narrateur qui l'appelle de ses vœux : « Où est-il le pays qui te ressemble, mon vrai pays natal, celui où je veux t'aimer et mourir? » (*PE*, 74). Utopique, la Nation devient une maison à habiter, symbole de la tranquillité, de la sérénité et d'un hypothétique bonheur, s'opposant par là même à l'enfermement qu'imposent l'hôpital psychiatrique et aussi parfois l'écriture¹⁵², que le narrateur qualifie entre autres de « fosse à souvenirs » (*PE*, 20), de « périmètre de mémoire » (*PE*, 27) quand il ne l'associe pas à la noyade et au suicide¹⁵³. La maison tant désirée est ouverte sur l'extérieur, inondée de soleil, surplombée par un « ciel démesuré », située à l'orée « des grandes forêts peuplées de chevreuils » (*PE*, 74). Plusieurs fois invoquée, elle appartient au domaine du possible, arrière-monde fantasmatique se déployant en contrepoint de la réalité carcérale du narrateur :

Le soleil éclaire une maison que je ne connais pas et que je n'aurai pas le pouvoir de rejoindre avant la nuit, ni demain, ni après-demain, ni en aucun jour d'ici ma comparution au Palais de justice, en Cour du Banc de la Reine, où je devrai répondre des ténèbres qui ont retardé mon voyage vers la Nation, vers cette maison de soleil et de douceur que nous habiterons un jour (*PE*, 75).

Associé à un espace ouvert où règnent l'harmonie et où domine une impression de permanence (on y aime et on y meurt), le rêve de la libération nationale ramène à la figure de l'habitation, métaphore fréquemment employée pour désigner la culture au sens large et les rapports qu'entretient l'être avec son lieu d'appartenance¹⁵⁴.

Plusieurs critiques associent le sujet de *Prochain épisode* à la nation québécoise. Le contraire eut d'ailleurs été étonnant. À plusieurs reprises, le

¹⁵² Dans *Prochain épisode*, l'écriture est en effet associée à l'échec et à l'empêchement. À ce propos, voir les textes suivants de René Lapierre : le chapitre « Écrire? » des *Masques du récit* (Montréal, Hurtubise HMH, 1980, p. 76-92) ainsi que les deux premières sections de *L'imaginaire captif* (*op. cit.*, p. 21-49). Voir également Robert Major, « Le patriote pathétique : le patriote de la Révolution tranquille », *loc. cit.*, p. 539-555.

¹⁵³ En témoigne, entre autres, le passage suivant : « je m'ophélise dans le Rhône » (*PE*, p. 18).

¹⁵⁴ Voir Fernand Dumont, *op. cit.* ainsi que Michel Morin et Claude Bertrand, *Le territoire imaginaire de la culture*, Montréal, Hurtubise HMH, « Brèches », 1979.

narrateur se confond avec le devenir tragique de sa nation : « en moi, déprimé explosif, toute une nation s'aplatit historiquement et, sous le choc noir de la lucidité, se met soudain à pleurer devant l'immensité du désastre et l'envergure quasi sublime de son échec » (*PE*, 21) ; « je suis un peuple défait » (*PE*, 132). De manière générale, on s'interroge peu sur la complexité des liens qui unissent le personnage au pays qu'il défend; le Sujet se confond avec la Nation, en devient le représentant.

Parue en 1966 dans la revue *Parti pris*, l'étude marxisante de Michel Bernard s'inspire des théories sociologiques de Lucien Goldmann. Après une charge contre les critiques de première réception, trop élogieuses et jugées souvent superficielles, Bernard développe une analyse fondée sur les rapports de force entre les dominés et les dominateurs qui rappelle à bien des égards les réflexions des partipristes sur la condition du Canadien français aliéné, envieux des privilèges du conquérant bourgeois. Le roman, bien qu'empreint de lucidité, est loin de présenter une thèse positive, comme se plaisait à l'affirmer Aquin semble-t-il. *Prochain épisode*, selon Michel Bernard, ne propose absolument pas de « prélude aux lendemains révolutionnaires qui chantent¹⁵⁵ » et n'arrive qu'à dessiner de manière vague et prophétique une révolution qui emprunte les contours du fantasme. Or pour mener à bien la révolution, l'intellectuel se doit de renoncer au confort bourgeois, aux certitudes historiques et culturelles qui firent la fortune du conquérant, sacrifice auquel le narrateur de *Prochain épisode* ne consent guère. Au contraire, à l'instar du groupe révolutionnaire qu'il représente,

le révolutionnaire bourgeois découvre sa ressemblance avec l'adversaire qu'il s'est donné, son ennemi complémentaire. Il mesure la fascination que continue d'exercer sur lui le monde de la culture et du confort de

¹⁵⁵ Michel Bernard, « *Prochain épisode* ou l'autocritique d'une impuissance », *Parti pris*, vol. IV, n^{os} 3-4 (novembre-décembre 1966), p. 81.

cette bourgeoisie. Il ne parvient pas réellement à combattre ce monde avec lequel il conserve mille attaches. À moins d'une révolution de l'esprit et du cœur, il ne peut ruiner cette façade que lui oppose le dominateur policier et financier anglo-saxon. Par là même, il s'interdit tout pouvoir d'action sur les forces de domination dissimulées derrière cet écran. Aussi longtemps que cet ordre bourgeois avec son confort culturel, intellectuel et matériel, sa négation de l'histoire conjuguée au passé [...], aussi longtemps que cet ordre rassurant et dérisoire finalement (De Heust [sic] est en fin de compte un pauvre type) continuera d'exercer son emprise sur les groupes séparatistes, la lutte révolutionnaire ne sera que faux semblant, exaltation romantique, délire verbal, euphorie digestive, agitation stérile [...], mimique de combat sans aucune prise sur le réel¹⁵⁶.

Il s'agit sans doute, avec l'article de Léandre Bergeron dont il fut question plus tôt, du texte le plus ouvertement centré sur la question de la lutte révolutionnaire. En ce sens, la « réussite » du roman d'Aquin se mesure à l'aune d'un programme idéologique préétabli, celui qui s'élabore dans les pages de la revue *Parti pris* en l'occurrence. Comme le révèlent les textes de Pierre Maheu et de Paul Chamberland pour ne nommer que ceux-là, la littérature a pour mission de refléter la cruauté du réel; elle se voue à la dénonciation et à la transformation de la situation sociopolitique du citoyen colonisé. Seule une rupture totale avec le passé et avec le mode de vie bourgeois du conquérant – le dominé ne doit surtout pas usurper le rôle de son ennemi, ce qui serait le comble de l'aliénation – favorisera l'avènement de la révolution.

Les présupposés idéologiques et les fondements théoriques de l'article de Michel Bernard sont clairement exposés : héritier de la pensée de Marx et contemporain des écrivains de *Parti pris*, l'auteur inscrit son analyse dans un cadre précis et n'hésite pas à juger le roman d'Aquin en fonction d'une certaine éthique révolutionnaire. Il en va autrement chez les autres critiques qui évoquent, souvent sur le mode lyrique, les thèmes de l'aliénation culturelle, de l'impuissance et de

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 86.

l'engagement. Pour Robert Vigneault qui publie en 1966 un court texte dans la revue *Relations*, *Prochain épisode* ressortit à une nouvelle tendance littéraire, celle de la « littérature de l'échec [qui] obtient une indéniable réussite parce qu'elle se trouve exprimer, au delà d'une aventure individuelle et dans le langage d'un monde nouveau, le destin de tout un peuple condamné à célébrer chaque année, le 24 juin, l'anniversaire de son aliénation¹⁵⁷ ». La fiction se trouve ainsi replacée dans la perspective plus large de l'histoire politique québécoise marquée par le colonialisme économique et culturel anglo-canadien. Solidaire de cette interprétation, qui sert d'ailleurs de fondement à son étude « Le colonialisme dans les littératures du Québec et d'Haïti » parue en 1976, Maximilien Laroche affirme que :

Le Québec actuel peut, en effet, être considéré comme le résultat de la situation qui a été mise en place sur les plaines d'Abraham, en 1759, par la victoire des troupes britanniques sur les armées françaises. L'Histoire québécoise, aussi bien politique que littéraire, n'a cessé de refléter ce fait fondamental car le propre de l'Histoire du colonisé est de traduire une situation figée¹⁵⁸.

Victime d'un traumatisme historique qui ne cesserait de hanter sa mémoire, la nation serait condamnée à la stagnation. Et ainsi en va-t-il du sujet de *Prochain épisode* : telle la nation qu'il représente, il apparaît « historiquement aliéné et dépossédé¹⁵⁹ », « miroir de notre réalité nationale¹⁶⁰ », « découvr[ant], dans l'inertie du bathyscaphe, l'inertie de tout un peuple qui s'est habitué, adapté à la séquestration¹⁶¹ ». D'après ces lectures, le portrait du Sujet-Nation dessiné par Aquin repose sur un parfait rapport d'homologie : le personnage fictif renvoie sans contredit à la situation

¹⁵⁷ Robert Vigneault, « *Prochain épisode* », *Relations*, n° 306 (juin 1966), p. 185.

¹⁵⁸ Maximilien Laroche, « Le colonialisme dans les littératures du Québec et d'Haïti », *Revue de l'Université laurentienne*, vol. IX, n° 1 (novembre 1976), p. 51.

¹⁵⁹ Jacques Michon, « Aspects du roman québécois des années soixante », *The French Review*, vol. LIII, n° 6, mai 1980, p. 813

¹⁶⁰ Jacqueline Lefebvre, « *Prochain épisode* ou le refus du Livre », *loc. cit.*, p. 164.

¹⁶¹ Henri Tuchmaier, « Hubert Aquin, *Prochain épisode* : oppression et création », *loc. cit.*, p. 325.

historique et culturelle du peuple québécois. En outre, les pièges herméneutiques que comporte ce genre d'interprétation ne sont guère contournés. Malgré sa nature paradoxale et son identité plurivoque, le Sujet-Nation est présenté sous la forme d'une « réification grossissante » ou d'une « hyperbolisation du sujet individuel » pour reprendre les mots de Ginette Michaud.

Plusieurs critiques respectent néanmoins la complexité temporelle et référentielle du roman en tentant de cerner ce qui, dans l'univers fictif de *Prochain épisode*, détermine les rapports du sujet et de sa nation. Gilles Marcotte, dans *Le roman à l'imparfait*, s'intéresse à la double acception du mot « histoire » qui

signifie[e] tantôt la prise en charge d'une réalité collective en évolution (ou en révolution), et tantôt l'événement primordial qui fonde, et ne cesse pas de fonder, l'existence de la collectivité. Ainsi le roman vit l'histoire (au premier sens) comme fautive, comme récit incomplet, brisé; d'autre part, il vit l'événement comme avènement, dans une structure qui crée des relations profondément différentes entre passé, présent et futur¹⁶².

Chez Aquin, le récit littéraire comme la mémoire de la collectivité ne composent jamais une séquence linéaire peuplée de moments marquants et d'événements prévisibles. L'histoire impose plutôt une rupture de la temporalité car elle se projette, par-delà le présent, à la fois dans le passé et dans le futur, reconduisant une logique de « l'éternel recommencement¹⁶³ », de l'éternel retour. Dans un tel

¹⁶² Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait*, op. cit., p. 238. Françoise Maccabée-Iqbal formule un constat similaire : selon elle, le double sens du mot « histoire » ne peut qu'accentuer le caractère paradoxal de l'engagement du narrateur : « Mais n'y a-t-il pas paradoxe à ce qu'un narrateur, qui souhaite vivre en communion avec ses frères et se veut engagé d'une manière active dans une histoire nationale, désire vivre dans un royaume secret, éloigné de tous, outre de reconnaître que ses plus grandes joies ont eu pour sanctuaire l'intimité de chambres s'élevant comme un mur entre lui et la foule? » (op. cit., p. 38). Voir également Anthony Purdy, « De "L'art de la défaite" à *Prochain épisode* : un récit unique? », *Voix et images*, vol. 10, n° 3, printemps 1985, p. 113-125; Anne Éline Cliche, *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*, op. cit. et Jean-François Hamel, « De révolutions en circonvolutions. Répétition de récit et temps de l'histoire dans *Prochain épisode* », *Voix et Images*, vol. XXV, n° 3 (printemps 2000), p. 541-562.

¹⁶³ Gilles Marcotte, *ibid.*, p. 238. Cette idée est reprise par Denise Rochat qui note que « l'aspect peut-être le plus remarquable et le plus troublant de l'ancrage historique de *Prochain épisode* réside

contexte, le sujet de l'histoire, le sujet de la nation, ne peut se fixer et aspirer à la plénitude.

Dans son article « L'oblitération du nom. Considérations sur le romanesque aquinien et sur le Sujet-Nation québécois » paru dans la revue électronique *Surfaces* en 1993, Jacques Cardinal se propose de réfléchir sur l'inscription du Sujet-Nation dans les romans aquiniens. Si l'auteur met en question la notion d'identité moderne qui repose sur l'idée d'une « maîtrise radicale de l'expérience cognitive¹⁶⁴ », il insiste néanmoins sur l'importance du désir de fondation qui habite toujours le sujet de la critique déconstructionniste :

il y a aussi un sujet dont l'identité est déposée dans la discernabilité de son nom et de son désir. Or, c'est ce désir du sujet, en l'occurrence le désir du Sujet-Nation québécois, qu'il est sans doute intéressant d'analyser à l'heure où l'on condamne souvent ce désir de reconnaissance au nom, ambigu à mon avis, de cette critique de la métaphysique du sujet¹⁶⁵.

Le nom du Québec, en ce sens, porte « sa propre histoire comme sédimentation de la fondation comme coupure et oubli¹⁶⁶ », apparaît comme « un nom (doublement) oblitéré sur la scène de l'histoire¹⁶⁷ », en raison de l'ambiguïté de sa situation au sein de la constitution canadienne. La signature du Québec

est à la fois reconnue (en tant que le nom d'un sujet mis en position de Sujet-Nation sur la scène de l'histoire se donne à lire sur un texte légal, c'est-à-dire reconnu par la communauté du droit international), et cependant méconnue dans la mesure où cette signature est arraisonnée par la contresignature du maître colonial¹⁶⁸.

dans le fait que les allusions constantes à toutes ces révolutions forment une litanie qui crée autour du roman d'espionnage un véritable cycle hypnotique où l'Histoire finit par se dissoudre dans l'éternel retour du même » (*loc. cit.*, p. 77).

¹⁶⁴ Jacques Cardinal, « L'oblitération du nom. Considérations sur le romanesque aquinien et sur le Sujet-Nation québécois », *Surfaces*, vol. III (1993), p. 8.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

Le Sujet-Nation québécois aurait ainsi le statut du demi-colonisé, expression que Jacques Cardinal emprunte à Jacques Ferron.

Dans ces circonstances, *Prochain épisode* donnerait à lire la double imposture du nom québécois : séduit par son ennemi, incapable de déjouer ses ruses, le narrateur anonyme du roman d'Aquin est condamné à l'échec et se retrouve dans une impasse,

celle d'une captation imaginaire au champ de l'Autre (avec un grand A) dans la mesure où, dans ce cas, le sujet fantasme son rapport à l'autre (avec un petit a), c'est-à-dire en tant que sujet voué à la finitude, sur le mode symbolique du nom infini de la vérité et de la fondation originaire (Lacan 53). Or, ce nom infini de la loi est, dans le texte, à la fois lisible et illisible, et se donne au narrateur sur le mode d'un nom impossible à dénouer, à maîtriser.¹⁶⁹

Des « signatures illisibles et cryptiques¹⁷⁰ » traversent en effet *Prochain épisode* : l'ennemi porte plusieurs noms, le cryptogramme envoyé par Hamidou s'avère indéchiffrable, les messages de K demeurent le plus souvent énigmatiques. Le romanesque aquinien mettrait ainsi en scène le « ratage symbolique de cette inscription du nom du narrateur qui porte le désir de cette reconnaissance du nom du Québec dans le cours de l'histoire¹⁷¹ ». Mais comme le précise Jacques Cardinal vers la fin de son article,

[i]l ne s'agit donc pas, ultimement, de penser cette signature comme le procès d'une adéquation entre le Sujet-Nation et le nom propre, mais du désir du nom du sujet québécois en tant qu'il s'avère enfin lisible dans la différence, c'est-à-dire en tant qu'il puisse se donner à (se) désirer aussi comme indécidable quant au nom qu'il signe¹⁷².

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 14-15.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷² *Ibid.*, p. 27.

La démonstration complexe de Jacques Cardinal ramène le texte aquinien dans l'espace incertain de l'indécidabilité du nom : n'adhérant jamais à une identité nationale pleine, le sujet de *Prochain épisode* est tendu entre le désir d'une reconnaissance sur la scène de l'histoire et la conscience, irréparable, d'un ratage symbolique.

Ce mouvement oscillatoire rappelle à bien des égards la dialectique de l'idéal et de la ruine qui, comme j'ai tenté de le montrer, détermine l'horizon référentiel du premier roman d'Aquin. Or, c'est justement parce qu'il se sait pris dans une mécanique contradictoire par laquelle les idéaux et les désirs sont constamment ébranlés que le sujet aquinien contourne la fatalité et l'échec. *Prochain épisode* n'est pas, me semble-t-il, un roman de l'échec au sens strict dans la mesure où il donne à lire une métacritique du désir de fondation et du ratage symbolique. Le problématique héros d'Aquin se situerait ainsi entre le sujet de l'échec et de l'aliénation, tel qu'il a pu être conçu dans les pages de la revue *Parti pris* et dans les études sur le colonialisme de la littérature québécoise, et le sujet postmoderne de la dissolution et de la différence, empruntant autant à une conception matricielle et organique de l'identité qu'à une vision pluraliste de la nation. Il se veut feuille d'érable et feuille de tremble à la fois, selon les modèles élaborés par Ginette Michaud.

Afin de mieux cerner les tensions dialectiques qui unissent le sujet de *Prochain épisode* à l'histoire de sa nation, je me propose dans les pages qui suivent de centrer mes analyses sur le diptyque formé par les séjours du narrateur au château d'Échandens. Ces scènes marquent la diégèse de *Prochain épisode* et relatent une double confrontation : le narrateur affronte d'abord son ennemi dans le cadre d'un

duel rhétorique et se retrouve ensuite livré à la contemplation du décor plus que centenaire du château d'Échandens. Cette double opposition trahit l'ambivalence du sujet qui, séduit un moment par le charme de l'autre, hésite entre la dépersonnalisation et l'affirmation de son identité.

Emblèmes et jeux de rôles : le château d'Échandens

Le premier séjour dans le château d'Échandens, ce « château fantôme » (*PE*, 159) précise le narrateur, donne lieu à une confrontation entre le narrateur et son ennemi H. de Heutz. Moment important du récit, cet épisode met littéralement en scène la théorie de l'improvisation et de l'incohérence développée dans « Profession : écrivain ». Après avoir erré dans les rues du quartier Carouge, le narrateur est assommé et emmené au château d'Échandens. Il s'y réveille sous le regard de son geôlier, remarquant, malgré l'étrangeté des circonstances, que « la pièce où [il] se trouv[e] [est] splendide » (*PE*, 53). Profitant de la situation, H. de Heutz procède à un interrogatoire en règle : « Alors on joue aux espions? On se promène la nuit une arme sous le bras et on poursuit d'honnêtes citoyens qui paient leurs impôts et sont en règle avec la société? » (*PE*, 54). Pris dans une impasse, le narrateur s'interroge sur la stratégie à adopter, se prenant littéralement au jeu de l'espion : « Ouvrir mon jeu comportait beaucoup d'inconvénients, surtout si mon adversaire s'était fait une idée quelconque du motif de ma filature de la nuit précédente » (*PE*, 55). La confrontation des deux ennemis est d'abord de nature

discursive. Le narrateur improvise afin de confondre son interlocuteur : « Cette histoire de poursuite armée et d'espionnage est une farce sinistre. La vérité est plus simple : j'ai abandonné ma femme et mes deux enfants, il y a deux semaines. [...] Avec le pistolet, je voulais réussir un hold-up, rafler quelques milliers de francs suisses » (*PE*, 57). Tel Hamlet jouant le fou, le narrateur s'invente une nouvelle identité : « à vouloir me faire passer pour un autre, je deviens cet autre » (*PE*, 58). Grâce à ce masque qu'il emprunte, le narrateur réussit à troubler un moment son adversaire, en vient même à le déjouer : il s'empare de son arme et le somme de le guider à l'extérieur du château. Il enferme H. de Heutz dans le coffre de sa voiture et se rend ensuite au bois de Coppet. La suite du récit, entrecoupée par un retour à la séquence temporelle de base, relate le renversement fatal : bourreau et victime échangent leurs rôles. Au bois de Coppet, H. de Heutz emploie la même stratégie que son adversaire. Il prétend s'appeler François-Marc de Saugy, avoué liégeois en cavale, ayant abandonné femme et enfants. La mise en scène est des plus réussies : H. de Heutz, alias François-Marc de Saugy, éclate en sanglots, « fait preuve, comme le constate le narrateur, d'un art consommé » (*PE*, 80). Fasciné par le « charme maléfique » de son ennemi, éprouvant à son égard une sorte « d'attirance morbide » (*PE*, 83), le narrateur est « métamorphosé en statue de sel », et n'arrive guère à commettre le geste qui le libérerait et confirmerait sa victoire : tuer H. de Heutz. L'Autre est ici aussi fascinant que menaçant : téméraire, maîtrisant la parole, reprenant le contrôle du jeu et de la mise en scène, il excelle là où le narrateur est voué à échouer. C'est d'ailleurs ce que confirme le dénouement de cet épisode. Le narrateur aurait été surveillé depuis le début par la complice de H. de Heutz, enfermé dans une histoire écrite d'avance, dupé une fois de plus : « Oui, j'en ai la certitude : il

a triché insensiblement pour me laisser le temps d'entrer dans la peau du vainqueur et de me conformer sans heurt au scénario qui avait été prévu pour m'empêcher » (PÉ, 96). Même s'il soupçonne l'existence du piège, le narrateur ne réussit guère à l'éviter, tout semble le conduire vers la défaite. Une femme blonde surprend les ennemis au bois de Coppet, et condamne le narrateur à la fuite : « après avoir évité de justesse un second piège, je me trouvais avoir doublement échoué, avoue-t-il. H. de Heutz n'était pas mort » (PÉ, 102).

Ces événements illustrent le double mouvement qui gouverne le récit de *Prochain épisode*. La volonté de puissance comme les vellétés héroïques se butent constamment à la conscience de l'échec et à l'emprise de la fatalité qui « empêche » le destin du narrateur : ce dernier « [n'écrit] pas, [il est] écrit » (PÉ, 85), prisonnier d'un jeu dont il ne possède pas les règles.

Le deuxième séjour dans le château d'Échandens apparaît comme un moment clé de l'intrigue : il redouble la confrontation qui eut lieu au bois de Coppet en développant cette fois, non pas la question de la maîtrise des codes discursifs, mais celle du conflit des cultures. Là encore, le narrateur s'avère fasciné, paralysé même, par l'Autre. L'épisode constitue en fait un moment d'attente rompant le rythme de l'enquête menée par le narrateur. Poursuivant son ennemi H. de Heutz sur les routes de Suisse, le narrateur décide de le surprendre en s'infiltrant chez lui. Immenses et richement ornés, portant les traces d'une longue histoire, les lieux apparaissent un moment idéaux au narrateur exilé. Alors qu'il guette et attend son ennemi H. de Heutz, en intrus ayant pénétré la maison de l'autre – ce qui pourrait nous mener facilement à une interprétation politique –, le narrateur semble tenté par le luxe et le confort de la vie de son ennemi :

D'ailleurs le luxe remarquable et le bon goût de ce château me hissent à un niveau de hantise qui m'était inconnu : le plaisir d'habiter une maison peut donc ressembler à la complaisance ébahie que j'éprouve dans ce salon ample et majestueux. H. de Heutz vit dans un univers second qui ne m'a jamais été accessible, tandis que je poursuis mon exil chaotique dans des hôtels que je n'habite jamais » (*PE*, 122).

Les hôtels de passage, lieux impersonnels qui appartiennent à tous et à personne, s'opposent au château où, ajoute le narrateur, « s'exprime un vouloir-vivre antique qui ne s'est pas perdu » (*PE*, 122). Où, en d'autres mots, s'est formée une tradition que le temps a consacrée et où se dessine un espace surdéterminé culturellement. Cet espace que les vivants ont momentanément déserté est pourtant déjà habité par des objets, meubles et ornements qui, pour filer la métaphore anthropomorphique, possèdent une forte personnalité, soit des caractéristiques décoratives, détails, signes distinctifs leur conférant une rareté indéniable : un buffet à deux corps Louis XIII, remarquable selon le narrateur (*PE*, 117); une armoire italienne qualifiée de chef-d'œuvre (*PE*, 119), une commode laquée, un « livre relié en peau de chagrin : *Histoire de Jules César. Guerre civile par le colonel Stoffel* » datant de 1876 (*PE*, 121); « une reproduction gravée, très rare, de *la Mort du Général Wolfe*¹⁷³ par Benjamin West » (*PE*, 122). Ces objets inertes, s'ils invitent d'abord au repos, à la contemplation, et détournent un moment l'attention du narrateur, composent cependant un paysage morbide, une « galerie d'emblèmes » (*PE*, 131) dont la splendeur est considérée, en dernière instance, « sarcophale » (*PE*, 140), peuplée de « cercueils sculptés » (*PE*, 139). En somme, dans le château, espace européen par excellence, le temps s'arrête, l'histoire se fige et devient même un texte composite.

¹⁷³ Laurie Ricou a consacré à cette gravure l'article « Never Cry Wolfe : Benjamin West's *The Death of Wolfe* in *Prochain épisode* and *The Diviners* », *Essays on Canadian Writing*, n° 20, Winter 1980-81, p. 171-185.

pictural, décoratif et littéraire à la fois qu'il est désormais impossible de transformer. Momifiés en quelque sorte, les objets du château livrent leur passé, un certain savoir consacré, muséal pourrait-on dire, que le sujet reconnaît et glose à l'envi, mais en ressentant toujours l'incommensurable distance qui l'éloigne de l'histoire ordonnée de l'autre.

Car c'est au désordre, au « chaos qui [est] vie » (*PE*, 133), et non à « cet espace encombré des souvenirs de H. de Heutz » (*PE*, 132), que le héros associe l'action révolutionnaire, l'événement marquant qui le tirera de sa torpeur. Rien n'y fait cependant : au fil d'une attente trop longue, il en vient presque à céder à ce qu'il appelle « la fatigue historique » (*PE*, 133), syntagme qui ramène à la figure du sujet national que plusieurs critiques attachèrent au personnage aquinien.

Le diptyque formé par les deux séjours du narrateur au château d'Échandens a été abondamment commenté par les critiques¹⁷⁴. Scènes marquantes du roman, elles dévoilent plusieurs des thèmes aquiniens dont il fut question depuis le début de ce chapitre – l'impuissance face à l'Autre, le poids historique du modèle, qu'il soit discursif ou pictural, la présence d'un arrière-monde fantomatique oppressant. Mais elles permettent aussi d'illustrer la problématique du Sujet-Nation aquinien, être tiraillé entre la tentation du monumental et la menace de la ruine. La suite de l'analyse portera principalement sur les travaux de trois critiques qui ont étudié les scènes du château d'Échandens, soit Patricia Smart, Pierre-Yves Mocquais et Jean-François Hamel. L'examen de leurs travaux entend, d'une part, retracer l'évolution

¹⁷⁴ Voir notamment André Berthiaume, *loc. cit.*, p. 146; Jacques Cardinal, *Le roman de l'histoire. Politique et transmission du nom dans Prochain épisode et Trou de mémoire de Hubert Aquin*, *op. cit.*, p. 37-38; René Lapierre, *L'imaginaire captif*, *op. cit.*, p. 44-45; André Lamontagne, *Les mots des autres. La poésie intertextuelle des œuvres romanesques d'Hubert Aquin*, *op. cit.*, p. 108; Françoise Maccabée-Iqbal, *Hubert Aquin romancier*, *op. cit.*, p. 41-44; Anthony Purdy, « De "L'art de la défaite" à *Prochain épisode* : un récit unique? », *loc. cit.*, p. 118 et Denise Rochat, *loc. cit.*, p. 78.

du discours critique sur la notion de sujet national et, d'autre part, cerner de manière plus précise les enjeux de la réflexion sur l'Histoire qui s'élabore dans *Prochain épisode*.

Patricia Smart affirme que la scène du château est « le noyau structural » du roman car le héros « arrive enfin à une cohérence personnelle, sinon à la résolution de ses contradictions internes¹⁷⁵ ». Dans cette perspective, les objets du château représentent la « tentation de l'univers artistique [et] du repos à l'intérieur de soi¹⁷⁶ ». L'essentiel de la démonstration est cependant tourné vers une lecture politique qui relègue au second plan « l'univers artistique » que figure le château :

L'exploration du pays a mené le narrateur vers l'énigme des rapports entre conquérants et conquis, vers l'« axe dialectique » Canada français – Canada anglais qui est le constituant fondamental de la réalité québécoise depuis la Conquête. Mais la réalité vertigineuse des objets d'art est justement celle que le révolutionnaire ne peut accepter. Ces objets suggèrent l'attente plutôt que l'action, l'attrait du conquérant plutôt que sa destruction, et le caractère éternel de l'« étreinte cruelle » des deux nations du Canada¹⁷⁷.

Il est sans doute possible de conférer une valeur politique à la confrontation du narrateur et de H. de Heutz. L'ennemi, « noire trinité » (*PE*, 83) portant tour à tour les noms de Carl Von Ryndt, de H. de Heutz (ou de Heute) et de François-Marc de Saugy, est associé à plusieurs reprises à la contre-révolution. Il « connaît les fonds secrets [...] de l'organisation » (*PE*, 38), est en contact avec la « R.C.M.P. à Ottawa, à Montréal, et peut-être [avec les] « amis » de la C.I.A. » (*PE*, 38). Malgré ces indices qui semblent dissimuler une sorte d'allégorie des relations problématiques entre les « deux nations du Canada », le conflit entre le narrateur et H. de Heutz peut-il vraiment être réduit à une lutte manichéenne et binaire opposant le conquérant et le

¹⁷⁵ Patricia Smart, *op. cit.*, p. 57.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 59.

conquis, le poursuivant et le poursuivi? Bien que le récit de *Prochain épisode* reprenne le schème classique du roman d'espionnage, fondé sur un système d'oppositions rigides¹⁷⁸, il en déjoue constamment les règles : le fameux cryptogramme¹⁷⁹ envoyé par Hamidou s'avère indéchiffrable et acquiert ainsi le statut du faux indice. L'enquête menée par le narrateur espion est le plus souvent conçue comme un jeu, une mise en scène. En outre, les moments d'attente sont plus nombreux que les événements et les actions : le narrateur s'arrête en pleine course pour savourer un bon repas à l'Auberge des Immigrés (*PE*, 104-105), se livre à d'inlassables déductions (*PE*, 90), est fréquemment envahi par l'angoisse (*PE*, 131). Entravée, non par des obstacles extérieurs mais par une profonde incertitude existentielle, la quête du narrateur revêt les allures d'une poursuite hésitante et chaotique qui n'a pas nécessairement pour but ultime la capture de l'ennemi ou le triomphe de la révolution du Québec. Après l'entrevue au bois de Coppet, le narrateur affirme d'ailleurs : « Rien n'est libre ici : ni mon coup d'âme, ni la traction adipeuse de l'encre sur l'imaginaire, ni les mouvements pressentis de H. de Heutz, ni la liberté qui m'est dévolue de le tuer au bon moment » (*PE*, 85). Mission illusoire, action improbable, la poursuite inlassable de H. de Heutz mène le narrateur « au fond d'une impasse où [il] cesse de vouloir avancer » (*PE*, 87). En ce sens, il m'apparaît discutable d'opposer, comme le fait Patricia Smart, l'attente et l'action. Le séjour dans le château d'Échandens montre bien que l'attente contemplative est aussi et

¹⁷⁸ À propos des schèmes récurrents que présente le roman d'espionnage, voir l'article d'Umberto Eco, « James Bond : une combinatoire narrative », dans Roland Barthes et al., *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, « Points essais », 1966, p. 83-99.

¹⁷⁹ À propos du cryptogramme, voir Jacques Cardinal, *Le roman de l'histoire. Politique et transmission du nom dans Prochain épisode et Trou de mémoire de Hubert Aquin*, op. cit., p. 66 et suiv.; André Lamontagne, *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques d'Hubert Aquin*, op. cit., p. 113; Françoise Maccabée-Iqbal, *Hubert Aquin romancier*, op. cit., p. 24 et Pierre-Yves Mocuais, op. cit., p. 39.

surtout une forme d'action, qu'elle marque un temps d'arrêt nécessaire entre ce qui « attend » et ce qui « antécède » l'histoire du narrateur, dans cette révolution temporelle qui l'emprisonne et le condamne à la répétition.

L'analyse de Pierre-Yves Mocquais porte également sur la visée symbolique du conflit qui oppose, dans le château d'Échandens, le narrateur et H. de Heutz. Répondant à Patricia Smart, il affirme cependant que « s'il est vrai que le héros découvre dans ce château "la possibilité d'un équilibre dans l'œuvre d'art", le château constitue le point de focalisation à la fois d'une fuite démobilisatrice vers l'esthétisme et d'une mauvaise utilisation de la culture¹⁸⁰ ». Afin d'étayer cette thèse, l'auteur s'intéresse à la confrontation au bois de Coppet, scène qui révélerait la supériorité historique de H. de Heutz car

non seulement [l'ennemi] est-il le détenteur de la culture dans ce qu'elle comporte de signes passifs relatifs aux arts et à l'Histoire mais encore, par le jeu de la parole-miroir, renvoie-t-il au héros sa propre image défaite et établit-il définitivement sa supériorité à la fois sur la langue, sur la communication et sur le jeu par son « art consommé » et par son utilisation ludique de la parole¹⁸¹.

Plus subtilement sans doute que dans les analyses de Smart, le narrateur est ici associé au passé de sa nation : subjugué par la parole de l'Autre, il se doit de reconnaître la « supériorité culturelle, historique et géographique de l'ennemi¹⁸² ». Mocquais replace ainsi la scène de l'affrontement dans la perspective plus large de la souveraineté culturelle. Il ne s'agit plus ici d'exhumer une opposition de nature politique entre les deux nations du Canada, mais plutôt de cerner les enjeux d'une mise en abyme, par laquelle le narrateur deviendrait le représentant d'une culture et d'une littérature minoritaires, sans poids réel dans le concert des grandes nations.

¹⁸⁰ Pierre-Yves Mocquais, *op. cit.*, p. 46.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 47.

¹⁸² *Ibid.*, p. 50.

L'Europe et ses traditions millénaires, lesquelles ont été transformées en monuments par le passage du temps, constituent un langage inaccessible et lointain que le narrateur n'arrive guère à maîtriser :

À la tentative d'assimilation des données culturelles se substitue donc l'absence d'assimilation, autrement dit l'échec, la non-maîtrise sinon la servitude. Car c'est bien de servitude qu'il s'agit ici, celle du narrateur qui tente, à travers son héros et par l'écriture, de maîtriser l'espace, le temps et la culture. Or l'écriture, instrument de la libération possible, seul statut envisageable, constitue le lieu même chargé d'Histoire et de culture qui assujettit le narrateur et le paralyse¹⁸³.

L'analyse de Pierre-Yves Mocquais s'articule autour de l'idée de l'échec : *Prochain épisode* relate la tragédie intime d'un être impuissant, incapable de réaliser sa mission révolutionnaire, désabusé face à ses projets littéraires. À la maîtrise des codes culturels s'opposent la non-maîtrise et la servitude, l'angoisse et la paralysie.

C'est justement de cette structure binaire, qui enfermerait le roman d'Aquin dans une logique de l'insuffisance et de la carence culturelles, que Jean-François Hamel tente de s'extirper. Son article, intitulé « De révolutions en circonvolutions. Répétition de récit et temps de l'histoire dans *Prochain épisode* » paru en 2000 dans la revue *Voix et images*, propose une relecture du motif de la révolution et de la notion d'histoire collective, tels qu'ils se donnent à lire dans *Prochain épisode*. S'inspirant des écrits de Walter Benjamin et de Friedrich Nietzsche, l'auteur situe ses analyses dans le cadre de la philosophie de l'histoire qui, depuis l'époque moderne du moins, se montre de plus en plus perplexe à l'égard du récit historiographique traditionnel. L'histoire chosifie, réifie les êtres et les événements, collectionne les faits, les documents et les traces en prétendant redonner forme et sens au passé collectif :

¹⁸³ *Ibid.*, p. 53.

Le sujet de l'histoire se perd donc dans son objet, jusqu'à le devenir, jusqu'à se réifier à son tour, le temps semblant s'immobiliser sous le poids de pures remémorations, de réminiscences abolissant la perception de son passage. L'histoire apparaît dès lors comme un revenant sans voix; elle fait retour, mais sans pour autant ramener avec elle le sens de son événementialité¹⁸⁴.

« Revenant sans voix », l'histoire se construit dans et par la répétition du même. Comme le précise Hamel, « elle n'a donc que le pouvoir de *reproduire* les événements passés, jamais de *produire* l'imprévisible nouveauté¹⁸⁵ ». Nous l'avons vu au fil de ce chapitre, Aquin prend en compte le caractère répétitif, fantomatique, de l'histoire : il est hanté par l'idéal du récit pur, il construit son œuvre sur les ruines d'un monde passé mais s'avère tout de même conscient de l'imminence d'un *à-venir*; en somme, il se sait condamné au manque d'originalité. Il lui est absolument impossible d'inventer : « L'imaginaire est une cicatrice. Ce que j'invente m'est vécu; mort d'avance ce que je tue » (*PE*, 86). Enfermé dans le cycle infernal de la répétition, de l'accumulation des dates, des événements et des souvenirs, le roman « joue [...] sur les deux acceptions du terme *révolution* : à la fois cycle, retour, comme à propos des astres, et rupture, fracture, renversement d'un ordre établi. Ce qui revient hanter la mémoire du narrateur, c'est ce qui n'a pas de mémoire et qui pourtant ne cesse de faire retour¹⁸⁶ ». La mémoire du narrateur est en effet envahie par les « moments où l'histoire risqua de se briser ou se brisa effectivement au profit d'une autre histoire¹⁸⁷ ». Dans un tel contexte, la scène du château d'Échandens apparaît comme un moment d'attente, de contemplation immobile de la splendeur passée rompant en apparence le cycle dans lequel le narrateur était pris depuis le

¹⁸⁴ Jean-François Hamel, *loc. cit.*, p. 543.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 549.

¹⁸⁷ *Ibid.*

début de son récit. Mais elle donne tout de même à lire la répétition historique : le narrateur, d'une part, « répète le geste que l'histoire attend de lui, qui, par sa posture même, participe à l'immobilité itérative de l'histoire et de la contre-révolution¹⁸⁸ ». D'autre part, « La métanarration resurgit alors dans la narration actancielle pour avouer sa désespérance face à cette intrigue qui s'échappe comme par la force d'attraction d'une narration étrangère et antagoniste¹⁸⁹ ». Plutôt que de considérer la désespérance face à l'intrigue – face à l'histoire – comme le signe d'une infériorité politique ou culturelle, Hamel lui confère une valeur métacritique :

Porter la négativité de la dialectique historique jusqu'à sa négation, c'est la stratégie retorse du roman d'Aquin : faire triompher l'histoire pour mieux dévoiler sa face cachée, c'est-à-dire la nature profondément régressive, conservatrice, tant d'une idéologie du progrès que du mythe d'une origine fondatrice, puis par le titre nier l'œuvre entière ainsi que la conception de l'histoire qui en ressortait victorieuse¹⁹⁰.

Ces constats font écho aux réflexions de Jacques Cardinal sur le Sujet-Nation qui dévoilent elles aussi le traitement paradoxal du mythe de la fondation dans *Prochain épisode*. En outre, l'analyse de Jean-François Hamel tend à réinterpréter l'opposition dialectique de l'art et de l'action. Contrairement à Patricia Smart, Hamel n'oppose pas l'attente passive à l'acte révolutionnaire. En s'offrant au silence et à l'attente, en évoquant sa fatigue historique, le narrateur identifie par là même les mécanismes qui l'« empiègent », ce qui lui permet non pas de contrer l'aliénation, mais d'en devenir du moins la victime consciente. Parce qu'elle relate le moment de la révélation, la scène du château d'Échandens acquiert, ajouterais-je, une valeur épiphanique : l'attente devient, en ce sens, l'une des modalités essentielles de l'action.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 553.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 561. Sur la valeur métacritique de l'histoire dans *Prochain épisode*, voir Anthony Purdy, « De "L'art de la défaite" à *Prochain épisode* : un récit unique? », *loc. cit.*, p. 113-125.

Telle une mise en abyme, le diptyque formé par les scènes du château met au jour les tensions qui traversent *Prochain épisode*. S'il propose une réflexion sur le poids de l'histoire et sur le thème de la révolution, le roman n'en manifeste pas moins une résistance aux interprétations trop ouvertement allégoriques. Il refuse les oppositions binaires et se détourne de la fatalité qu'il énonce et convoque à la fois. L'analyse des textes de Patricia Smart, de Pierre-Yves Mocquais et de Jean-François Hamel avait pour but de faire ressortir l'ambivalence du récit d'Aquin, mais également le polylogue auquel elle donne lieu. Non pas tout à fait contradictoires, les trois lectures se répondent et se complètent, s'inscrivent dans un récit en voie de construction. Aux allégories politiques de Smart se superpose la question de la souveraineté culturelle développée par Mocquais. Jean-François Hamel, quant à lui, tend à réconcilier les deux perspectives en privilégiant le motif de la répétition.

On aurait beau jeu de convoquer ici les théories postmodernes de la déconstruction et du recyclage culturel. L'œuvre d'Aquin n'est-elle pas ouverte, n'assume-t-elle pas de manière éloquente le désordre du monde et le caractère cyclique de l'histoire? Ne met-elle pas en scène un sujet fragmenté? N'est-elle pas « marqué[e] au niveau du discours par l'accumulation de procédés autoreprésentatifs, dont la mise en abyme, la métaphore scripturale et les réduplications¹⁹¹ »? Ne présente-t-elle pas une chronologie éclatée, semblable à la mémoire culturelle décrite par Régine Robin dans *Le roman mémoriel* : non pas une « mémoire de groupe au sens identitaire du terme [mais une mémoire fonctionnant] par signes étalés, à la nostalgie¹⁹² », « potentiellement polyphonique[,] qu'elle se donne dans le flash du

¹⁹¹ Janet Paterson, *op. cit.*, p. 20.

¹⁹² Régine Robin, *Le roman mémoriel*, Longueuil, Le Préambule, « L'Univers des discours », 1989, p. 56.

souvenir, dans l'ordre narratif, chronologique ou dans le métaphorique¹⁹³ ». N'est-elle pas une œuvre de la dispersion et de la crise des repères? Certes, mais *Prochain épisode* n'est pas que cela. Comme nous l'avons vu, une conception idéale, voire monumentale de la littérature et de l'histoire collective se déploie au sein de la toile romanesque. Même si elle est marquée par la ruine – laquelle a déjà commencé de rogner les emblèmes de l'Histoire –, la tradition impose ses repères et ses canons, qu'il s'agisse du modèle romanesque balzacien ou des objets décoratifs ornant le château d'Échandens. « Enclos irrespirable peuplé de fantômes » (*PE*, 43), habité par les spectres de Ferragus et de Byron, hanté par les Patriotes déçus comme par les multiples révolutions que connut le monde occidental, *Prochain épisode* est également tendu vers l'avenir. Il se donne à la postérité, mais refuse de lui livrer un héritage figé, une « fin logique » (*PE*, 161). En ce sens, il ne prétend pas briser le fil de la transmission et ainsi nier l'importance de la tradition. Il s'offre plutôt à l'avenir en revêtant la forme d'une interrogation toujours vivante.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 59.

Le spectre Présences d'Aquin dans la fiction contemporaine

Il est bien possible que, parce que je me suis insurgé contre la surprésence des écrivains, l'on me considère comme un spectre. Que répondre à cela? Il est bien difficile de disparaître et que cela ne soit qu'élocutoire, je sais... Disparaître, c'est mourir un peu. Mais il ne me sied pas de mourir un peu...

Hubert Aquin, « La disparition élocutoire du poète ».

À la fin de ce parcours, force est de reconnaître que le texte aquinien donne corps à une communauté de lecteurs, dont font partie les critiques, les écrivains, mais également tous ceux dont la parole n'a pas été entendue :

La véritable question n'est, de là, pas de savoir si une nation peut donner naissance à une communauté d'écrivains mais s'il lui arrive de donner forme et corps à la communauté des lecteurs. Le texte aquinien est porteur d'une logique du genre qui annonce une communauté *prochaine* des lecteurs. Communauté temporelle, c'est-à-dire dispersée et qui laisse entendre, avec tout ce que cela implique de violence, de cruauté et de souffrance, que lire consiste à ne pas passer outre¹⁹⁴.

L'œuvre marque, laisse son empreinte dans un grand nombre d'articles et d'ouvrages, mais semble toujours portée malgré elle par la force d'un mythe qui l'emplit et la dépasse. Le fantomatique ne se donne pas uniquement à lire dans *Prochain épisode*, il empreint la légende posthume de l'Auteur, condamné, pourrait-on dire, à hanter les textes d'autrui, à léguer une parole testamentaire inachevée et fragmentaire. La mort volontaire d'Aquin, geste inlassablement commenté et

¹⁹⁴ Anne Éline Cliche, « L'hérétique du prochain – ou l'épisode selon Aquin », *Religiologiques*, n° 5 (1992), p. 150.

disséqué depuis le printemps 1977, ne cesse de fasciner. « [L]e bel être fauché par l'absurdité¹⁹⁵ », « trop altier, trop libre, toujours prêt au non fracassant¹⁹⁶ », celui qui « vivant, produisait à mesure son mythe et ses mystifications, sa deuxième œuvre comme le dit Borgès, son image¹⁹⁷ » a tout du spectre. Les biographies, *Signé Hubert Aquin. Enquête sur le suicide d'un écrivain* d'Andrée Yanacopoulo et de Gordon Sheppard (1985), *Desafinado* de Françoise Maccabée-Iqbal, écrite sur le modèle de la tragédie (1987) et la plus récente, *HA ! A Self-Murder Mystery* de Gordon Sheppard (2003) tout comme le film *Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin* réalisé par Jacques Godbout (1979) et la chronologie *Itinéraires d'Hubert Aquin* de Guylaine Massoutre (1992) sont autant de documents qui retracent le parcours de l'auteur et, par là même, en dessinent le portrait. Mais pourquoi la figure d'Hubert Aquin fascine-t-elle autant ? Que nous raconte-t-elle de si troublant ? Que l'œuvre ait marqué, qu'elle soit devenue l'emblème d'une certaine paralysie collective, que son auteur, « suicidé magnifique » comme l'écrit Catherine Mavrikakis dans *Ça va aller*, ait fatalement incarné le sort cruel d'une littérature condamnée à vivoter, cela sans doute pourrait éclaircir une part du mystère. Le mythe d'Aquin, non seulement faisait déjà partie de notre mémoire culturelle à l'époque de *L'imaginaire captif*, soit quatre ans seulement après la mort de l'auteur, mais loin d'émerger de manière posthume, il s'imposa dès les premiers comptes rendus, dès les premiers éloges. L'auteur, ou du moins l'idée qu'il incarnait, était déjà au cœur des réflexions entourant *Prochain épisode*. La fin était étrangement inscrite dans le commencement.

¹⁹⁵ Gérard Godin, « Sur la mort d'Hubert Aquin », *La Presse*, 26 mars 1977.

¹⁹⁶ André Langevin, « Hubert Aquin ou le cœur clandestin », *Le Devoir*, 16 avril 1977, p. D1.

¹⁹⁷ Jacques Godbout, « Qui a tué Hubert Aquin? », *Le Devoir*, 18 mars 1978, p. 34.

Mais quelle est cette fin ? Quel visage de l'auteur Aquin la postérité a-t-elle retenu ? Sans fournir une réponse ferme à cette question, deux textes de fiction contemporains nous permettent de mieux cerner la figure posthume d'Aquin, d'en composer un portrait fragmentaire. *Le milieu du jour* d'Yvon Rivard et *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis¹⁹⁸ présentent des réflexions sur la postérité littéraire d'Hubert Aquin, père apparemment dépourvu de descendance qui laissa derrière lui un paradoxal héritage. Il peut sembler curieux de terminer ce chapitre avec une analyse de deux fictions contemporaines. Sans prétendre que ces romans possèdent la même visée herméneutique que les textes critiques consacrés à *Prochain épisode*, ils dessinent, comme le note Robert Dion à propos des biographies imaginaires d'écrivains,

un espace interprétatif où, mieux que dans les biographies plus "classiques" soumises à un impératif de séparation nette entre sujet et objet, se trame un fascinant jeu de miroirs entre deux écrivains – entre des personnes, mais également entre des œuvres qui paraissent se commenter réciproquement, sans considération d'antériorité ou de postériorité¹⁹⁹

À l'instar des critiques, Yvon Rivard et Catherine Mavrikakis participent à la configuration d'un récit sur l'œuvre aquinienne; plus encore, ils s'engagent en toute subjectivité dans un dialogue avec l'œuvre et son auteur.

¹⁹⁸ Deux autres textes de fiction accueillent le personnage d'Aquin. Dans *Le facteur réalité* (Montréal, Leméac, 1985), pièce de René Gingras, le suicide d'Aquin se rejoue et se déploie de scène en scène; *Renaissance en Paganie* (Montréal, L'Hexagone, 1987) d'Andrée Ferretti donne à lire un dialogue d'outre-tombe entre Aquin et la philosophe Hypathie d'Alexandrie. Voir également le recueil intitulé *Aquin des écrivains* (Montréal, Le Temps volé, 2002) dans lequel sont rassemblés des textes de fiction et des essais inspirés de l'œuvre aquinienne.

¹⁹⁹ Robert Dion, « *Une année amoureuse de Virginia Woolf, ou la Fiction biographique multipliée* », *Littérature*, n° 128 (décembre 2002), p. 29.

Le milieu du jour

Roman peuplé d'interrogations et d'hésitations, consacrant de nombreuses pages à la contemplation de « l'extrême fixité des choses qui passent²⁰⁰ » selon les mots de Virginia Woolf, *Le milieu du jour* se résume difficilement, si l'on veut éviter du moins de réduire son propos. Un écrivain est tiraillé entre les deux femmes qu'il aime, se montre incapable de choisir ou de quitter vraiment l'une ou l'autre et tente, malgré les désordres amoureux qui l'accablent, de retrouver la sérénité nécessaire à l'écriture. Mais les tourments de son existence, son histoire dit-il, ont fait de lui un « personnage » (*MJ*, 46), « livré corps et âme à une vie obscure et lumineuse » (*MJ*, 47) à la fois, l'ont en quelque sorte éloigné de l'œuvre qu'il se vouait à écrire. Tout se passe comme s'il était enfermé dans la fiction qu'il avait créée :

Contrairement à ce qu'on pense, affirme-t-il, c'est dans la réalité qu'on est crucifié par tous les possibles. Chaque jour, chaque instant est un carrefour : que vais-je faire de ma vie? Je regarde à gauche, à droite, devant, derrière, quel est mon chemin? Ai-je seulement un chemin? (*MJ*, 248)

Le parcours du narrateur, on le comprend à la lecture de ce passage, ressemble fort à un chemin de croix : crucifié, comme il le pense à plusieurs reprises, par les possibles qu'offre le réel, il croit reconnaître en son destin une fatalité similaire à celle qui coûta la vie de son ami Nicolas. « [La] crucifixion [de Nicolas] avait duré un an, la mienne, songe le narrateur, entrant dans sa sixième année » (*MJ*, 80). Double fictif d'Hubert Aquin, Nicolas – qui porte le même nom que le héros de *Neige noire* – s'est suicidé alors qu'il tentait de terminer un roman. À l'instar d'« Obombre », le dernier

²⁰⁰ Yvon Rivard, *Le milieu du jour*, Montréal, Boréal, 1995, p. 179. Désormais les références à cet ouvrage seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle *MJ* suivi immédiatement du numéro de la page.

roman non complété d'Aquin, l'œuvre inachevée de Nicolas a pour exergue cette phrase de Schelling : « Le commencement n'est le commencement qu'à la fin » (*MJ*, 95). Phrase symbolique s'il en est, elle obsède le narrateur, lui rappelle sa propre lâcheté, celle qui l'empêcha à maintes reprises d'entrevoir la fin, qu'il s'agisse de la fin d'une relation ou de celle du roman qu'il ne parvient pas à écrire. Mais plus qu'un simple intertexte coïncidant avec le drame existentiel du narrateur, l'exergue et la réflexion qui l'encadrent évoquent le propos d'« Obombre ».

Texte posthume paru en 1981 dans la revue *Liberté*, « Obombre » porte la mention « roman » même s'il ne couvre que six pages. « Obombre » incarne ainsi le commencement, mais est hanté par une conscience aiguë de la fin, plus précisément de l'impossibilité d'en finir avec ce « livre qui pourtant a déjà commencé de s'effriter dans l'oubli²⁰¹ ». L'écrivain mis en scène dans « Obombre » n'a plus la force, ou la volonté, de croire en son histoire; il se découvre impuissant, à l'image de sa main gauche « presque morte [...] et déjà couverte de clous de cercueil²⁰² ». La fiction moribonde ramène l'écrivain à sa propre finitude, à cette mort entrevue et souhaitée qui lui interdit d'inventer la fin de son œuvre. Le lecteur en est d'ailleurs averti dès les premières lignes du texte : « Quand tu liras ces lignes, je serai déjà absent²⁰³ ». La phrase est légèrement remaniée dans *Le milieu du jour* : « Quand tu liras ces lignes, lecteur, je serai déjà mort » (*MJ*, 217). Absent, non; mort, oui, semble nous indiquer implicitement ce court passage revu et corrigé. Manière de dire que la mort ne constitue pas nécessairement une fin en soi, qu'elle n'éteint pas le

²⁰¹ Hubert Aquin, « Obombre », *Liberté*, vol. XXIII, n° 3 (mai-juin 1981), p. 18.

²⁰² *Ibid.*, p. 17.

²⁰³ *Ibid.*, p. 16.

souvenir et ne peut nous empêcher de ressusciter les êtres, de les transformer en spectrales présences.

Néanmoins, la conscience de la fin, présente tant dans les pages d'« Obombre » que dans celles du *Milieu du jour*, ne peut être assimilée au seul désespoir de l'homme qui se sait mortel, qui, se voyant dépérir, se sent plus proche de la mort. Elle renvoie également à une réflexion sur les prétentions de l'écrivain, « pauvre loque, comme l'écrit Aquin, qui se prend pour Dieu²⁰⁴ ». Pauvre loque car, trop souvent, sa cosmogonie le dépasse et s'empare de lui; aussi, paraphrasant *Prochain épisode*, l'écrivain pourrait-il affirmer « je n'écris pas, je suis écrit » (*PE*, 85), « je cède à ce flot improvisé, renonçant plus par paresse que par principe au découpage prémédité d'un vrai roman » (*PE*, 12), découpage qui suppose évidemment un commencement et une fin.

Nicolas, comme Hölderlin, Empédocle et Nietzsche, figures littéraires qui marquèrent elles aussi la vie affective et intellectuelle du narrateur du *Milieu du jour*, a « sombré dans le soir miroitant » (*MJ*, 127), préférant, « un revolver à portée de main, être Dieu ou rien » (*MJ*, 242). En choisissant la mort, Nicolas a pu accomplir son destin. C'est du moins en ces termes que l'écrivain du *Milieu du jour* présente le geste funeste de son ami, qu'il intègre d'ailleurs à une réflexion plus générale sur le romantisme littéraire : à l'instar d'Hölderlin qui connut la folie parce qu'il dut renoncer à la « vie pure dans laquelle baignait l'enfant », parce qu'il « [voulut] être à la fois celui qui songe et celui qui pense, le fleuve et ses rives » (*MJ*, 127); en somme, parce qu'il « préf[er]a l'image à la réalité » (*MJ*, 128), Nicolas est cet écrivain hostile à la vieillesse, ne supportant pas plus le dépérissement du corps que

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 16.

l'inachèvement de l'œuvre ultime. Romantique parce qu'à travers la violence de l'œuvre, le narrateur sut entendre « la plainte d'un enfant qui veut mourir » (*MJ*, 261). Être Dieu ou rien, être l'auteur de sa propre fin plutôt que le personnage d'une histoire hasardeuse; créer un monde plutôt que d'être crucifié par lui, voilà ce que pourrait bien évoquer le suicide de Nicolas.

Et c'est justement cette mort, choisie et méditée, qui hante le narrateur du *Milieu du jour*. Ce dernier affirme d'ailleurs : « Les biographies d'écrivains ne m'intéress[ent] pas » (*MJ*, 75). À cela, on pourrait certes répondre que les thanatographies d'écrivains, elles, l'intéressent car, paradoxalement, c'est par elles que s'institue la filiation, que s'élabore une mystérieuse tradition de lecture, la fin trahissant sans le dévoiler complètement le secret intime de l'œuvre et de la vie. Dans le *Milieu du jour*, la filiation se fonde sur les dédoublements : le narrateur avoue « [se chercher] dans la figure de Nicolas, elle-même, confondue avec celle d'Hölderlin se contemplant dans Empédocle et ressuscitant sous les traits du crucifié auxquels Nietzsche finissait par s'identifier » (*MJ*, 133). Mais au-delà de ces effets de miroir, qui poussent le narrateur à s'interroger sur le secret de son propre destin, s'impose une autre filiation, plus souterraine et moins littéraire, inscrite dans la vie ordinaire : celle qui lie l'écrivain du *Milieu du jour* à son défunt père, qui « avait fait du bois » plutôt que des livres (*MJ*, 88). Le narrateur avoue : « Je n'avais vraiment rien appris de mon père ». Il y eut un héritage, mais le fils ne put le recevoir, en fut incapable: les images, fictions dans lesquelles il enferma ceux qu'il aimait, éclipsèrent le monde du père, ce monde pratique où les choses étaient nommées, où le réel était affronté. Cette dichotomie presque platonicienne emprunte une forme métonymique : le fils hérite d'un canif usé et d'un morceau de pierre, objets qui

ramènent au monde du travail et du sacrifice physique. Ce fragile héritage côtoie sans cesse le legs matériel de Nicolas : un stylo, mais surtout une lettre testamentaire dans laquelle le défunt ami demande au narrateur de poursuivre son œuvre inachevée. Lorsqu'il se prépare à écrire, le narrateur du *Milieu du jour* dispose ces objets devant lui, s'en remet à leur fixité, à leur secret. Secret d'un homme qui travailla toute sa vie pour nourrir les siens, secret d'un écrivain qui choisit la mort parce qu'il n'avait plus foi en son écriture. Les voix de leurs spectres finiront par se confondre : « les mots de [Nicolas] (“De grâce, sois l'écrivain que tu es”), résonnant dans ceux [du père] (“Écris-tu là?”). C'était une voix dure, autoritaire, pense le narrateur, qui me chassait : “Fous le camp, on veut plus te voir” » (*MJ*, 203). Étrange renversement : ce ne sont pas les spectres qui tiennent à visiter le vivant, mais bien le vivant qui s'accroche à ses spectres, comme s'il pouvait ainsi se réfugier dans leurs secrets pour mieux éviter le sien. « Fous le camp, on veut plus te voir », on ne t'abandonne pas, on te demande simplement de reprendre ton chemin. De ses spectres, le narrateur n'obtiendra aucune réplique. Les questions : « quel est mon chemin? Ai-je seulement un chemin? », il devra les méditer dans la solitude.

Ça va aller

La question de l'héritage, du legs littéraire plus précisément, traverse également les pages de *Ça va aller*. Sappho-Didon Apostasias, la narratrice du roman, ne se reconnaît plus dans la réalité culturelle du Québec contemporain, elle la méprise, la « détest[e] pour sa petitesse, ses ratages, sa morosité, sa frilosité face à

tout engagement, sa lâcheté, ses Robert Laflamme...²⁰⁵ ». Robert Laflamme, auteur du livre culte *Allez, va, alléluia*, inspire de grands enthousiasmes à ses lecteurs et refuse, à l'instar de Réjean Ducharme qui lui sert de modèle, de se montrer sur la place publique. Partagée entre le dégoût et la curiosité, Sappho-Didon donne dans l'iconoclasme, tente par tous les moyens de déboulonner la statue que le lectorat érigea à ce « grand écrivain », à ce « grand génie québécois » (ÇV, 17). L'écrivain, malgré son silence, est presque devenu la possession de ses lecteurs : autour de Laflamme, le concert des éloges se fait persistant, on se l'approprie, on s'y reconnaît. « Le Laflamme-de-vos-vains-espoirs » (ÇV, 25), « Laflamme-tel-que-l'élite-communie-en-son-nom » (ÇV, 26), « Laflamme-tel-qu'en-lui-même-un-peuple-entier-l'adule » (ÇV, 35) ou « notre-Robert-Laflamme-qui-exporte-si-bien-notre-belle-culture » (ÇV, 53)... L'écrivain-miroir-de-la-réalité-collective, l'écrivain-produit-culturel, un tel discours n'est pas sans évoquer les ferveurs critiques qui souvent entourent les parutions d'œuvres marquantes. À travers cette critique acerbe de l'unanimité, on a parfois l'impression de retrouver certaines des envolées de *La petite noirceur* et de *La souveraineté rampante*. À la manière de Jean Larose qui, citant Adorno, affirme qu'il est devenu tout à fait impossible d'habiter, Sappho-Didon a le sentiment de ne pas être de son temps, de « notre » temps pourrait-on dire.

Refusant les miroirs et leurs séduisants reflets, Sappho-Didon se rebiffe lorsque ses amis, Éva et Umberto, comme Harold C. McQueen, éminent spécialiste de l'œuvre de Laflamme, et Robert Laflamme lui-même qui lui consacre le roman *Ça va aller*, reconnaissent en elle le double vivant d'Antigone Totenwald, héroïne

²⁰⁵ Catherine Mavrikakis, *Ça va aller*, Montréal, Leméac, 2002, p. 79. Désormais, les références à cet ouvrage seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle ÇV suivi immédiatement du numéro de la page.

d'*Allez, va, alléluia*. Elle exècre ce rôle de « grande adolescente attardée », « d'Antigone-Lolita », de « petite incestueuse »; elle préférerait qu'on la considère telle une héroïne maîtresse de son destin : « Je suis pas un personnage de roman : je suis un mythe, je suis des légendes, je suis à moi seule le génie de la poésie grecque et un opéra anglais, je suis l'éternité et pas cette petite salope d'Antigone Totenwald, cette grande démodée [...] » (CV, 14). Entre le roman et le mythe, si l'on se fie à Sappho-Didon, s'impose un important écart : le genre romanesque, celui que pratique Laflamme du moins, s'avère éphémère, ancré dans une époque dont il se veut le témoin, soumis aux effets de mode; il est dépourvu de cette vérité essentielle aux œuvres intemporelles, aux récits mythiques auxquels la narratrice confère un caractère d'éternité. Elle ajoute un peu plus loin : « Je me suiciderai et je passerai à l'histoire » (CV, 14). Passer à l'histoire, ce serait peut-être bien sortir de cette contemporanéité unanime qui célèbre Robert Laflamme et se reconnaît en ses œuvres, ce serait peut-être aussi une manière de sortir du roman pour rejoindre la légende, le mythe, et ainsi retrouver Hubert Aquin.

Car au romancier consacré, vivant dans une solitude rarement troublée par la rumeur médiatique, Sappho-Didon préfère la figure tragique d'Hubert Aquin :

Il n'y a qu'Hubert Aquin. Je pourrais crier son nom sur tous les toits du pays, du haut de tous les clochers de la bêtise « made in Québec ». [...] Je pourrais mourir en récitant *Prochain épisode*, comme ma dernière prière à Dieu.

[...]

Je pense à mes 16 ans québécois, quand tout était encore possible, quand l'avenir était le sien, le mien. Je pense au fantôme de Nelligan que je fréquentais dans les rues poudreuses de la ville. Je pense à celui qui a inventé la mort, mais qui ne nous a pas permis d'inventer la vie. Je pense à Aquin. Je dévore le corps de ses œuvres, je communie dans la défaite (CV, 46).

C'est au défunt, à l'écrivain d'un autre temps, que la narratrice adresse ses prières; nimbé de la grâce des disparus, Aquin, comme le poète Nelligan d'ailleurs, apparaît sous les traits du créateur sacrifié pour la multitude, devient, comme l'affirme la narratrice, « le suicidé de la société » (ÇV, 15). Figure quasi christique, Hubert Aquin semble ainsi étranger à la vie ordinaire, n'aurait guère pu être surpris, comme Robert Laflamme devant sa maison du quartier Ahuntsic, « en train de pelleter son entrée de garage » (ÇV, 17). Mais au-delà de la fascination qu'éveille l'inexorable solitude de l'écrivain suicidaire, au-delà de sa tragédie intime, c'est l'idée d'une certaine histoire collective qui, à sa mort, s'évanouit. Le Québec de tous les possibles, celui que la narratrice avait connu lors de son adolescence, lui est dérobé. Ne restent plus que « des tas de lignées complètement tragiques, des filiations cauchemardesques, mais tout en faisant toujours semblant que ça va bien, que ça va aller » (ÇV, 135-136). Car, comme le note la narratrice, Aquin ne peut avoir de descendance; il est seul à jamais dans son tombeau scripturaire, « [il] ne [fit] même pas de nous des orphelins, nous ne sommes que des bâtards » (ÇV, 93). Des bâtards d'Aquin condamnés à une généalogie incomplète ou des « fils naturels » de Laflamme enfermés dans une enfance perpétuelle, dans un présent éternel, voilà ce que le « nous » de *Ça va aller* semble contraint d'incarner. Plutôt qu'un « héritage [...] précédé d'aucun testament » comme l'écrivait René Char, Aquin n'aurait laissé qu'un témoignage, une œuvre et une mort certes testamentaires, mais dépourvues de legs. Une œuvre et une mort qui, selon Sappho-Didon Apostasias, ne peuvent désormais ouvrir sur un nouvel épisode.

Confrontée à cette impasse, Sappho-Didon pourrait bien reprendre à son compte les mots d'André Ferron, personnage de *L'hiver de force* de Ducharme : « Je

suis un désespéré mais je ne me découragerai jamais²⁰⁶ ». Même si elle aurait préféré être l'amante d'Aquin, elle devient celle de Robert Laflamme, accomplissant ainsi le destin que l'auteur lui prêta dans son dernier roman, *Ça va aller*. Mais plutôt que de mourir sous les roues d'une voiture comme le personnage du roman, elle quitte Laflamme, enceinte. Elle lui retire le droit à la paternité et promet à sa fille, Savannah-Lou-Marine, un avenir que n'alourdiront aucun héritage, aucun passé. Jamais elle ne lui révélera le nom de son père, elle se suicidera en ne lui laissant pas de testament et, surtout, en lui refusant la filiation aquinienne : « Tu n'as rien d'Hubert Aquin, mon enfant. Tu ne dois pas t'inscrire dans cette lignée-là. Tu n'auras pas à connaître le suicide. Tu es le commencement des commencements » (*ÇV*, 150), ajoutant plus loin : « Tu ne seras pas une héroïne dont la vie est déjà toute écrite. Tu t'inventeras » (*ÇV*, 151). Ne rien devoir à la famille, ne rien devoir à l'histoire, s'inventer en dehors des codes et des filiations, inventer sa vie plutôt qu'inventer sa mort, c'est le seul legs que Sappho-Didon envisage pour sa fille. En incarnant le « commencement des commencements », sa fille ne sera pas Aquin et n'écrira pas comme Laflamme.

À la lecture du *Milieu du jour* et de *Ça va aller*, force est de reconnaître que la postérité littéraire d'Hubert Aquin s'avère à la fois problématique et paradoxale. Problématique, car elle se fonde dans la négativité et suppose que la transmission des héritages soit rompue, annulée. Paradoxale, car l'obsession de la fin et de la mort constitue justement le legs, l'ultime témoignage laissant des traces dans les œuvres d'autrui.

²⁰⁶ Réjean Ducharme, *L'hiver de force*, Paris, Gallimard, « Folio », 1984 [1973], p. 38.

Malgré leurs similitudes, les portraits d'Aquin esquissés par Yvon Rivard et Catherine Mavrikakis semblent en apparence s'opposer sur un point. Pour Yvon Rivard, le personnage de Nicolas renvoie à la figure de l'écrivain romantique, associée à celle de l'enfant trouvé, analogie que l'on retrouve d'ailleurs également dans *L'imaginaire captif* de René Lapierre²⁰⁷. Chez Catherine Mavrikakis, l'enfant trouvé est plutôt associé au très ducharmien Robert Laflamme, auteur des *Enfantineries* et d'autres romans dans lesquels « l'histoire ne tient pas debout » (ÇV, 103), qui survalorisent « "l'enfance magnifique, innocente", tout le blablabla visqueux, tout le discours sirupeux sur l'enfance, tout l'imaginaire laflammeux » (ÇV, 36). Si l'auteure ne fait pas d'Aquin un enfant trouvé, elle ne lui prête pas plus les traits du bâtard; selon elle, la descendance d'Aquin se constitue de bâtards à qui fut refusé l'héritage, le nom du père. Cette prétendue divergence d'interprétation qui semble se dégager des lectures de Rivard et de Mavrikakis repose cependant sur un constat commun : à Aquin, de toute évidence, sont retirés, non pas les droits de la paternité, mais les devoirs qui s'y rattachent. Aquin ne peut être un père car, à l'image du spectre d'*Hamlet*, il ne laisse derrière lui que des questions. Mais aussi, car il n'arrive pas, malgré ses efforts désespérés, à se sortir du domaine intérieur pour entrer dans l'histoire.

Déjà, dans son essai « Confession d'un romantique repentant » écrit en 1988, Yvon Rivard avait développé cette idée de l'impossible affrontement du réel, présente tant dans l'œuvre d'Aquin que dans un nombre important de romans québécois parus après 1960, ceux de Marie-Claire Blais et de Réjean Ducharme

²⁰⁷ « Ainsi, chez Fuentes, Kundera, Böll, [domine le comportement] du bâtard; et chez Lewis Carroll, Buzzatti, Aquin (ainsi que dans une part très importante de la littérature québécoise, de Anne Hébert à Marie-Claire Blais), celui de "l'enfant trouvé", de l'être que sa royale filiation préserve de l'histoire », René Lapierre, *L'imaginaire captif*, *op. cit.*, p. 48.

notamment. Inspiré par l'essai *Roman des origines et origines du roman* de Marthe Robert, Rivard y affirmait que, contrairement au bâtard réaliste qui affronte le réel, « suscite des parentés²⁰⁸ » tout en espérant dépasser son père en en tuant l'image, les romanciers québécois évoluent le plus souvent à l'abri de l'histoire, hors du temps monumental qui leur échappe, témoignant ainsi de l'incapacité collective à accepter le réel, de cette propension des Québécois à « fui[r] le monde et [à] refuse[r] la bagarre parce que “la vraie vie est ailleurs”²⁰⁹ ». Le succès de *Prochain épisode* serait ainsi tributaire de cet état des lieux :

Mais la principale raison du succès de ce roman, c'est qu'il est l'expression la plus éclatante de notre âme romantique. Si nous le tenions notre grand écrivain, c'est que cet écrivain nous tenait, qu'il avait saisi ce que nous avons de plus paradoxal, c'est-à-dire notre désir de sortir de ce domaine intérieur dans lequel nous étions emmurés, et en même temps notre peur ou notre incapacité de le faire²¹⁰.

Les devoirs de la paternité ne sont pas uniquement refusés à Aquin parce qu'il n'arrive pas à entrer vraiment dans l'histoire. Revenons à la lecture proposée par Catherine Mavrikakis. Aquin enfanta des bâtards, mais en fit des bâtards involontaires. Ces derniers n'ont jamais eu l'occasion de s'inscrire dans la lignée, de « change[r] les liens du sang, suscite[r] des parentés, “fai[re] concurrence à l'état civil”, bref [...] participe[r] activement à la fabrication secrète de la vie²¹¹ ». Aucune appropriation ne leur fut consentie : ils n'ont pu éclipser leur père, ils n'ont pu accomplir le meurtre réparateur, essentiel selon Marthe Robert, à l'élaboration de la fable du bâtard. Tragique héritage en effet que celui laissé par un père qui s'est lui-même enlevé la vie. Et c'est justement pour cette raison que Sappho-Didon souhaite

²⁰⁸ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1997 [1972], p. 58.

²⁰⁹ Yvon Rivard, « Confession d'un romantique repentant », *loc. cit.*, p. 17.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

²¹¹ Marthe Robert, *op. cit.*, p. 58.

être la « fin d'une race maudite » (*ÇV*, 15), s'interdisant de transmettre l'héritage stérile d'Aquin à sa fille. Sa fille s'inventera, sa fille sera une vraie bâtarde, elle arrivera à dépasser ses pères, l'amant spectral qui abandonna sa mère et le célèbre écrivain Robert Laflamme.

Mais incarner le commencement des commencements, oublier cette fin qui obsédait tant Aquin, cela signifie-t-il n'être le contemporain que des contemporains, taire le passé et ne retenir que le présent? Cela permet-il de se défaire du spectre et de ses inlassables questionnements? Sans symboles, sans repères, sans legs, évoluer dans une sorte d'amnésie diffuse? Quitte à subvertir légèrement le propos de Catherine Mavrikakis, je poserais que le commencement des commencements, s'il renvoie au fantasme d'une origine pure et quasi édénique, pourrait également être voué à redonner sa présence au présent, à retenir ce qui conserve son actualité au sein de l'héritage.

Cette fable de l'origine et de la présence retrouvées comporte une leçon de lecture. La narratrice de *Ça va aller* n'était-elle pas la première à célébrer la fatalité et le poids tragique dont l'œuvre et le mythe d'Aquin s'entouraient? Ne cultivait-elle pas nostalgiquement l'imagerie romantique de l'écrivain maudit et du Québec de tous les possibles? Or, la naissance de Savannah-Lou Marine, symbolique d'un recommencement plus que d'une *tabula rasa*, permettra de suspendre les lignées tragiques. Construire sur les ruines plutôt que d'ériger un monument en leur honneur, voilà peut-être la leçon que formule implicitement *Ça va aller*.

Et c'est aussi, me semble-t-il, ce que traduit la réception de *Prochain épisode*. À chaque lecture, on redécouvre la troublante présence de l'œuvre : celle-ci ne ramène pas, du moins pas toujours directement, à une histoire figée, mais elle porte

en elle, à cause de cette résistance à l'univocité qu'elle ne cesse de manifester, une ouverture aux interprétations les plus diverses. C'est pourquoi sans doute il apparaît difficile de reconstituer autour de *Prochain épisode* un récit linéaire et chronologique. Contrairement au *Libraire* que l'on rattache presque inévitablement au contexte de la Révolution tranquille, le roman d'Aquin donne lieu à des lectures concurrentes et parfois contradictoires articulées principalement autour des motifs de l'écriture et de la révolution. Certes, des courants dominants s'imposent et orientent le discours de la critique. Les textes de la première réception, les études marxisantes des revues *Parti pris* et *Voix et images*, écrites pour la plupart entre 1965 et 1975, privilégient la dimension politique de l'œuvre tandis que les études plus récentes s'attachent le plus souvent au thème de l'écriture, au travail intertextuel et aux procédés métacritiques. Mais à vouloir tracer une frontière trop nette entre les époques et les mouvances idéologiques, on risquerait de simplifier les rapports qu'ont entretenus les critiques avec *Prochain épisode*. Comme le remarque Anthony Purdy dans « Lire Aquin. Les enjeux de la critique », la « diversité d[es] interprétations ou de[s] "lectures" suggère que nous avons affaire à un point de fuite culturel, point d'intersection d'un certain nombre de codes qui rendent possible la production du texte sans pour autant en épuiser les significations²¹² ».

Toutefois, le mythe d'Aquin, duquel s'inspirent notamment les lectures biographiques de *Prochain épisode*, demeure le plus souvent associé aux idées du sacrifice et de l'impossible réalisation de l'œuvre idéale. Il instaure une autre forme de dialogue entre l'œuvre et ses lecteurs, dialogue plus ouvertement affectif par lequel le destin d'Aquin revêt une dimension tragique, devenant ainsi emblématique

²¹² Anthony Purdy, « Lire Aquin. Les enjeux de la critique », *loc. cit.*, p. 275.

de l'échec d'une Histoire et d'une littérature. Si, comme le prétend Richard Dubois dans son ouvrage *Hubert Aquin blues*, le mythe est fabriqué par les critiques et les journalistes qui visent à « simplifier [l'œuvre] pour [la] rendre comestible²¹³ », il appert que cette réduction de l'œuvre conserve malgré tout une certaine pertinence. Le mythe d'Aquin condense, selon François Paré, les « problématiques de l'angoisse collective et de la schizophrénie du colonisé²¹⁴ » et permet par là même de saisir les enjeux d'une certaine représentation, historique sans doute, de la littérature québécoise.

²¹³ Richard Dubois, *Hubert Aquin blues*, Montréal, Boréal, 2003, p. 40.

²¹⁴ François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, op. cit., p. 76.

IV.

Réjean Ducharme, le tiers inclus

Moi ça n'est pas pour vous parler
 Ça n'est pas pour des échanges
 conversations
 Ceci livré, cela retenu
 Pour ces compromissions de nos dons
 C'est pour savoir que vous êtes
 Pour aimer que vous soyez .

Saint-Denys Garneau, « Accueil ».

La critique québécoise des années 1960 a tôt fait de rapatrier les œuvres de Gérard Bessette et d'Hubert Aquin. *Le libraire et Prochain épisode*, a-t-on affirmé, s'attachaient à décrire les malaises et les angoisses de la communauté, avaient pour toile de fond un horizon référentiel facilement reconnaissable, village québécois des années 1950 et censure religieuse, univers carcéral et velléités révolutionnaires déçues, traces d'un monde concret certes transformées par la fiction, mais tout de même nourries par la mémoire et le présent de la collectivité. Si comme nous l'avons vu au cours des précédents chapitres, cette lecture est loin d'aller de soi, il n'en demeure pas moins que les œuvres de Gérard Bessette et d'Hubert Aquin, malgré leurs résistances et leurs hésitations, peuvent donner prise à une interprétation sociologique. Ni romans à thèse, ni textes engagés, ni pamphlets à la solde d'une quelconque idéologie, marxisme, néo-nationalisme ou existentialisme, ces romans ne se présentent pas seuls; ils sont précédés et entourés, dès leur parution, de discours d'accompagnement, témoignages et prises de position, essais, paroles publiques permettant de situer la pensée de leurs auteurs dans le paysage social et culturel de l'époque.

Il semble cependant difficile de s'approprier l'œuvre de Réjean Ducharme, de la ramener à soi ou au sort de la collectivité, d'en extraire un message ou une morale utile. Pire, il apparaît presque impossible de *faire parler* l'auteur. Ce dernier se refuse « aux échanges conversations¹ » pour reprendre les mots de Saint-Denys Garneau, et s'il accepte à quelques reprises de répondre aux questions des journalistes, c'est, semble-t-il, pour mieux les confondre. On a abondamment commenté – geste paradoxal s'il en est – le silence de l'écrivain, cette troublante absence qui ne cesse encore aujourd'hui de fasciner lecteurs et critiques. Renoncer aux honneurs médiatiques, se retrancher dans une inexorable solitude, voilà une posture que rien ne saurait justifier. À l'instar de Gérald Godin qui, dans une des seules entrevues accordées par Réjean Ducharme, s'exclame : « Et vous ne voulez pas passer à la télévision! », plusieurs considèrent inexplicable le renoncement de l'écrivain. On a beau tenter de *faire parler*, voire de *faire penser* Ducharme, on obtient pour seules réponses des refus obstinés : « Je ne veux pas que ma face soit connue, je ne veux pas qu'on fasse le lien entre moi et mon roman. Je ne veux pas être connu », « Je ne veux pas être pris pour un écrivain », « Mon roman, c'est public, mais pas moi² ». À la rigueur, l'auteur se permettra quelques boutades, affirmant écrire « pour ne pas [se] suicider » ou souhaiter « être dans le lit de Maria Chapdelaine³ ». De plain-pied dans la littérature, au centre même de la fiction; mieux, dans l'alcôve, lieu d'une intimité fantasmée avec celle qui a longtemps représenté, surtout aux yeux du public français, toute la littérature canadienne-

¹ Saint-Denys Garneau, « Accueil », *Poésies complètes. Regards et jeux dans l'espace. Les solitudes*, Montréal, Fides, « Nénuphar », 1949, p. 93.

² Gérald Godin, « Gallimard publie un Québécois de 24 ans, inconnu », *Le Magazine Maclean*, septembre 1966, p. 57.

³ Jean Montalbetti, « Ducharme : "J'écris pour ne pas me suicider" », *La Presse*, 15 décembre 1966, p. 59.

française, là pourrait bien être la place de Réjean Ducharme⁴. Loin des regards et des paroles publics, loin surtout des rumeurs critiques et médiatiques, l'auteur semble nous dire que le seul accueil possible est celui qui respecte le silence et la solitude de l'autre. Voilà bien l'accueil décrit par Saint-Denys Garneau dans *Regards et jeux dans l'espace*, recueil que Réjean Ducharme se plaît d'ailleurs à citer allusivement dès *L'avalée des avalés*, soit un accueil sans « compromissions de nos dons⁵ », par lequel l'être est tenu à distance, respecté et contemplé « dans la vallée spacieuse de [son] recueillement⁶ ».

Le silence prolongé, le renoncement volontaire, le refus des bavardages mondains, tout cela a contribué à la construction d'une légende bien vivante. Contrairement aux romans de Bessette et d'Aquin, la première œuvre publiée de Ducharme, *L'avalée des avalés* est devenue emblématique de la situation collective par ce qu'elle refusait d'affirmer, non par le biais de la reconnaissance du même, soit d'une parole ou d'une histoire communes, mais par la prise en compte de l'inaltérable étrangeté du texte et de son auteur. Dès 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 affiliation. Publiée à Paris par la prestigieuse maison d'édition Gallimard, cette œuvre échappait aux rapatriements univoques et à la doxa néo-nationaliste, ne pouvait représenter les idéaux de la communauté critique que de manière détournée.

⁴ Dans le compte rendu qu'il publia dans les pages de la revue *Études françaises* en 1967, Jean-Cléo Godin fait d'ailleurs référence aux réactions d'étonnement des critiques français, lesquels furent saisis par la modernité de l'œuvre ducharmienne : « Et le premier étonnement vient de ce que, de ce pays artisanal, puisse venir autre chanson que le chant de *Maria Chapdelaine!* », (« Notes et documents. *L'avalée des avalés* », *Études françaises*, vol. III, n° 1 [février 1967], p. 96).

⁵ Saint-Denys Garneau, « Accueil », *op. cit.*, p. 93.

⁶ *Ibid.*

Dans le présent chapitre, je tenterai de cerner les enjeux de cette complexe volonté d'appropriation de l'œuvre ducharmienne. Comment la critique a-t-elle réagi face aux refus volontaires de Réjean Ducharme? Comment a-t-elle tenté de comprendre et d'expliquer les inquiétants écarts – de langage comme de comportement – du personnage de Bérénice Einberg? Comment, en somme, a-t-elle réussi à justifier le fait qu'une œuvre, en apparence étrangère aux embrigadements les plus divers, devienne le creuset de filiations littéraires ininterrompues?

En marge de l'œuvre : filiations et héritages

Bande de fous! Dire qu'ils me prennent
pour l'une des leurs.

Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*.

Il y a, dans la pratique des critiques littéraires, une volonté nettement marquée de cerner l'esprit d'une époque, de la définir en fonction du passé, mais surtout d'en donner une image juste au regard de l'avenir, de la postérité. *Le libraire* de Gérard Bessette pourra ainsi rompre avec les formes romanesques « traditionnelles » et annoncer, on l'a vu, « le fulgurant passage du narrateur de *Prochain épisode*, comme la naissance éclatante de Bérénice Einberg, à Saint-Joachim, P.Q.⁷ ». *Prochain épisode* sera le contemporain du Nouveau roman et le précurseur d'une postmodernité diffuse. L'œuvre de Réjean Ducharme, quant à elle, affirmera une radicale nouveauté et sera jugée à l'aune de la génialité et de l'instinct.

⁷ Jacques Allard, « *Le Libraire* de Gérard Bessette ou comment la parole vient au pays du silence », *loc. cit.*, p. 63.

Ce génie instinctif ou ce génie de l'instinct, tant glosé par les critiques, s'avère indissociable du mythe créé autour de la figure de l'auteur. Mythe d'une apparition soudaine, d'un surgissement spontané et inattendu, il s'impose dès la parution de *L'avalée des avalés*, en raison surtout de ce que l'on a appelé l'« Affaire Ducharme ». Les critiques tentent alors d'élucider, non pas le mystère de l'œuvre, mais celui de son origine et de sa destination. Comment la rencontre entre l'auteur fantôme et ses insatiables lecteurs se fera-t-elle? Quelle place doit-on accorder à cet auteur inconnu et à ce roman venu d'ailleurs? Comment les institutionnaliser, les historiciser?

Hubert Aquin et Réjean Ducharme : les frères ennemis

En marge de l'œuvre ducharmienne se tisse un vaste réseau d'influences et de convergences, repères instituant, comme l'a écrit Judith Schlanger, non pas « une durée séquentielle, mais une coexistence focalisée⁸ ». Inspirés sans doute par la prolifération des intertextes, des citations et des allusions à diverses œuvres littéraires au sein même de l'écriture de Ducharme, les critiques tentent de circonscrire le voisinage de *L'avalée des avalés*. Parmi les filiations établies par les lecteurs du roman, la comparaison des figures d'Hubert Aquin et de Réjean Ducharme, diffuse et parfois implicite, donne lieu à des oppositions caricaturales mais néanmoins éclairantes qui dévoilent, de manière microcosmique évidemment, certaines des tensions qui ont animé et animent toujours le champ littéraire québécois⁹.

⁸ Judith Schlanger, *La mémoire des œuvres, op. cit.*, p. 112.

⁹ Les textes retenus dans cette section portent sur la confrontation des figures auctoriales dans la critique journalistique. Pour une lecture comparée des œuvres des deux auteurs, on consultera : Léo-Paul Desaulniers, « Ducharme, Aquin : conséquences de la "mort de l'auteur" », *Études françaises*, vol. VII, n° 4 (novembre 1971), p. 398-409; Marilyn Joan Randall, *Le contexte littéraire : lecture*

Paru un an seulement après *Prochain épisode*, *L'avalée des avalés* connaît un réel succès en France comme au Québec. La presse parisienne salue l'œuvre d'un jeune Québécois inconnu, en fait l'héritier de Jarry et de Lautréamont, prestige rehaussé par les rumeurs entourant la possible obtention d'un Prix Goncourt. « Nous n'avons rien lu de plus poétique, de plus imprévu et à la fois de plus original depuis de longues années », écrit Alain Bosquet dans les pages du *Monde*¹⁰. Or, même si *Prochain épisode* fut republié en septembre 1966 dans la collection française « Préférences » de Robert Laffont, il reçoit une réception mitigée. Alain Bosquet, qui se dit fasciné par la prose de Ducharme, se déclare peu convaincu par les talents d'écriture d'Hubert Aquin : « [i]l y a trop de fougue dans le récit d'Hubert Aquin, et trop de négligences, pour qu'on partage ses hantises¹¹ ». Dominique Aury, dans un article intitulé « Vive le Canada », ne consacre que quelques lignes à *Prochain épisode* : « trop d'habileté, affirme-t-elle, peut dépasser le but, par exemple dans le pseudo-policier parodique et psychiatrique d'Hubert Aquin, qui s'arrange pour égarer son lecteur entre Montréal et Lausanne, et finalement ne le persuade pas [...]»¹². Si Bosquet et Aury semblent se contredire – négligence et habileté n'ont-ils pas valeur d'antonymes ? – ils en arrivent à la même conclusion : le roman d'Aquin n'arrive pas à convaincre le lecteur. Les éloges sont plutôt destinés aux œuvres de Marie-Claire Blais et de Réjean Ducharme qui, comme l'a noté quelques années plus tard Jacques Ferron, reçurent « la double onction du baptême québécois et de la

pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme, Longueuil, Le Préambule, 1990 et Anne Éline Cliche, *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*, op. cit., 1992.

¹⁰ Alain Bosquet, « Une irrésistible magie. *L'avalée des avalés*, de Réjean Ducharme », *Le Monde*, 1^{er} octobre 1966, p. 13.

¹¹ Alain Bosquet, « Suite à la saison canadienne. *La jument des Mongols*, de Jean Basile; *Prochain épisode*, d'Hubert Aquin », *Le Monde*, 15 octobre 1966, p. 12.

¹² Dominique Aury, « Vive le Canada », *La Nouvelle Revue française*, n° 168, 19 décembre 1966, p. 1067.

consécration étrangère¹³ ». Selon Aury, la première a su transfigurer le Canada mythique des ancêtres dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel*; le second, quant à lui, propose « autre chose », « ne ressemble à personne », possède une « puissante originalité » et « une fureur interne¹⁴ ».

Au Québec, nous le verrons plus loin, l'œuvre de Ducharme étonne, surprend, bouleverse l'horizon d'attente au point d'inspirer parfois des réactions de jalousie à peine voilées. Dans un tel contexte, il est peu étonnant que le succès parisien de *L'avalée des avalés* jette de l'ombre sur les contemporains incompris par le milieu littéraire français. Le succès de l'un égratigne la réputation de l'autre. Hubert Aquin et Réjean Ducharme : doubles antithétiques, frères ennemis, rivaux supposés, c'est du moins ce que prétendit la rumeur médiatique québécoise. N'est-ce pas également ce que laisse supposer *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis? En confrontant les figures de Robert Laflamme et d'Hubert Aquin, l'auteure montre bien que la question du succès est au cœur de la pseudo-rivalité qui oppose les deux auteurs ou, plus précisément, leurs mythes. Sappho-Didon Apostosias s'en prend à l'écrivain Laflamme parce que son œuvre est unanimement portée aux nues, célébrée, devenue représentative du génie et de la grandeur culturelle du Québec. L'œuvre d'Aquin, au contraire, semble occultée, oubliée, liée au rêve folklorique d'une nation improbable. Elle n'inspire ni enthousiasmes collectifs ni célébrations incessantes, mais porte plutôt le poids du sacrifice, lieu d'un tragique testament que nul ne semble être en mesure de déchiffrer¹⁵. À cette lecture ouvertement caricaturale et manichéenne –

¹³ Jacques Ferron, « Jos Carbone », *Le Petit Journal*, 21 décembre 1969, p. 79.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1069-1070.

¹⁵ C'est également ce que suggère le court texte de Jacques Ferron « Premier épisode ». Hubert Aquin y est qualifié de « saint national », de « Christ » et d'« évangéliste » (p. 10). Réjean Ducharme appartient plutôt au groupe des « sans aveu » (p. 9), des sans-parole, et se mérite le titre de « Grand Incognito ». Et de préciser Ferron, « avant même de publier, [Hubert Aquin] avait déjà la cote. Voilà une originalité qui le met à part. Alors que Ducharme prit de court tout le monde par sa comète,

Sappho-Didon, après tout, ne se gêne guère pour exprimer haut et fort ses dégoûts et ses passions –, on pourrait aisément objecter que les choses, en réalité, ne furent jamais aussi tranchées : l'œuvre d'Aquin a connu et connaît toujours une fortune critique considérable, elle est lue, commentée et existe certainement en dehors des cercles critiques restreints et du circuit d'enseignement collégial et universitaire.

Mais là n'est pas vraiment la question. La lecture de Catherine Mavrikakis – nous l'avons vu dans le chapitre précédent – confronte également deux conceptions fort différentes de la littérature. À l'instar du romancier Blasey Blasey mis en scène dans *L'avalée des avalés*, Robert Laflamme se place du côté des vivants, il mène une vie « normale » qui a peu à voir avec son œuvre écrite. À l'instar de Réjean Ducharme ajouterais-je, il est jaloux de sa vie privée, se soucie peu des causes collectives et des emportements de la place publique. En revanche, Hubert Aquin se présente comme un « prophète de la vie maudite » (CV, 16) sacrifié au nom d'une œuvre qu'il n'arrivait pas à terminer. L'esprit de sérieux d'Aquin, le caractère quasi sacré qu'il confère à la littérature s'oppose, dans le roman de Mavrikakis du moins, à la joie insouciant, festive, des « enfantineries » laflammiennes ainsi qu'au ludisme langagier que célèbrent inlassablement les contemporains de la narratrice Sappho-Didon. Ces différences de vues, exacerbées et poétisées par l'auteure de *Ça va aller*, rappellent à certains égards les comparaisons des œuvres d'Aquin et de Ducharme proposées par la critique à l'époque de la parution de *L'avalée des avalés*. Dans l'un des premiers comptes rendus consacrés à l'œuvre de Ducharme, Alain Pontaut évoque le dépit et la méfiance du milieu littéraire québécois :

Certains ont prétendu qu'il fallait voir dans cet enthousiasme soudain du grand éditeur parisien la nécessité commerciale, en ces temps de crise

Aquin, à la fois astronome et artificier, n'a étonné personne » (« Premier épisode », *Le Québec littéraire*, op. cit., p. 11).

d'auteurs et de sujets, de découvrir de l'exotique et du nouveau, du primitif et du dépaysant. À Aquin, homme de culture, on préférerait Ducharme, sorte de Douanier Rousseau de la littérature québécoise, romancier sans apprêt, poète saugrenu et inculte¹⁶.

Nullement cautionnée par Alain Pontaut, la rumeur publique aurait laissé sous-entendre que le succès de Ducharme était dû à des raisons extérieures, à l'influence d'un grand éditeur en mal de dépaysement, à la nouveauté de *L'avalée des avalés* plus qu'au réel talent de l'écrivain. Tel l'art du Douanier Rousseau, l'œuvre ducharmienne serait ainsi réductible à un exotisme naïf et pittoresque, se situant aux antipodes des constructions savantes d'Hubert Aquin. Cette dichotomie nature/culture informe également en sous-main le compte rendu de Michel Beaulieu paru dans *La Barre du Jour* :

Si Éthier-Blais chante les louanges d'Aquin ("enfin nous le tenons, notre grand écrivain"), je lui réponds, moi qui ne suis pas critique : sans doute, mais Ducharme est plus qu'un écrivain. Pas deux comme lui au monde. Pas un écrivain "talentueux", pas un "bon" écrivain, non : un écrivain génial. Étonnez-vous avec ça qu'un éditeur d'ici soit passé à côté.¹⁷

En lui attribuant le titre d'écrivain génial, Michel Beaulieu situe Ducharme dans un au-delà de la norme littéraire. Ducharme devance toute attente, son œuvre comme son talent sont bruts, uniques et indépassables. Ici encore, l'innéisme, le génie et le non-conformisme apparaissent comme des attributs proprement ducharmiens. Il ne suffit plus d'être un grand écrivain, cultivé et éloquent, il s'agit désormais de faire preuve de génie.

Hubert Aquin lui-même a fait paraître dans *Le Devoir* du 11 octobre 1969, un très court texte, dans lequel il évoque clairement sa défiance à l'égard du succès de Ducharme:

Réjean Ducharme, ma foi, représente à mes yeux, un fantôme littéraire, une sorte de monstre au visage masqué qui crache ses mots sans ordre,

¹⁶ Alain Pontaut, « L'itinéraire fulgurant d'une petite fille cruelle », *La Presse*, 10 octobre 1966, p. 4.

¹⁷ Michel Beaulieu, « Et puis », *La Barre du jour*, vol. I, n° 2, octobre-novembre 1966, p. 44.

mais non sans désordre. Sa prose un peu lancinante a un caractère obsédant. Je crois comprendre qu'un lecteur normal devient obsédé par les écrits fantasmagoriques de notre petit génie. Or, comme ce n'est pas mon cas, je suis inquiet, j'en arrive même à douter de ma propre normalité¹⁸.

Tout semble suspect : l'effacement de l'écrivain, l'empire de ses écrits fantasmagoriques sur le lectorat, le caractère obsédant et la génialité de sa prose si souvent célébrés par les critiques. Non sans ironie, Aquin qualifie Ducharme de fantôme¹⁹, de monstre puis de petit génie, figures traduisant l'inhumanité, voire l'anormalité de celui qui a pourtant su séduire le « lecteur normal ». La posture d'Aquin s'avère équivoque. Ne tente-t-il pas de mettre au jour une machination dont il n'aurait pas été la dupe? Son inquiétude supposée, ses doutes quant à sa propre normalité ne peuvent que confirmer cette hypothèse. Pourquoi l'œuvre de Ducharme séduit-elle autant? Un tel ascendant sur le lectorat « normal », une telle unanimité, cela n'est-il pas douteux? Cela ne mérite-t-il pas d'être interrogé?

À l'instar de Catherine Mavrikakis, Hubert Aquin ne remet pas tant en cause la qualité de l'œuvre ducharmienne, mais bien le consensus – malsain, considère-t-il – auquel elle donne lieu. Face à l'incontestable renommée des romans de Ducharme, en l'absence d'une figure, voire d'un portrait de l'Auteur, la communauté des lecteurs aurait fabriqué un fantôme, un fantasme; en somme, elle aurait fait d'une disparition volontaire le lieu d'un surgissement génial et inattendu, d'une apparition au sens propre. Comme le remarque finement Anne Éline Cliche dans *Le désir du roman* :

au Québec, la figure de l'écrivain a quelques fois été celle de l'« écrivain sauvage », de l'« illettré de génie » ou encore celle d'un être « intact » et

¹⁸ Hubert Aquin, « Un fantôme littéraire », *Le Devoir*, 11 octobre 1969, p. 13.

¹⁹ Dans *Réjean Ducharme : une poétique du débris*, Élisabeth Nardout-Lafarge soumet l'hypothèse suivante : « Est-ce de la rencontre de “L'enfanté Gallimard” [l'expression est de Jacques Ferron] et du “fantôme littéraire” que naissent *Les enfantés*, roman qui paraît en 1976? » (*Réjean Ducharme : une poétique du débris*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2001, p. 121.).

pur, servant l'authenticité de son milieu d'origine et porteur sans médiation du texte national. Cette image violemment contestée par la modernité ne cesse pas pour autant d'alimenter à ses heures, et surnoisement, la lecture – l'édition, la critique, l'enseignement. L'écrivain ainsi désiré dans sa chair, si j'ose dire, devient mythique et accède par le mythe au statut inquestionnable de la « nature ». Il peut alors soutenir de sa visibilité spéculaire – et spectaculaire – toute la scène économique de la culture²⁰.

Ducharme est certes « désiré dans sa chair ». Mais il est surtout désiré dans son rôle d'auteur, dans son costume d'homme de lettres, le lectorat exigeant de lui une présence qu'il aura du mal à assumer.

L'Affaire Ducharme : du fils illégitime au père absent

Dans l'introduction de l'ouvrage *L'absence du maître* consacrée à la liminarité de la littérature québécoise, Michel Biron se propose d'analyser certains passages du *Nez qui voque* de Réjean Ducharme. Tiré de la préface du roman, le constat « Je ne suis pas un homme de lettres, je suis un homme²¹ » lui permet de réfléchir sur les rapports troubles et complexes qu'entretient souvent l'écrivain québécois avec l'institution littéraire. Selon Michel Biron,

Mille Milles n'oppose pas à l'homme de lettres une autre catégorie sociale : il lui oppose une non-catégorie, celle de l'homme tout court, c'est-à-dire de l'être hors d'institution, quelle que soit cette dernière. Ce n'est pas l'institution de la littérature que rejette Mille Milles : c'est l'institution en tant que structure sociale²².

C'est en effet pour l'« homme tout court » que Mille Milles prétend écrire : « Je rédige cette chronique pour les hommes comme ils écrivent des lettres à leur fiancée. Je leur écris parce que je ne peux pas leur parler », ajoutant un peu plus loin

²⁰ Anne Éline Cliche, *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*, op. cit., p. 196.

²¹ Réjean Ducharme, *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993 [1967], p. 10.

²² Michel Biron, *L'absence du maître*, op. cit., p. 11.

« [j]’écris mal et je suis assez vulgaire. Je m’en réjouis. Mes paroles mal tournées et outrageantes éloigneront de cette table, où des personnes imaginaires sont réunies pour entendre, les amateurs et les amatrices de fleurs de rhétorique²³ ». La littérature, comme le démontre Michel Biron, ne ressortit plus à une pratique institutionnelle et n’est plus destinée à un cénacle d’amateurs lettrés. Mais plus important encore, elle perd sa valeur symbolique et ne repose plus sur l’idée d’une maîtrise des codes, des formes et des savoirs, de la rhétorique pour reprendre le mot de Mille Milles. « Vulgaire », « mal tournée » et « outrageante », la prose de Mille Milles s’oppose au beau, au bien et au bon.

Les constats de Mille Milles ne sont pas sans évoquer les propos tenus par Réjean Ducharme dans une lettre destinée à l’éditeur Pierre Tisseyre :

Je ne sais pas écrire. Je n’ai pas appris à écrire. Je n’ai pas de facilité à écrire. Je ne connais pas la langue française. J’ai peu lu. Je ne garde rien de ce que je lis. Je ne sais pas mes règles d’accord. Je ne peux écrire une seule ligne sans consulter Grévisse et Larousse. Mais je suis têtue. Et j’ai dans la tête d’écrire (depuis ma dixième année)²⁴.

Jointe au manuscrit de *L’océantume*, lequel fut d’ailleurs refusé par l’éditeur, cette lettre d’intention constitue la première prise de parole officielle de l’écrivain Ducharme. Or, plutôt que de parler de ses talents d’écriture ou de ses ambitions littéraires, l’auteur se dépouille des attributs généralement conférés à l’écrivain et s’attache à dévoiler la pauvreté de son œuvre. Il prétend ne pas maîtriser les rudiments de la langue française et ne pas posséder de culture livresque; ne lui

²³ Réjean Ducharme, *Le nez qui voque*, op. cit., p. 12. Dans *L’homme foudroyé*, Blaise Cendrars affirme lui aussi écrire pour les hommes : « On communit. On se sent moins seul. Et l’on comprend que l’on écrit pour les hommes » (Paris, Gallimard, « Folio », 1973 [1945], p. 103. On notera que l’œuvre de Blaise Cendrars constitue l’une des références du couple Ferron dans *L’hiver de force* : « Là on se met à parler de Blaise Cendrars, notre Blaise Cendrars » (Paris, Gallimard, « Folio », 1984 [1973], p. 205). À propos de l’intertexte cendrarsien dans *L’hiver de force*, voir l’article de Brigitte Faivre-Duboz et Karim Larose, « Stylisation de la culture chez Fernand Dumont et Réjean Ducharme », *Voix et Images*, vol. XXVII, n° 3 (automne 2001), p. 59-73.

²⁴ Henri Tranquille, « Livres. Archives », *Sept-Jours*, 5 novembre 1966, p. 44.

restent que l'entêtement, le travail et la volonté, constat qui invalide à sa manière la thèse de la génialité défendue par certains critiques. En somme, Ducharme écrit mais il n'est pas écrivain.

L'Affaire Ducharme naît de ce refus du statut d'écrivain. Ducharme ne souhaite pas devenir une personnalité publique, accorde très peu d'entrevues, ne diffuse qu'une seule photographie de lui, une photo de passeport le représentant en jeune collégien. Une notice biographique, qui rappelle à bien des égards le propos de ses romans, accompagne la première édition de *L'avalée de l'avalés* :

Je ne suis né qu'une fois. Cela s'est fait à Saint-Félix-de-Valois, dans la province de Québec. La prochaine fois que je mourrai, ce sera la première fois. Je veux mourir verticalement, la tête en bas et les pieds en haut.

À l'école, j'étais toujours le premier à partir. [...]

[Je] me suis pris pour un commis de bureau et me prends encore aujourd'hui pour tel. Mais ceux qui embauchent des commis de bureau ne veulent pas me prendre pour un commis de bureau.

[...] En 1963, 1964 et 1965, j'ai fait de l'auto-stop au Canada, aux États-Unis et au Mexique. C'est fatigant.

J'ai vingt-quatre ans. Je n'ai plus tous mes cheveux et toutes mes dents. Et cela m'écoeure.

Je ne me suis pas marié une seule fois encore. Les femmes ne veulent pas se marier avec moi. Si elles avaient voulu, je me serais marié tous les jours et, aujourd'hui, j'aurai à peu près 5768 enfants. S'il n'y avait pas d'enfants sur la terre, il n'y aurait rien de beau.

R.D.

La notice, signée R.D., retrace le parcours de l'auteur, en livre les grands passages, naissance, formation académique, occupations professionnelles, voyages, vie amoureuse. Ducharme respecte en apparence le style de la notice biographique. Mais en apparence seulement, car il se plaît à la démunir de son esprit de sérieux, en oblitère la fonction initiatique afin sans doute de ne pas jouer le rôle du grand homme. La naissance et la mort sont tournées en dérision, l'école et la vie professionnelle sont considérées comme des passages obligés, les voyages sont fatigants, le(s) mariage(s), improbable(s). Seule l'enfance perdue conserve son aura

de pureté. Là encore, l'auteur pratique l'art de l'esquive, s'ingénie à multiplier les points de fuite et les ambiguïtés. Les sérieuses mises en scène de la place publique ne le concernent pas.

L'effacement volontaire de l'écrivain provoque une polémique dans les milieux journalistique et littéraire québécois : mises en doute de l'authenticité du manuscrit, spéculations en tous genres, articles parfois farfelus empruntant les contours de l'enquête se succèdent et se contredisent. On cherche à élucider le mystère Ducharme, on tente d'expliquer et de justifier les renoncements de l'auteur. Pour les besoins de la présente analyse, je ne retiendrai que les principaux enjeux de cette « Affaire Ducharme », laquelle a déjà été l'objet d'un article très complet publié par Myrienne Pavlovic dans les pages de la revue *Voix et images* en 1980²⁵. Je me propose surtout de réfléchir à la portée emblématique des commentaires critiques, mais aussi des différentes fictions littéraires qui se nourrissent de l'Affaire Ducharme. Il s'agira pour l'essentiel de montrer comment les lecteurs de Ducharme dessinent le portrait fantasmatique d'un Auteur, parfois très peu fidèle à celui de l'écrivain réel, mais tout de même soutenu par le désir d'une rencontre, voire d'une communion.

Dans son article, Myrienne Pavlovic présente la chronologie des événements, textuels pour la plupart, qui ont entouré la parution de *L'avalée des avalés* en 1966. Elle étudie, dans un premier temps, les articles consacrés à la polémique déclenchée par la publication parisienne du roman. Plusieurs journalistes accusent alors Pierre Tisseyre d'avoir manqué de discernement en refusant le manuscrit de *L'océantume*²⁶.

²⁵ Myrienne Pavlovic, « L'Affaire Ducharme », *Voix et Images*, vol. VI, n° 1 (automne 1980), p. 75-95. Cet article constitue un chapitre du mémoire de Myrienne Pavlovic. Voir *L'avalée des avalés de Réjean Ducharme, et ses lecteurs québécois*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1979.

²⁶ Voir notamment Henri Tranquille, « Livres. Archives », *loc. cit.*, p. 44.

Tout se passe comme si l'œuvre avait été dérobée à la collectivité, devenant par là même excentrée et étrangère. « Les éditeurs québécois qui ont refusé le manuscrit de *L'avalée des avalés* doivent être dépités. C'est Gallimard qui nous offre la plus étonnante œuvre d'imagination jamais conçue, chez nous. », écrit Clément Lockquell²⁷. Et Jean Basile d'ajouter,

Il est facile de prétendre [...] que les éditeurs montréalais ne connaissent pas leur travail puisqu'ils ont laissé échapper un livre "génial". [...] Les jeunes auteurs refusés trouvaient ainsi dans Réjean Ducharme un héros compensatoire de leurs déboires. Les moins jeunes hochaient la tête. Tout le monde était concerné²⁸.

Suivant cette logique, Pierre Tisseyre apparaît comme le représentant de l'incompétence du milieu de l'édition québécois, et « l'affaire Réjean Ducharme prend une allure de petite bataille nationale ²⁹ ».

Mais plus surprenantes encore sont les rumeurs entourant l'authenticité du manuscrit de *L'avalée des avalés*. Comme le remarque Myrienne Pavlovic, les racontars les plus fous circulent dans les milieux journalistiques : un hebdomadaire français, *Minute*, connu pour ses positions d'extrême-droite et ses choix sensationnalistes, prétend que la photo de Ducharme est celle d'un étudiant décédé et que *L'avalée des avalés* aurait en fait été écrit par un diplomate ou un universitaire³⁰.

²⁷ Clément Lockquell, « *L'avalée des avalés*, roman de Réjean Ducharme », *Le Soleil*, 8 octobre 1966, p. 10.

²⁸ Jean Basile, « À deux semaines du Prix Goncourt pour lequel il est candidat. Bonne chance à Réjean Ducharme, auteur de *L'avalée des avalés* », *Le Devoir*, 9 novembre 1966, p. 10.

²⁹ *Ibid.* On retrouve un constat similaire dans l'article de Réjean Robidoux paru dans *Livres et auteurs canadiens 1966* : « Mais j'en veux à la maison Gallimard et à tous ceux qui ont orchestré le battage publicitaire parisien d'avoir donné *L'avalée* comme un champignon surgi d'un désert. C'est un excellent roman qui s'ajoute à quantité d'autres œuvres réussies, chacune dans son registre propre, produites chez nous depuis quelques années. » (« *L'avalée des avalés* », *Livres et auteurs canadiens 1966*, Montréal, Jumonville, 1967, p. 45-46). Voir également Alain Pontaut, « L'itinéraire fulgurant d'une petite fille cruelle », *loc. cit.*, p. 4. L'auteur y affirme : « Paris l'aura découvert seul. Résignons-nous ».

³⁰ Voir « Selon un hebdomadaire français, Réjean Ducharme (s'il existe) est-il l'auteur de *L'avalée...?* », *Le Devoir*, 13 janvier 1967, p. 8; « Le phénomène Ducharme », *Le Soleil*, 19 novembre 1966, p. 22; « Il y a un Réjean Ducharme. Voici la photo d'un romancier qui, selon Paris, n'existe pas. Paris a tort de douter », *Dimanche-Matin*, 15 janvier 1967, p. 26; C.D., « Réjean Ducharme existerait réellement », *Le Soleil*, 21 janvier 1967, p. 21.

Certains affirmeront que le véritable auteur du roman n'est nul autre que Naïm Kattan³¹. Ne fallait-il pas être issu de la culture juive pour arriver à décrire les angoisses de la jeune Bérénice? D'autres attribueront la paternité du roman à Gérard Godin³². Des journalistes canadiens, parmi lesquels figurent Pierre Saint-Germain³³, Léon Bernard³⁴ et, surtout, l'inépuisable Yvon Mornard³⁵ enquêtent sur le passé de Ducharme, interrogent ses proches, parents, amis et anciens employeurs, afin de prouver son existence. Y avait-il des livres chez lui³⁶? Avait-il des amis³⁷? Avait-il des projets particuliers³⁸? Ces questions tendent certes à conférer une profondeur psychologique, une vie intérieure, un parcours signifiant à l'absent, mais elles constituent surtout un appel, une demande, une requête; elles ramènent, tout compte fait, à la figure de la prosopopée : Auteur ouvre-toi, Ducharme apparais-nous...

En publiant outre-mer, en s'effaçant de la place publique, Ducharme semble condamné à l'illégitimité, ce que traduit avec éloquence la « Lettre ouverte à un mort » de Michel Alexandre parue le 18 février 1967 dans le magazine *Sept-Jours*. Non seulement l'auteur reproche-t-il à Ducharme son silence et sa désertion, mais il le renvoie au néant, à la mort, affirmant qu'« il peut y avoir des vivants que l'on

³¹ « L'écrivain Réjean Ducharme est-il en réalité Naïm Kattan? », *Le Nouvelliste*, 21 janvier 1967, p. 16; « Paris s'en mêle – met en cause Kattan – qui nie », *Le Devoir*, 20 janvier 1967, p. 8.

³² Voir Normand Lassonde, « Réjean Ducharme? Oui, c'est moi! », *Le Nouvelliste*, 10 août 1968, p. 1 et 13.

³³ Après avoir rencontré Dominique Aury chez Gallimard, Pierre Saint-Germain en arrive à la conclusion suivante : « Bref, je suis sorti de chez Gallimard avec la conviction que Réjean Ducharme est l'unique père de *L'avalée des avalés* » (« *L'avalée des avalés* : une copie fidèle du manuscrit original », *La Presse*, 22 octobre 1966, p. 3).

³⁴ Léon Bernard, « Réjean Ducharme à la trace », *Perspectives*, 22 avril 1967, p. 40 et 42.

³⁵ Yvan Mornard, « Accusations », *Jeune Québec*, 21-27 février 1967, p. 23; « Ducharme existe. Une preuve : Ducharme est bien Ducharme », *Jeune Québec*, 31 janvier-6 février 1967, p. 11-12; « Nous fermons le débat », *Jeune Québec*, vol. 1, n° 4, 7-13 février 1967, p. 12-13. Voir également le canular de Martin Dufresne, « Yvan Mornard démasqué : c'est Réjean Ducharme auteur de *L'avalée des avalés* qui dirige le Cahier Papp », *Le Quartier latin*, vol. XLIX, n° 31, 31 janvier 1967, p. 5.

³⁶ Yvan Mornard, « Ducharme existe. Une preuve : Ducharme est bien Ducharme », *loc. cit.*

³⁷ Léon Bernard, *loc. cit.*

³⁸ Yvan Mornard, « Nous fermons le débat », *loc. cit.*

enterre à vue³⁹ ». Ce meurtre symbolique s'avère équivoque. Peu tendre à l'endroit de Ducharme et de son œuvre, la lettre de Michel Alexandre n'en exprime pas moins clairement le désir d'une rencontre entre l'écrivain et ses lecteurs, rencontre souhaitée mais néanmoins impossible. Il n'est pas de plus grande trahison de la part d'un écrivain, semble-t-il, que le refus volontaire des conventions mondaines. Ducharme est un traître, un « déserteur mort⁴⁰ », expression qui traduit bien l'embrigadement auquel il semble condamné :

Tous, impatientement dans ce pays, nous attendons des chefs et des œuvres; autrement dit : des maîtres dans le sens artistique du mot. En vous, nous avons eu l'humiliation suprême : le chef-d'œuvre se transforme en canular; l'éclair de génie en un court-circuit; l'auteur-révélation serait un petit garçon qui se cache dans les coins pour ne pas réciter son compliment à tante télévision. Les dieux soient loués, M. Ducharme, que vous n'ayez pas remporté le prix Goncourt. Quel étudiant de carnaval nous eût-il fallu pour vous remplacer; de quelle escroquerie littéraire n'aurait-il pas fallu vous défendre, avec ce livre plein, ce cercueil vide, et ce concitoyen mythique⁴¹!

L'écrivain serait donc soumis à une double contrainte : il lui faudrait répondre à la fois de son œuvre et de son engagement face à la littérature de sa nation. Aussi la distance entretenue par Ducharme apparaît-elle comme l'ultime infidélité : l'écrivain garde pour lui ce qu'il aurait dû livrer en partage et porte ainsi atteinte à la dignité de la chose littéraire et à la grandeur de sa propre vocation. Comme l'écrivait Adorno dans *Minima Moralia*, « [l]es sortilèges de la société font inévitablement de celui qui ne joue pas le jeu un égoïste, et celui qui vit sans ipséité, selon le principe de réalité, est considéré comme un altruiste⁴² ».

Radical à plusieurs égards, le point de vue fétichiste de Michel Alexandre a le mérite de dévoiler de manière littérale le sentiment de malaise, diffus certes, ressenti

³⁹ Michel Alexandre, « Lettre ouverte à un mort : Réjean Ducharme », *Sept-Jours*, 18 février 1967, p. 48.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, *op. cit.*, p. 201.

par une partie de la communauté critique depuis la parution de *L'avalée des avalés*. L'Affaire Ducharme, en effet, n'a jamais été résolue. Elle dure, elle ne cesse de hanter certains lecteurs et critiques qui s'interrogent encore aujourd'hui sur l'existence de l'auteur, tentent d'expliquer ses silences et ses démissions. Le fils illégitime est devenu le père absent, le « maître de sa [seule] renommée⁴³ ». Quel masque emprunte-t-il, qui est-il, se demande-t-on? « Un client de taverne ordinaire⁴⁴ », un proche parent de Jerome David Salinger⁴⁵, « un gars solide, mais peureux... Fragile, blessé⁴⁶ », un « homme invisible⁴⁷ », « [un] grand enfant, [un] ado attardé⁴⁸ » qui refuse de détruire la légende qu'il a forgée autour de sa personne, « un mythe qui, pour certains, se transforme en culte⁴⁹ »? Ce n'est plus à Naïm Kattan ou à Gérald Godin que l'on attribue l'œuvre de Ducharme, mais à la comédienne Luce Guilbault⁵⁰. Ce n'est plus la photo d'un jeune étudiant qui attire l'attention des médias, mais celle d'un homme mûr accompagné de son chien⁵¹. Après la publication de neuf romans⁵², la création de quatre pièces de théâtre⁵³, de deux scénarios de films⁵⁴ et de plusieurs textes de chansons, les questions de

⁴³ Anne Éline Cliche, *op. cit.*, p. 193.

⁴⁴ Jean-Paul Soulie, « Un gars bien ordinaire à la taverne », *La Presse*, 15 mars 1986, p. E1.

⁴⁵ Pierre Héту, « Vedettes malgré eux », *Nuit blanche*, n° 36, juin-juillet-août 1989, p. 63.

⁴⁶ Bruno Dostie, « Le mystère [Réjean] Ducharme », *La Presse*, 20 janvier 1990, p. D1, D4.

⁴⁷ Michel Saint-Germain, « Réjean Ducharme par sa mère », *L'Actualité*, vol. XIX, n° 15 (octobre 1994), p. 65.

⁴⁸ Nathalie Petrowski, « Va te faire voir », *La Presse*, 21 août 1994, p. A5.

⁴⁹ Pascale Millot, « Enquête sur un fantôme », *L'Actualité*, vol. XXV, n° 6 (15 avril 2000), p. 72-80.

⁵⁰ Voir l'article de Huguette O'Neil, « Et si Ducharme n'était pas Ducharme », *La Presse*, 24 novembre 1991, p. C1. Voir également le commentaire de Jean-Robert Sansfaçon, « Que le vrai Ducharme se lève! », *Le Devoir*, 29 novembre 1991, p. A8.

⁵¹ Diffusée lors de la sortie de *Dévadé* en 1992, la photographie aurait été prise au cours des années 1980 par Claire Richard, la compagne de Ducharme.

⁵² *L'avalée des avalés* (1966), *Le nez qui voque* (1967), *L'océantume* (1968), *La fille de Christophe Colomb* (1969), *L'hiver de force* (1973), *Les enfantômes* (1976), *Dévadé* (1990), *Va savoir* (1994) et *Gros mots* (1999). Ces romans furent tous publiés aux Éditions Gallimard.

⁵³ *Ines Péree et Inat Tendu*, Montréal, Leméac / Parti pris, 1976; *Ha ha!*, Montréal, Lacombe, 1982; *Le Cid maghané*, 1968, texte inédit; *Le marquis qui perdit*, 1970, texte inédit.

⁵⁴ *Les bons débarras* (1979) et *Les beaux souvenirs* (1980), respectivement réalisés en 1980 et 1981 par Francis Mankiewicz.

l'authenticité de l'œuvre et de l'invisibilité de l'écrivain animent toujours la communauté interprétative.

À l'instar d'Hubert Aquin, Réjean Ducharme est transformé en personnage de fiction dans certains ouvrages de la littérature québécoise contemporaine. Ce phénomène de réappropriation et de transformation de l'auteur réel confirme de nouveau la prégnance du mythe Ducharme. *L'envie* d'Hugo Roy⁵⁵, *Le cœur est un muscle involontaire*⁵⁶ de Monique Proulx et *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis s'inspirent ouvertement de l'Affaire Ducharme. C'est sans doute dans ces romans que la figure du père absent s'impose avec le plus d'insistance.

Dans le roman de Roy, la présence de l'œuvre ducharmienne se limite le plus souvent à des transpositions anecdotiques : la serveuse du *Porté disparu* (café au nom plutôt révélateur) s'appelle Bérénice et a traversé une « enfance remplie de la querelle religieuse qui déchirait ses parents », elle a perdu sa meilleure amie Constance à New York et revient tout juste d'un voyage en Israël (*E*, 17). Réjean Ducharme y apparaît sous les traits de l'écrivain Louis Dugal, « une sorte de prodige des lettres » (*E*, 27) qui publia son premier roman, « du jamais vu en littérature québécoise » (*E*, 27), autour de 1967. L'auteur, évidemment, est né le 23 septembre 1942 à Saint-Félix, a déjà reçu le Prix du Gouverneur général et se plaît à déjouer les journalistes. Hugo Roy imagine la mort de l'écrivain : « Mort, écrit-il, Dugal redevenait le maître, celui à qui le Québec devait sa littérature actuelle. S'il avait pu voir ça, je crois que Louis Dugal ne se serait même pas présenté à ses propres funérailles, rien que pour les envoyer tous au diable » (*E*, 180). Depuis qu'il a lu le

⁵⁵ Hugo Roy, *L'envie*, Montréal, Boréal, 2000. Les références à cette édition seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle *E* suivi immédiatement du numéro de la page.

⁵⁶ Monique Proulx, *Le cœur est un muscle involontaire*, Montréal, Boréal, 2002. Les références à cette édition seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle *CMI* suivi immédiatement du numéro de la page.

premier roman de Dugal, le narrateur de *L'envie*, Claude Dufort, est hanté non par l'œuvre, mais par l'existence tranquille et discrète de l'écrivain. Tous deux se connaissent, fréquentent les mêmes personnes – Dufort est le meilleur ami de Catastrophe, la compagne de Dugal –, mais jamais ne se rencontrent. Chacun est fasciné par la vie de l'autre : les tractations louches de Claude Dufort, le trafiquant d'art mafieux, séduisent Louis Dugal qui lui consacre l'un de ses romans; Louis Dugal, l'écrivain fantôme, est mystifié par l'histoire d'un compositeur inconnu, personnage fictif que Claude Dufort lui donne en pâture pour l'aider à retrouver l'inspiration perdue. Leurs destins et leurs « œuvres » s'entrecroisent et s'influencent mutuellement.

Le roman de Monique Proulx présente autrement la rencontre entre le lecteur et l'écrivain mythique. Florence, une conceptrice de sites Web, déteste les écrivains qu'elle considère hautement névrosés et inutiles. Zéno, son patron, ex-fiancé et meilleur ami, voue un culte à l'écrivain fantôme Pierre Laliberté et ferait des bassesses pour le rencontrer. Le fameux Pierre Laliberté finira, au gré de circonstances hasardeuses, par hanter Florence et la convaincre du caractère essentiel, voire envoûtant de la littérature. Tout commence à l'hôpital, alors qu'un inconnu lui répète les dernières paroles de son père : « Le cœur est un muscle involontaire ». La petite phrase obsède Florence. Comment un être aussi taciturne que « Pepa », retranché dans sa solitude, lointain, distant, aurait-il pu lui léguer, par l'intermédiaire d'un autre, un testament aussi énigmatique? Elle finit par retrouver la phrase dans le dernier livre de Pierre Laliberté, *La périlclitouze*. Commence dès lors une chasse à l'homme : Florence, en pourchassant l'« écrivain mythique dont personne n'a jamais aperçu le visage, qui vit reclus comme un lépreux alors que les honneurs se ternissent et s'érodent à l'attendre » (*CMI*, 27), tente de mieux reprendre

possession de son héritage. Elle réussit à retracer Pierre Laliberté et lui demande de lui rendre son héritage, de lui « enseigne[r] quelque chose » (CMI, 176). Pierre Laliberté se présente à elle sous les traits d'un homme et non sous ceux d'un homme de lettres; il ne fait jamais référence à son œuvre ou à sa renommée, affirmant même : « je n'enseigne rien » (CMI, 176). Que pourrait lui enseigner l'écrivain « bien trop sensible » (CMI, 77), aux « yeux liquides et doux » (CMI, 149), cet « évadé en cavale, poursuivi par l'inquiétude » (CMI, 218)? Des choses très simples : voir ce qu'elle n'a jamais vu (CMI, 176), « exercer son regard » (CMI, 266), aimer les livres et les chiens. Ces enseignements permettent à la narratrice de s'ouvrir à la présence fantomatique de son père :

Pepa mort est maintenant là entre Pierre Laliberté et moi. Il bloque les issues vers n'importe quelle forme de direction, il se tient seul et royal au centre de mon esprit. Pourquoi a-t-il attendu d'être mort pour venir si près de moi, pourquoi ne s'est-il jamais assis de son vivant dans l'obscurité d'un bar avec moi, pour m'enseigner, m'instruire, me donner sa nourriture de père? [...] Le revoir ainsi ouvert et répandu dans le néant, son essence gaspillée à jamais sans que j'aie pu la goûter, la toucher, en être un peu fortifiée, est triste à mourir. (CMI, 279)

Pierre Laliberté, précise la narratrice, se tient entre elle et son père, « jouant le pont entre [leurs] deux silences » (CMI, 280).

Chez Hugo Roy comme chez Monique Proulx, l'écrivain exerce une fascination sur ceux qui l'entourent. L'œuvre, cependant, semble reléguée au second plan, jugée marginale en regard de la figure auctoriale. Cette dernière, en effet, oriente et nourrit la quête, voire la prise de conscience de Claude Dufort et de Florence. Maître de la littérature actuelle dans *L'envie*, substitut du père, « mentor d'un soir, [...] maître de quelques lumières » (CMI, 279) dans *Le cœur est un muscle involontaire*, les doubles de Ducharme n'enseignent peut-être rien, enfin rien de véritablement utile, mais rendent visibles les failles et les soifs d'autrui.

L'invisibilité de l'écrivain n'est pas jugée scandaleuse. Au contraire, elle révèle une force inébranlable, elle prouve que l'écrivain se situe dans un au-delà de la vie ordinaire, à l'abri de toute forme de compromission sociale. C'est justement elle, et non le sens des œuvres de Dugal et de Laliberté, qui révèle aux personnages de Claude et de Florence la précarité de leurs existences respectives. Elle comble un vide et répond à un appel, apparaît comme une muette présence échappant aux tourments et aux rumeurs de la vie contemporaine. L'écrivain invisible n'est plus considéré comme un « déserteur mort ». Vers la fin du roman *Ça va aller*, Sappho-Didon, symboliquement réconciliée avec l'écrivain Robert Laflamme, ne note-t-elle pas : « Alors Laflamme, c'est le père qui n'a pas envie de nous reconnaître, qui se tient en retrait, mais qui est quand même là d'où l'on vient, et peut-être même là où l'on va [...] On a l'habitude du père silencieux, on est au Québec. On est dans le vide » (*CV*, 140)? Ces propos semblent faire directement écho aux réflexions sur l'origine qui traversent *L'avalée des avalés*. Reniant père et mère, appelant la solitude de ses vœux, Bérénice affirme : « Quand on vient de soi, on sait d'où l'on vient⁵⁷ ». Ce constat, certes, ne permet pas d'élucider le mystère de l'origine : il renvoie plutôt le sujet à lui-même, l'invite à l'autotélisme, à une solitude souvent confondue chez Ducharme avec le néant : « Je suis sans souvenirs et sans personne, constate Bérénice vers la fin de *L'avalée des avalés*, [...] Je suis dans le néant. Que de vide à remplir! Quel soulagement! » (*AA*, 351).

Si Ducharme sait d'où l'on vient et où l'on va, c'est peut-être justement parce qu'il refuse de se prononcer. Son silence et sa réserve répondent au bavardage

⁵⁷ Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard, « Folio », 1991 [1966], p. 42. Désormais, les références à cette édition seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle *AA* suivi immédiatement du numéro de la page.

ambiant et obligent le lecteur à affronter la solitude du livre et la retraite que provoque toute véritable expérience esthétique. Incarnant à la fois le fils illégitime et le père absent, la figure de l'écrivain apparaît insaisissable à la communauté des lecteurs. Elle leur échappe radicalement. Les critiques qui accueillent *L'avalée des avalés* en 1966 partagent cette fascination, parfois empreinte de méfiance, à l'égard de l'œuvre ducharmienne. Ces derniers se révèlent partagés entre le respect qu'elle leur inspire et la tentation de la ramener, malgré son étrangeté, au sort collectif.

La première réception : la noirceur, le génie et l'instinct

Dans son mémoire de maîtrise déposé en 1979, Myrienne Pavlovic consacre l'essentiel de ses analyses à la première réception de *L'avalée des avalés*. Elle montre comment la critique est « parvenue à “acculturer” ce roman étrange dont la publication avait suscité de vives controverses tant en France qu'au Québec⁵⁸ ». Le processus d'acculturation de l'œuvre aurait permis aux critiques de « “s'approprier” le roman de Ducharme, [de] le rendre *intelligible* par une analyse qui réservait à l'aspect psychologique, au vécu, une large place⁵⁹ ». François Gallays, dans un article portant sur la réception des romans de Ducharme, en arrive à des conclusions similaires. *L'avalée des avalés* semble favoriser les lectures affectives : l'identification des critiques passe le plus souvent par une adhésion – ou une non-adhésion – à la vision du monde du personnage de Bérénice⁶⁰. En France comme au

⁵⁸ Myrienne Pavlovic, *L'avalée des avalés, de Réjean Ducharme, et ses lecteurs québécois, op. cit.*, p. 4.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 141.

⁶⁰ François Gallays, « La réception des romans de Ducharme », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 276.

Québec, le roman de Ducharme inspire des réflexions qui prétendent rarement à la neutralité ou à l'objectivité scientifique :

De façon générale, note Gallays, c'est la presse progressiste qui s'est montrée favorable envers *L'avalée des avalés*, alors que celle dite de droite lui a été hostile. Il serait peut-être tentant de conclure qu'il s'est joué autour de Ducharme une manière de querelle des Anciens et des Modernes, mais ce serait quelque peu excessif⁶¹.

Excessif peut-être, ce constat n'en demeure pas moins éloquent : chez les « Anciens » comme chez les « Modernes », l'œuvre provoque des réactions immodérées, sans doute parce qu'elle donne à lire des propos outrageants, voire « inquiétants » pour reprendre le mot de Michel Van Schendel⁶². Aussi, afin de rendre l'œuvre *intelligible*, d'en expliquer le mystère et la cruauté, la critique se réfugiera-t-elle le plus souvent derrière des étiquettes commodes : la prose de Ducharme sera considérée sadique, noire et négative ou géniale, instinctive et unique.

La surprésence du mythe Ducharme dans les médias de grande diffusion et dans certains ouvrages de la littérature québécoise contemporaine laisse croire, à tort, que l'œuvre a donné lieu, dès la parution de *L'avalée des avalés*, à un véritable consensus critique. Pourtant, le premier roman de Ducharme est loin de faire l'unanimité, il s'attire des critiques mitigées, parfois très défavorables. Si certains reprochent à Ducharme d'avoir abusé du jeu de mots, de céder à la facilité et de perdre le lecteur dans des péripéties inutiles⁶³, la plupart s'en prennent à la négativité de l'œuvre. Jean-Guy Pilon considère le livre « curieux », « à moitié plein de

⁶¹ *Ibid.*, p. 174.

⁶² Michel Van Schendel, *Ducharme l'inquiétant*, Montréal, Faculté des lettres de l'Université de Montréal, « Conférences J.-A. de Sève », 1967.

⁶³ Voir notamment François Robert, « *L'avalée des avalés* », *Le Sainte-Marie (Carnets)*, 31 octobre 1966; Bertrand Lombard, « *L'avalée des avalés*, Réserves sur le chef-d'œuvre corrosif de Réjean Ducharme », *L'Action*, 25 novembre 1966, p. 17; François Hertel, « Du misérabilisme intellectuel, du besoin de se renier... et de quelques "chefs-d'œuvre" », *L'Action nationale*, vol. LVI, n° 8 (avril 1967), p. 833; André Bertrand, « Le temps perdu », *Le Quartier latin*, 11 mars 1966, p. 8.

drôleries, toujours de méchancetés », ajoute qu'il « s'inscrit étrangement dans cette vogue de sadisme qui déferle présentement sur la littérature, le cinéma et le théâtre », annonçant en cela « une décadence⁶⁴ ». Bertrand Lombard, quant à lui, transpose ce constat en termes religieux. *L'avalée des avalés* lui rappelle « l'apostasie tranquille du Québec » et les « homélies à la confiture qu'on nous sert en langue de réfrigération d'un dimanche à l'autre⁶⁵ ». Selon Jean-Baptiste Morvan, « [il] faudra bien que nous sortions de l'univers joycien, cette barbarie qui garde toutes les chances de ne jamais connaître la maturité. Bon petit élève de ce qu'il croit être l'avant-garde, notre bon petit canadien [sic] semble avoir voulu se grimer en Iroquois progressiste⁶⁶ ». Les trois critiques cités ramènent l'œuvre à des phénomènes sociaux, à une sorte de crise des valeurs qui pervertirait la société contemporaine et sa littérature. Bérénice, on l'a souvent noté, ne semble se conformer à aucun code moral préétabli, du moins le prétend-elle. « Je ne veux pas éprouver, mais provoquer. Je ne veux pas subir. Je veux frapper. Je ne veux pas souffrir » (AA, 40), « [i]l y a des lupanars. Pourquoi n'y a-t-il pas d'autres endroits clos appelés, par exemple, "croisades", où un être humain pourrait, contre quelques billets, tuer quelques-uns de ses semblables? » (AA, 339), affirme-t-elle. Au fil du roman, ses réflexions se font de plus en plus guerrières, préparant le lecteur à l'ultime cruauté, le sacrifice de son amie Gloria en Israël.

Qui oserait cautionner un tel acte? Ou plutôt, histoire de déplacer l'angle de vue, pourquoi se sent-on parfois obligé de condamner ou de justifier un tel acte? Pourquoi la fiction devrait-elle dépeindre une vision du monde conforme au code moral et juridique du monde réel? La question de la représentativité de l'œuvre

⁶⁴ Jean-Guy Pilon, « *L'avalée des avalés*. Notes de lecture », *Liberté*, vol. VIII, n^{os} 5-6, septembre-décembre 1966, p. 175.

⁶⁵ Bertrand Lombard, *loc. cit.*, p. 17.

⁶⁶ Jean-Baptiste Morvan, « Encore un roman noir », *Le Bien public*, 17 mars 1967, p. 3.

romanesque, nous le verrons au fil de ce chapitre, constitue l'un des enjeux du discours critique portant sur *L'avalée des avalés*. Comment lire une œuvre qui manifeste une résistance certaine aux conventions du réalisme littéraire? Comment y croire? La jeune narratrice tient des discours qui ne sont pas de son âge⁶⁷, évolue dans un milieu insulaire innomé, voue un amour incestueux à son frère Christian; lors de son séjour new-yorkais, elle prétendra même avoir le pouvoir de « débâter » une armoire de salle de bains avec une épingle à nourrice... Bérénice transforme et interprète à sa guise les données du réel immédiat, déclarant au début du roman : « J'imagine toutes sortes de choses et je les crois, je les fais agir sur moi comme si elles étaient vraies. Il n'y a de vrai que ce que je crois vrai, que ce que j'ose croire vrai⁶⁸ » (AA, 21). Dans ce bref passage, le caractère mensonger de la fiction est mis au jour : le but ultime de toute création n'est certes pas de traduire le réel avec exactitude, mais bien d'en inventer une version satisfaisante, laquelle emporterait l'adhésion du sujet. En ce sens, le monde imaginé ne prétend pas représenter l'aspect historique des lieux et des événements ni respecter une *vérité* objective, extérieure à la réalité immanente du sujet. Le monde imaginé, même s'il vise à l'absurde, s'avère toujours vrai parce qu'il est ainsi perçu par le sujet. Ce précepte bérénicien – ducharmien? – pourrait aisément passer pour une mise en garde : croire au monde de la fiction, c'est accepter en toute conscience d'être dupé par ses mirages et par ses illusions. La « mauvaise foi » de l'écrivain, pour reprendre l'expression de Blanchot, se doit d'être doublée par la mauvaise foi du lecteur.

⁶⁷ Clément Lockquell souligne le caractère peu réaliste du discours de Bérénice : « L'habileté de Réjean Ducharme est si insinuante, qu'il fait accepter sans tellement de résistance par le lecteur un langage inhabituel aux filles de neuf ans. On sait bien que c'est lui qui parle, mais il réussit une si prenante identification avec sa créature, qu'on n'est pas arrêté par ce truchement » (« *L'avalée des avalés*, roman de Réjean Ducharme », *Le Soleil*, 8 octobre 1966, p. 10).

⁶⁸ À la page 33 de *L'avalée des avalés*, Bérénice reformule ainsi ce raisonnement : « Il n'y a de vrai que ce qu'il faut que je croie vrai, que ce qu'il m'est utile de croire vrai pour ne pas souffrir ».

Et pourtant, c'est en toute bonne foi que certains admirateurs de *L'avalée des avalés* acceptent le monde imaginé par Ducharme. Lire, selon ces lecteurs enthousiastes, consiste à croire pleinement aux soliloques bérénciens, à en adopter la morale et à en célébrer les écarts. L'article de Raoul Duguay, « *L'avalée des avalés* ou l'avaleuse des avaleurs! » paru en 1966 dans les pages de la revue *Parti pris* en constitue sans doute l'exemple le plus éloquent. Non seulement célèbre-t-il l'œuvre ducharmienne, mais il la transforme en « "encyclopédie" du savoir humain et des actes quotidiens de l'homme. De l'homme historique⁶⁹ ». L'emploi du terme « encyclopédie », loin d'être anodin, suppose que l'œuvre offre un enseignement et possède par le fait même une utilité. Le *topos* du renversement des modèles, si présent dans la critique du *Libraire*, réapparaît ici. Les emportements extrêmes de Bérénice font l'objet d'une revalorisation. Les combats de la narratrice revêtent les allures d'un « refus [...] global et attaque toutes les dimensions de l'agir humain et plus spécifiquement ses aberrations : la religion⁷⁰ », mais aussi « la notion de famille et de mariage⁷¹ ». Raoul Duguay précise d'ailleurs que le « roman n'est pas pour autant négatif. Il a la force de sa négativité, il provoque un revirement des valeurs, une réflexion sur la crise du monde occidental, sur cette civilisation adulte qui a perdu son pouvoir d'émerveillement et de renouvellement⁷² ». À la célébration de la négativité de l'œuvre s'ajoute la reconnaissance de son indubitable québécity :

D'autre part, ce roman est typiquement québécois. Au moins 12 situations québécoises (Dorval, La Pressée, quai Victoria, Radio-Canada, Québec, Verdun, [...]). Remarquez que Nelligan est cité 14 fois et que ce vers de lui pourrait porter toute la signification du roman : « Nous ne serons pas vieux, mais déjà las de vivre ». On retiendra que Bérénice est liée à Constance Chlore par la fleur préférée de Nelligan : « l'ancolie »

⁶⁹ Raoul Duguay, « *L'avalée des avalés* ou l'avaleuse des avaleurs! », *Parti Pris*, vol. IV, n^{os} 3-4 (novembre-décembre 1966), p. 114.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 118.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

(la mélancolie). Voilà pour les considérations statistiques, révélatrices de la qualité du roman⁷³.

L'adhésion aux *valeurs* prétendument défendues par la narratrice comme les efforts de rapatriement de l'œuvre témoignent clairement d'une volonté d'appropriation⁷⁴ : la lecture de *L'avalée des avalés* sert de prétexte à l'élaboration d'une nouvelle morale sociale et existentielle, morale de la rupture opposée aux institutions et aux maîtres, voire au monde adulte qui corrompt l'enfance pure et libre. En parlant du « refus global » de Bérénice Einberg, Duguay établit d'ailleurs une filiation implicite entre le manifeste de 1948 et *L'avalée des avalés*⁷⁵, laquelle repose sur les aspects les plus *rupturants* du *Refus global*, soit le rejet des « modestes familles canadiennes-françaises, ouvrières ou petites bourgeoises⁷⁶ », « du goupillon et [de] la tuque⁷⁷ » allant de pair avec l'appel d'un nouvel ordre fondé sur la « magie » et les « mystères objectifs⁷⁸ ». L'interprétation plutôt manichéenne de Duguay est partagée par plusieurs lecteurs de *L'avalée des avalés* : on célèbre « le génie enfant » et la « morale de la marge » comme l'écrit Élisabeth Nardout-Lafarge⁷⁹, en omettant

⁷³ *Ibid.* Voir également Alain Pontaut, « L'univers de dureté broyée par l'humour de Réjean Ducharme est un univers "authentique" » : « ce que Ducharme a de foncièrement québécois, affirme Pontaut, c'est ce repli poignant dans le songe sans aliment, dans le cœur plongé dans la glace [...] » (*La Presse*, 18 février 1967, p. 4).

⁷⁴ François Gallays le remarque d'ailleurs dans son article portant sur la réception des romans de Ducharme : « Mais plus encore, Duguay accepte le monde de Ducharme au pied de la lettre, comme s'il était de fait le reflet fidèle de la réalité, comme s'il n'existait pas, autrement dit, de hiatus entre le monde "réel" et celui de Ducharme » (François Gallays, *loc. cit.*, p. 275-276).

⁷⁵ L'article de Robert Barberis, « Réjean Ducharme : l'avalé de Dieu », reconduit également cette lecture : un encadré apparaît à la seconde page de l'article et comprend un passage du *Refus global* portant sur la religion. On présente ainsi l'extrait : « Classique de la contestation religieuse au Québec, le manifeste de Paul-Émile Borduas constitue une des premières manifestations d'une critique dont l'écho se fait encore entendre » (*Maintenant*, n° 75, 15 mars-15 avril 1968, p. 82).

⁷⁶ Paul-Émile Borduas, *Refus Global & Projections libérantes*, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁹ « Le génie enfant » et « Une morale de la marge » constituent deux des sous-titres du premier chapitre de *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, *op. cit.* L'expression « génie-enfant » est également utilisée par Laurent Mailhot dans son ouvrage *La littérature québécoise* : « Blais et Ducharme, génies-enfants, [sont les] chefs de file de ce qu'on peut appeler le mouvement de 1965-1966 » (Montréal, Typo, 1997, p. 145).

parfois de souligner l'inaltérable étrangeté d'une œuvre dans laquelle les oppositions ne se déclinent pas toujours de manière franche.

Le compte rendu de Jean Éthier-Blais, paru dans *Le Devoir* du 15 octobre 1966, s'inscrit différemment dans la perspective du rapatriement. Le critique, dont on connaît déjà les emportements – le « Mon Dieu merci, nous le tenons notre grand écrivain » couronnant Hubert Aquin – commet d'emblée une erreur de lecture sur laquelle il appuie la suite de son argumentation. Il prétend que « Bérénice Einberg est juive de père, canadienne-française de mère⁸⁰ ». Or, la mère de Bérénice est polonaise et catholique, origines que Ducharme ne voile guère. Née Brückner, celle que Bérénice se plaît à appeler Chat mort puis Chamomor a été trouvée par Einberg dans les rues de Varsovie, alors qu'elle était à peine âgée de treize ans. Ses frères, les colonels Brückner, auraient collaboré avec les occupants Nazis lors de la Deuxième Guerre. Sous la plume de Jean Éthier-Blais, la guerre religieuse que se livrent les époux Einberg apparaît comme la représentation du drame culturel canadien-français :

Il n'y a là rien de neuf. L'un des rêves profonds des Canadiens français, c'est d'assumer Israël (avec ses péchés, certes, mais surtout avec son intelligence et son don de survie); nous y voyons l'union rationnelle des deux nations qui, sur la terre, ont le plus souffert, l'une, la juive, dans l'étendue de l'histoire, l'autre, la canadienne-française, dans la profondeur de sa culture⁸¹.

⁸⁰ Jean Éthier-Blais, « *L'avalée des avalés* », *Le Devoir*, 15 octobre 1966, p. 13. Robert Barberis est l'un des rares critiques à avoir souligné l'erreur de lecture commise par Éthier-Blais : « Remarquable projection historique qui néglige un détail : la mère de Bérénice n'est pas canadienne-française, mais polonaise » (Robert Barberis, « Réjean Ducharme : l'avalé de Dieu », *loc. cit.*, p. 80).

⁸¹ *Ibid.* L'erreur de lecture en moins, on retrouve une interprétation similaire dans le compte rendu de *L'avalée des avalés* paru dans le *Bulletin du Cercle juif* : « Ducharme est un Canadien français et à aucun moment, le livre ne le dément. Il incorpore dans sa vision personnelle la condition minoritaire et ici le Juif est à l'image du Canadien français têtue, irréductible. Ce jeune romancier poursuit une démarche qui devient commune dans le roman canadien-français. Le juif est un personnage nécessaire mais ce juif n'est pas l'être en chair et en os, une personne vivante et réelle. En lui, le Canadien français trouve un double » (Anonyme, « *L'avalée des avalés* », *Bulletin du Cercle juif*, vol. III, n° 117, novembre 1966, p. 3).

Que les époux Einberg ne s'entendent guère, que leur conflit soit permanent et sans issue, cela ne semble pas troubler outre mesure Jean Éthier-Blais qui persiste à croire en une fusion de deux cultures minoritaires historiquement vouées à se réunir. Par déplacement métonymique, la judaïté se confond avec la québécoïté, la première devenant le reflet de la seconde.

Si le critique n'hésita pas à conférer le titre de grand écrivain à Hubert Aquin, il affiche une certaine méfiance à l'égard de Ducharme et semble ainsi prêter foi aux rumeurs entourant l'authenticité du manuscrit de *L'avalée des avalés*. Selon Éthier-Blais, Ducharme posséderait trois styles distincts : le premier style serait à la fois simple et maladroit et ne dépasserait pas en qualité les dissertations du collègue de Joliette; le second, le « Ducharme panaché », s'inspirerait notamment des écrits de Nelligan ; le troisième ferait « penser à un article de Paris, une écharpe littéraire de chez Hermès⁸² ». Malgré ses réticences, Éthier-Blais ne désespère pas : « Je veux qu'il soit un génie, affirme-t-il, l'un de ces êtres exceptionnels qui n'ont pas besoin de passer par des écoles, qui écrivent parfaitement parce que ce sont des thaumaturges du langage⁸³ ». Ducharme répondra d'ailleurs à cette déclaration ambiguë dans la dédicace de *La fille de Christophe Colomb*. Après avoir apostrophé ironiquement le « jeune homme de lettres », il y tourne en dérision l'attente du grand écrivain, thème central des recensions de Jean Éthier-Blais : « N'attends pas après les lecteurs, les critiques et le Prix Nobel pour te prendre pour un génie, pour un immortel! [...] Songe que, s'il a attendu, Jehan Ethiey-Blez, qui n'a plus des cheveux que le support n'a reçu aucun signe⁸⁴ ». Le signe avant-coureur, peut-être même

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Réjean Ducharme, *La fille de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 1969, p. 7. Élisabeth Nardout-Lafarge propose également une analyse de cette dédicace, voir *Réjean Ducharme : Une poétique du débris*, op. cit., p. 79.

divin⁸⁵, fait écho aux hantises des lecteurs en mal de classiques. En adoptant ainsi une rhétorique aux accents bibliques, Ducharme raille le jugement critique qui, pour le « jeune homme de lettres », pourrait bien emprunter les contours de la parole d'Évangile, voire du sacrement décidant de l'immortalité d'une œuvre et de son auteur. « Se prendre pour un génie, pour un immortel », la formule ne désigne-t-elle pas clairement la posture de l'homme de lettres, du grand écrivain?

Mais la boutade n'est pas destinée uniquement à Jean Éthier-Blais. Si le critique du *Devoir* a évoqué la possibilité d'une future génialité de l'œuvre ducharmienne, certains ne se gênent guère pour la proclamer d'ores et déjà. « Or donc, ainsi enfin, une œuvre GÉNIALE. Eureka. Hourrah⁸⁶ », s'exclame Raoul Duguay; « j'ai lu *L'avalée des avalés*, cet incommensurable chef-d'œuvre. Un des premiers au pays⁸⁷ », affirme Michel Beaulieu; « Ce livre, tel quel, est extraordinaire, mais à mon avis, seules les premières 140 pages tiennent du chef-d'œuvre. Oui, du chef-d'œuvre!⁸⁸ », nuance Henri Tranquille; « Et quant à moi, j'y vois une masse imprécise, dense et sombre : mais cette masse est une nébuleuse qui rayonne et, parfois, sème des étoiles », ajoute Jean-Cléo Godin⁸⁹. La proclamation de la génialité de *L'avalée des avalés* s'accompagne le plus souvent d'une célébration du caractère brut et instinctif de sa prose, constat sous-jacent, nous l'avons vu, aux comparaisons des œuvres d'Aquin et de Ducharme. Pour Alain Pontaut, le personnage de Bérénice « est amoral, instincti[f] et curieu[x] comme une petite

⁸⁵ « O Dieu, intercédez auprès de M. Gaston Gallimard. Suppliez-le », écrit Jean Éthier-Blais dans le compte rendu de *L'avalée des avalés*.

⁸⁶ Raoul Duguay, *loc. cit.*, p. 114.

⁸⁷ Michel Beaulieu, *loc. cit.*

⁸⁸ Henri Tranquille, « Livres. *L'avalée des avalés* », *Sept-Jours*, n° 6, 22 octobre 1966, p. 47. Voir aussi Alain Pontaut, « L'itinéraire fulgurant d'une petite fille cruelle », *loc. cit.*, p. 4. Il remarque que « La critique parisienne n'hésite pas à prononcer [au] sujet [de Ducharme] le mot de génie ».

⁸⁹ Jean-Cléo Godin, *loc. cit.*, p. 94.

bête⁹⁰ ». L'œuvre, quant à elle, présente « un prodigieux instinct de l'écriture romanesque et poétique, un sens aigu du permanent et de la nouveauté, du bouffon, du violent, du tendre, de l'essentiel⁹¹ ». « Prodigieux instinct », « sens aigu », ces formules tendent vers l'essentialisme et laissent supposer que l'écriture ducharmienne procède de l'intuition poétique plutôt que de la cérébralité⁹². Cette opposition discutable est néanmoins reconduite par Monique Bosco dans son compte rendu intitulé « Blais contre Ducharme ». Après avoir évoqué la rigueur et l'authenticité de la prose de Marie-Claire Blais, l'auteure affirme que *L'avalée des avalés* a « tout pour plaire et attacher », ajoutant un peu plus loin : « On sent que Ducharme aime écrire, vite, beaucoup, longtemps, bien, gratuitement et follement⁹³ ». Ici encore, la prose de Ducharme est ramenée dans le territoire imprécis, vague et indéterminé de l'affect et de la passion. L'auteur aime écrire, il est donc charmé, envoûté par l'acte créateur. L'auteur écrit *bien*, mais *vite*, *beaucoup*, *gratuitement*, *follement*, adverbess laissant entendre qu'il ne contrôle pas de manière rationnelle les jeux de sa propre création.

Le génie, l'instinct, la folie, la gratuité, ces vocables s'apparentent dans la mesure où ils tentent d'exprimer une réalité fuyante : ils soulignent la force et la grandeur supposées de l'œuvre ducharmienne, s'avèrent ouvertement admiratifs, mais donnent également à lire, en filigrane, une mise à distance de l'œuvre. Tout se passe comme si l'on tenait en respect *L'avalée des avalés*. Inclassable comme le sont par définition les chefs-d'œuvre, le roman de Ducharme surpasserait ainsi les attentes des critiques qui, littéralement bouche-bée, ne sauraient plus comment parler

⁹⁰ Alain Pontaut, *loc. cit.*, p. 4.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Jean-Thomas Bédard, dans son compte rendu intitulé « *L'avalée des avalés*. Les élucubrations d'une affamée », affirme que « [c]e roman échappe à la maladie de la cérébralisation qui contamine la littérature actuelle » (*Fantasia-Garnier*, 17 novembre 1966, p. 13).

⁹³ Monique Bosco, « Blais contre Ducharme », *Le Magazine Maclean*, février 1967, p. 54.

de l'œuvre sans employer le langage creux de l'admiration. « Creux », l'épithète semble peut-être trop sévère. Elle a néanmoins le mérite de dévoiler le caractère ambigu, voire équivoque des termes « génie », « instinct » et « chef-d'œuvre » : tels des paravents, ces mots passe-partout dissimulent une arrière-scène hors de portée, jugée indescriptible et intraduisible. Comme le note Jacques Derrida dans *Genèses, généalogies, genres et le génie* :

Ce nom, « génie », on le sait trop, il gêne. Certes. Depuis longtemps. On a souvent raison d'y suspecter une abdication obscurantiste devant les gènes, justement, une concession à la génétique de l'*ingenium* ou, pire, à un innéisme créationniste, en un mot, dans le langage d'un autre temps, la complicité douloureuse de quelque naturalisme biologisant et d'une théologie de l'inspiration extatique. D'une inspiration irresponsable et docile, jusqu'à l'ivresse, d'une écriture dictée. Les muses ne sont jamais bien loin. À accorder la moindre légitimité au mot « génie », on signerait une démission de tous les savoirs, des explications, des interprétations, des lectures, des déchiffrements – en particulier dans ce qu'on appelle vite l'esthétique des arts et des lettres, supposée plus propice à la création⁹⁴.

Plutôt que de bannir l'emploi du mot « génie », Derrida se propose dans la suite de son ouvrage d'en cerner le « mystère », en s'inspirant notamment de l'œuvre d'Hélène Cixous. Au fil de sa réflexion, l'auteur associe le génie à la naissance improbable, au don unique et absolu, à la jeunesse, au surgissement, à l'inhumanité, à l'immortalité et au secret, autant de traits qui ressortissent à un au-delà de la norme et du conventionnel. Il montre bien que la génialité est indissociable de l'avènement d'une œuvre unique qui « coup[e] paradoxalement avec toute généalogie, toute genèse et tout genre⁹⁵ ». N'est-ce pas également ce que manifeste l'admiration sans borne de certains lecteurs de Ducharme? En qualifiant l'auteur de génie, on lui refuse le droit d'appartenir à la communauté des écrivains contemporains⁹⁶. On

⁹⁴ Jacques Derrida, *Genèses, généalogies, genres et le génie*, Paris, Galilée, « Lignes fictives », 2003, p. 12.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁹⁶ Voir notamment le second article qu'Alain Pontaut consacre à *L'avalée des avalés* : « Après lecture, si brève soit-elle, de ce nouveau document, et si l'on a quelque sens littéraire, quelque jugement,

aurait tort de croire cependant que cette sacralisation de l'écrivain exclut toute forme de rapatriement. Le génie n'appartient-il pas à celui qui le couronne?

Bilans et synthèses

On l'a vu au cours de ce travail, les critiques littéraires des années 1960 hésitent rarement avant de proposer des bilans de la situation littéraire québécoise, avant d'en mesurer les « avancées » et les hésitations. On écrit l'histoire au fur et à mesure, on compose un récit mémoriel ouvert auquel s'ajoutent, au fil des ans, de nouveaux épisodes, de nouveaux monuments. Au même titre que *Le libraire et Prochain épisode*, *L'avalée des avalés* est rapidement soutenu et absorbé par le discours institutionnel, tant et si bien qu'il semble impossible de tracer une frontière nette entre sa première réception et son entrée dans les textes de synthèse et les histoires littéraires. Le présent pénètre un lieu de savoir traditionnellement « détach[é] de son temps⁹⁷ », marqué par « la séparation de l'actuel et du passé⁹⁸ ». Ce phénomène particulier donne lieu, comme l'a noté non sans ironie Gilles Marcotte, à une institution « faite de courants d'air, de coups de vent, plus encore que de monuments⁹⁹ ». Il ne s'agit pas ici de remettre en cause la fortune critique de l'œuvre ducharmienne, ni de celles de Bessette ou d'Aquin d'ailleurs, mais plutôt de

quelque bonne foi, il n'est plus permis de douter de l'authentique, de la considérable présence de Réjean Ducharme, cette *nébuleuse* que, du haut même de sa *terrible solitude*, Jean-Cléo Godin voit entrer dans nos lettres pour rayonner, pour fulgurer et pour y semer des étoiles. » (je souligne, « L'univers de dureté broyée par l'humour de Réjean Ducharme est un univers "authentique" », *loc. cit.*, p. 4).

⁹⁷ Jean Pommier, « De la méthode et du but de l'histoire littéraire », dans Robert Melançon, Élisabeth Nardout-Lafarge et Stéphane Vachon, *Le portatif d'Histoire littéraire*, Montréal, Paragraphes, 1998, p. 207.

⁹⁸ Gustave Lanson, « L'histoire littéraire et la sociologie », dans Robert Melançon, Élisabeth Nardout-Lafarge et Stéphane Vachon, *Le portatif d'Histoire littéraire*, *op. cit.*, p. 141.

⁹⁹ Gilles Marcotte, « Institutions et courants d'air », *loc. cit.*, p. 14.

relever la contradiction sous-jacente au processus d'institutionnalisation des œuvres et des figures.

Dès 1967, *L'avalée des avalés* figure au panthéon des œuvres phares de la modernité littéraire québécoise. Dans un texte bilan consacré au roman québécois de la Révolution tranquille, Gilles Crevier s'intéresse à la nouveauté thématique et formelle des romans dits de la « nouvelle vague ». Ses analyses reconduisent plusieurs des *topoi* critiques étudiés dans les premières parties de ce travail : idéologie et esthétique de la rupture, mise en question des valeurs « traditionnelles » conduisant à une liberté nouvelle et subsumant une prise de parole inédite. L'auteur remarque en effet que « [t]ous [ces romans], ou à peu près, révèlent un profond désarroi intérieur qui se résoud [sic] en révoltes contre le milieu. Et, le milieu c'est la famille, la religion, le pouvoir établi¹⁰⁰ ». Ce désarroi serait le propre de la nouvelle génération :

Un abîme, ajoute-t-il, [...] sépare [ces auteurs] de Gabrielle Roy et Roger Lemelin. Les héros de *Bonheur d'occasion* et d'*Au pied de la pente douce* sont des personnages dans lesquels la société traditionnelle se reconnaît. Leurs problèmes sont les siens comme aussi leurs réactions. *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, de Marie-Claire Blais, *L'avalée des avalés*, de Réjean Ducharme où se constitue un nouvel univers, où certaines classes de la jeune génération se retrouvent, mais qui reste énigmatique pour l'ensemble de la population¹⁰¹.

L'énonciation subjective constitue la principale nouveauté formelle de ces romans et s'avère indissociable d'un « besoin de se libérer, exprimé sous la forme d'un impatient défoulement¹⁰² ».

Même s'il témoigne d'une foi inébranlable et parfois naïve en la littérature du présent, le bilan proposé par la revue *Culture vivante* s'avère plus nuancé. Dans un

¹⁰⁰ Gilles Crevier, « Le roman québécois à l'ère de la Révolution tranquille », *loc. cit.*, p. 51.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

dossier portant sur le renouveau culturel québécois, les rédacteurs de la revue donnent la parole à trois essayistes et professeurs spécialisés dans l'étude de la littérature québécoise, soit André Brochu, Jacques Brault et Georges-André Vachon.

Une courte mise en situation précède les trois entrevues :

Il faut en convenir, au plan culturel à tout le moins, le Québec est en effervescence. Le triomphe de Marie-Claire Blais et de Réjean Ducharme à Paris, la percée soudaine des chanteurs-compositeurs québécois à l'étranger, la production littéraire courante, moins clairsemée et de meilleure tenue générale, le dynamisme de la jeunesse, qui se manifeste aussi dans les recherches formelles [...], tous ces faits – et bien d'autres encore – témoignent de cette effervescence culturelle. S'agit-il d'une mutation en profondeur de la culture *québécoise*¹⁰³?

Le propos d'André Brochu apparaît particulièrement éclairant, pour les besoins de la présente analyse du moins. Selon le critique, la révolution culturelle québécoise est marquée par

la conversion en positivité d'une tradition d'échec, d'inexistence, d'impuissance, de solitude. Je parle d'échec non seulement au plan existentiel mais également au plan des œuvres. En effet, à l'exception peut-être de *L'avalée des avalés*, aucune œuvre littéraire qui soit une réussite véritable, à mon sens¹⁰⁴.

Contrairement aux œuvres publiées par les partipristes, lesquelles mettent en scène la pauvreté culturelle québécoise grâce à l'utilisation de la langue jouale, « *L'avalée des avalés*, même très sombre, est positif. Il y a là une réussite au plan de l'esthétique, une réussite aussi de la parole, qui est très joyeuse et qui témoigne d'une appropriation du réel¹⁰⁵ ». On voit se dessiner ici une opposition nette et plutôt convenue entre deux conceptions de la langue d'écriture : le joul, idiome de l'indigence quotidienne, se distingue de la célébration langagière, de la joie pléthorique propres à l'univers ducharmien. Or, cette maîtrise unique de la langue d'écriture, qui correspond à une véritable appropriation de la réalité culturelle

¹⁰³ « Le renouveau culturel en questions », *Culture vivante*, n° 5, 1967, p. 54.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 54.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 55.

québécoise, conférerait à *L'avalée des avalés* le statut d'œuvre phare : « *L'avalée des avalés*, conclut Brochu, représente un passage¹⁰⁶ ».

Dans son texte intitulé simplement « Jouer avec les mots », Adrien Thério attribue lui aussi à Réjean Ducharme le rôle du passeur : « Vint Réjean Ducharme. La parole ivre de liberté, prête à tout accepter des débordements de l'âme et du cœur. Réjean Ducharme est certainement celui de nos écrivains qui s'amuse le plus avec les mots¹⁰⁷ ». Chez Brochu comme chez Thério, le ludisme langagier apparaît comme le signe indubitable d'une évolution littéraire : parce qu'il se détache des usages quotidiens du langage, qu'il réussit à les transfigurer, Ducharme rompt avec une tradition marquée par une conscience douloureuse de l'écriture. « Jouer avec les mots »... Cette expression, qui rappelle à bien des égards la naïveté des approches « créationnistes¹⁰⁸ » de la littérature, défère à l'écrivain un pouvoir de recréation du langage commun, voire un ton et un style empreints d'une certaine légèreté. Or, comme nous le verrons plus loin, l'univers ducharmien, malgré ses calembours et ses jeux de mots, n'est certainement pas assimilable à une pratique joyeuse et libertaire de l'écriture romanesque¹⁰⁹, comme il ne peut en aucun cas être ramené au seul travail du signifiant.

Les historiens littéraires qui intègrent *L'avalée des avalés* à leurs ouvrages remarquent eux aussi le caractère subversif de l'univers ducharmien. Ils adoptent cependant des stratégies discursives différentes, tentent d'entretenir une certaine

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Adrien Thério, *Livres et auteurs québécois 1969*, Montréal, Éditions Jumonville, 1969, p. 4.

¹⁰⁸ Voir à ce sujet l'essai « La littérature à distance » de Jean Larose, paru dans *L'amour du pauvre*, Montréal, Boréal, « Papiers collés », 1991, p. 27-48.

¹⁰⁹ D'autres textes bilans portent sur le thème de la liberté nouvelle mise en scène dans les romans québécois. Voir notamment : Odoric Bouffard, « Le Canadien-français [sic] entre deux mondes », *Culture*, vol. XXVIII, n° 4, décembre 1967, p. 347-356; Albert Le Grand, « Une parole enfin libérée », *Maintenant*, 15 septembre 1967, n°s 68-69, p. 267-272; Jacques Allard, « Le roman québécois des années 1960 à 1968 », *loc. cit.*, p. 49 et Réjean Robidoux, « L'autonomie d'une petite littérature », *loc. cit.*, p. 102.

distance critique à l'égard de leur objet d'étude. Chez Gérard Bessette, Lucien Geslin et Charles Parent, qui publient en 1968 leur ouvrage intitulé *La littérature canadienne-française par les textes*, les failles de l'écriture ducharmienne sont d'emblée mises au jour : la narration de *L'avalée des avalés* est jugée « discontinue¹¹⁰ », les nombreux calembours paraissent « faciles¹¹¹ ». Les auteurs en concluent que le « coup d'essai de Ducharme n'est sans doute pas tout à fait un "coup de maître", mais [qu']il constitue l'un des plus remarquables "début" de la littérature canadienne¹¹² ». Nuançant les propos parfois trop enflammés de certains critiques, les auteurs reconnaissent malgré tout l'importance – même s'il ne s'agit encore que d'un exorde – de l'œuvre de Ducharme. C'est cependant la question du réalisme littéraire qui occupe le centre de la brève étude consacrée à *L'avalée des avalés*. Les auteurs semblent mettre en garde leur lectorat, sans doute composé d'étudiants, contre l'identification hâtive avec le personnage de Bérénice :

Si elle existait vraiment, précisent-ils, Bérénice serait certes capable de sentir ce qu'elle sent dans *L'avalée*, et sans doute aussi de concevoir une bonne partie de ses pensées; *mais elle ne pourrait pas élucider ces pensées ou ces sentiments, et encore moins les formuler avec autant de précision et de brio*. C'est donc un peu sur le plan conceptuel et beaucoup sur le plan du langage que Réjean Ducharme montre le bout de sa plume, c'est-à-dire intervient en tant qu'auteur [...] ¹¹³.

L'enfance dénaturée de Ducharme, considère-t-on, met en cause le principe de l'illusion référentielle, mais non le caractère représentatif du roman. En effet, les auteurs de *La littérature canadienne-française par les textes* voient se déployer en l'œuvre de Ducharme « les thèmes les plus courants du roman canadien

¹¹⁰ Gérard Bessette, Lucien Geslin et Charles Parent, « Réjean Ducharme », *La littérature canadienne-française par les textes*, *op. cit.*, p. 634

¹¹¹ *Ibid.*, p. 636.

¹¹² *Ibid.*, p. 637.

¹¹³ *Ibid.*, p. 636.

contemporain [...], comme l'a judicieusement noté Michel Van Schendel¹¹⁴ », soit « “la désintégration familiale, l'apprentissage de la vie urbaine, la remise en question du couple père-mère [...], [le] voyage et [...] l'érotisme, la tendance à faire table rase de tout, à inventer la vie, à se projeter dans le futur”¹¹⁵ ». Force est d'admettre la prudence des auteurs de l'ouvrage, et par là même de Michel Van Schendel. Plutôt que d'associer le roman de Ducharme à une situation historique qui lui est extérieure, soit le contexte de la Révolution tranquille ou la crise des valeurs occidentale, ils le rattachent à un courant littéraire. Les thèmes de la révolte, de la *tabula rasa*, de la violence sont certes évoqués, mais ils sont toujours ramenés au monde du livre.

En témoigne d'ailleurs l'exercice pédagogique qui accompagne le texte consacré à *L'avalée des avalés*. Les étudiants sont d'abord invités à lire le deuxième chapitre du roman, lequel relate la visite de Bérénice et d'Einberg à la synagogue. Le passage illustre très clairement la révolte de Bérénice contre le pouvoir paternel – Einberg la conduit de force à la synagogue –, mais surtout contre les édits religieux condamnant les impies aux flammes éternelles. « Si vous priez terriblement, vous risquez d'être aux premiers rangs quand les impies brûleront. Ça donne honte. Ça donne hâte d'être une impie. [...] Moi, j'ai hâte que mon père meure pour être impie tant que je veux », affirme une Bérénice outrée par les paroles violentes du rabbi Schneider (AA, 15). Le questionnaire accompagnant l'extrait du roman insiste sur le thème de la révolte spirituelle. On y précise d'emblée que le texte « est l'expression déchaînée de la révolte contre une certaine image de Dieu, imposée dans un cadre autoritaire¹¹⁶ ». On demande ensuite au lecteur de réfléchir sur les différentes modalités de cette résistance au discours religieux : « Quelles sont ces

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 636-637.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 637. Les auteurs reprennent les constats de Michel Van Schendel, tirés de *Ducharme l'inquiétant*.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 638.

formes de l'autorité contre lesquelles Bérénice se révolte? », « Comment se présente l'image du Dieu? », « Par quels sentiments s'exprime d'abord la révolte de Bérénice contre Dieu¹¹⁷? »... Le questionnaire ne présente aucune allusion à l'*apostasie tranquille* qui afflige le Québec (Lombard), à « la civilisation adulte qui a perdu son pouvoir d'émerveillement et de renouvellement » (Duguay), au désir de fusion avec le peuple d'Israël (Éthier-Blais) ou au désarroi de la jeune génération (Crevier). La révolte spirituelle de Bérénice demeure un fait fictif, un motif littéraire.

Le thème de la révolte est également retenu par les auteurs de l'*Histoire de la littérature française du Québec* dirigée par Pierre de Grandpré. En 1969, au moment où paraît cet ouvrage, Réjean Ducharme a déjà publié quatre romans. L'intégration de l'auteur dans le corpus institué de la littérature française du Québec n'inspire plus de réserves puisque « dans son registre particulier, son œuvre se situe déjà aux premiers rangs de la littérature québécoise¹¹⁸ ». La révolte est ici considérée comme l'un des attributs de l'enfance ducharmienne : « virulent[s] et tourmenté[s]¹¹⁹ », « incarnant la révolte à l'état pur¹²⁰ », « les personnages de Ducharme, à la façon hautement caractéristique de la littérature québécoise actuelle, éclatent dans l'univers en même temps qu'ils visent à un éclatement de l'univers réel par celui du langage¹²¹ ». Ce double éclatement, qui atteint les formes concrètes de l'existence comme celles du langage, n'est pas sans rappeler les propos de Gilles Crevier, d'André Brochu et d'Adrien Thériou. Ceux-ci ne tentaient-ils pas de décrire et de cerner sur le mode du bilan l'actualité de la littérature québécoise?

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ « Réjean Ducharme », dans Pierre de Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec*, *op. cit.*, p. 173.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 174.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 175.

¹²¹ *Ibid.*, p. 174.

À cette actualité, les critiques ont attribué, me semble-t-il, une dimension historique et monumentale : en 1969, l'inscription de Ducharme dans la mémoire littéraire québécoise n'est guère remise en cause. À peine trois ans après la parution de *L'avalée des avalés*, l'auteur a déjà fait œuvre. Ses romans se distinguent des textes éphémères menacés par l'oubli car ils ont respecté les règles du jeu de « l'ancrage et du désancrage », pour reprendre l'expression de Tiphaine Samoyault. Selon la critique, ce jeu permettrait de différencier le texte de l'œuvre véritablement littéraire : « un texte est littéraire (ce qui ne préjuge évidemment pas de sa qualité) à partir du moment où il s'inscrit dans la littérature présente; mais, en outre, un texte est littéraire à partir du moment où il s'inscrit dans la littérature passée, présente et à venir¹²² ». *L'avalée des avalés* est conçu tel un passage, à son auteur est conféré le titre de passeur. Filant cette métaphore, l'on pourrait aussi dire de l'œuvre qu'elle est passée rapidement à l'histoire, – et ici l'expression est loin d'avoir valeur d'euphémisme.

¹²² Tiphaine Samoyault, *Littérature et mémoire du présent*, op. cit., p. 19.

Lire Ducharme : mode d'emploi

« Avez-vous relu Ducharme? », demandent les auteurs d'un dossier consacré à l'œuvre ducharmienne et paru dans les pages de la revue *Études françaises* en 1975. « Relecture, de préciser Georges-André Vachon : lecture vraiment première », lecture dépassant le choc de la rencontre inaugurale, lecture permettant de mesurer et de respecter l'étrangeté du texte, lecture par laquelle l'on accepte et l'on choisit d'être aliéné par l'œuvre et de ne point la ramener à soi¹²³. Difficile de ne pas entendre, dans ces propos de Vachon, une référence implicite aux premières interprétations, affectives, enflammées, identificatoires, proposées par les critiques de Ducharme depuis la parution de *L'avalée des avalés*. « Avez-vous relu Ducharme? », cela ne signifie-t-il pas : « avez-vous vraiment lu Ducharme? », « l'avez-vous réellement rencontré? »

Relire Ducharme, il s'agit là d'une prescription que formuleront plusieurs critiques. Michel Van Schendel fut sans doute le premier à s'en prendre aux « piètres lecteurs » de *L'avalée des avalés*. Dans un texte fort juste, intitulé simplement *Ducharme l'inquiétant*, il invite les lecteurs à surmonter le malaise que leur inspire presque inévitablement le roman de Ducharme, soit cette impression d'être « inexorablement renvoyé à [soi]-même, hors de souffle, bousculé entre le rire et l'angoisse, tenu à distance [...], happé par le voyage et l'invention¹²⁴ ». Selon Van

¹²³ « Aujourd'hui, le texte conservant toute son étrangeté, je choisis, je souhaite, je me hâte de m'aliéner en lui » (Georges-André Vachon, « Lire, relire », *Études françaises*, vol. XI, n^{os} 3-4 [octobre 1975], p. 192).

¹²⁴ Michel Van Schendel, *Ducharme l'inquiétant*, *op. cit.*, p. 9.

Schendel, lire ou relire Ducharme consiste à « accepte[r] la suffocation¹²⁵ », à se faire « toute incertitude¹²⁶ », à entrer véritablement dans un texte qui, à chaque page, inquiète, « exerce le terrorisme de l'éveil¹²⁷ ».

Georges-André Vachon et Michel Van Schendel en appellent à la modestie du lecteur : suspendez vos premières impressions, acceptez le dépaysement et le sentiment d'exil qu'offre l'œuvre, éloignez-vous de vos plus chères convictions et ainsi peut-être réussirez-vous à vraiment lire Ducharme. Il ne s'agit pas tant de tendre vers la neutralité, mais plutôt d'accepter les contradictions de l'œuvre. On l'a souvent noté, le discours de *L'avalée des avalés* résiste à l'univocité¹²⁸, cela même s'il présente des oppositions apparemment évidentes entre l'enfance et l'âge adulte, entre l'individu et le groupe ou entre l'amour et la haine. Certes, Bérénice prétend « hai[r] l'adulte » (AA, 337), le considère « mou » (AA, 336), « sale » (AA, 319), incapable d'« aimer de tout son cœur » à la manière des enfants qui savent d'instinct qu'un tel sentiment est « incoercible » (AA, 277). Pourtant, même si elle affirme se battre contre « l'adulterie » (AA, 275), elle ne cesse de se projeter dans le futur, ponctuant son monologue intérieur de « quand je serai grande », « lorsque je serai grande », « quand je serai tout à fait adulte », syntagmes qui expriment le plus souvent le désir d'une future libération. Il en va de même lorsqu'elle se refuse à aimer autrui. Si la « solitude est [son] palais » (AA, 20), si elle est « [sa] propre enfant » (AA, 29), si elle rêve de posséder un jour « un être humain » (AA, 96) et de réussir à « aimer sans amour » (AA, 41), elle n'en demeure pas moins vulnérable face aux assauts amoureux de sa mère Chat Mort et face aux désertions de son frère

¹²⁵ *Ibid.*, p. 10.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹²⁸ Voir notamment Michel Van Schendel, *Ducharme l'inquiétant*, *op. cit.*, p. 11; Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », *Le roman à l'imparfait*, *op. cit.*, p. 95 et 122; Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, *op. cit.*, p. 14.

Christian. Au sein de l'univers romanesque de *L'avalée des avalés*, une forme de circularité s'impose et provoque l'union des contraires, les sentiments comme les conceptions les plus opposés s'y confondent et s'y rejoignent. « Qui a peur des contradictions, prévient Gilles Marcotte, n'entre pas chez Ducharme. Automobilistes, pornographes, chercheurs d'idées raides et de théories gagnantes, s'abstenir¹²⁹ ».

Cette complexité, cette exigence de l'œuvre justifient sans doute le fait que plusieurs des commentateurs de *L'avalée des avalés* se soient proposé de réfléchir sur les enjeux de leur propre expérience esthétique. Prescriptions, conseils, mises en garde traversent les nombreuses études savantes consacrées au roman. À l'instar de Lise Gauvin, certains affirmeront que « [p]lus qu'un simple matériau de fiction, la langue devient le sujet même de [l']œuvre¹³⁰ »; ils privilégieront ainsi « la problématique de l'être et de son langage¹³¹ » ou encore celle de « l'écriture [qui], par sa puissance désintégrant, [...] permet de transcender l'expression de soi et de promouvoir l'œuvre de Ducharme au rang de *création esthétique*¹³² ». D'autres critiques, au contraire, diront qu'on a célébré à outrance le travail du signifiant¹³³ et qu'il convient plutôt d'analyser *L'avalée des avalés* en adoptant une approche

¹²⁹ Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 122.

¹³⁰ Lise Gauvin, « La place du marché romanesque : le ducharmien », *Études françaises*, vol. XXVIII, n^{os} 2-3 (1993), p. 107.

¹³¹ Kenneth W. Meadwell, *L'avalée des avalés, L'hiver de force et Les enfantômes de Réjean Ducharme. Une fiction mot à mot et sa littérarité*, Lewiston / Queenston / Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1990, p. 9.

¹³² Marcel Chouinard, « Réjean Ducharme : un langage violenté », *Liberté*, vol. XII, n^o 1 (février 1970), p. 109. Voir également Yves Lefier, « Refus et exaltation du langage dans *L'avalée des avalés* », *Revue de l'Université laurentienne*, vol. II, n^o 4 (juin 1969), p. 55-58 et Cécile Cloutier, « La poétique de Réjean Ducharme », *Liberté*, vol. XII, n^o 4 (août 1970), p. 84-89.

¹³³ Voir Pierre-Louis Vaillancourt, « L'offensive Ducharme », *Voix et Images*, vol. V, n^o 1, automne 1979, p. 177 et André Vanasse, *Le père vaincu, la Méduse et les fils castrés*, Montréal, XYZ, « Études et documents », 1990, p. 29.

sociologique¹³⁴ ou en centrant son propos sur « la conquête du personnage [qui], plus encore que l'invention d'une langue, caractérise l'œuvre de Ducharme¹³⁵ ». Mais, ajoute-t-on, « [l]ire les romans de Ducharme, c'est inlassablement les confronter à un "ailleurs" intertextuel¹³⁶ », c'est aussi « montrer que le nom de l'auteur c'est tout Ducharme¹³⁷ ». On ne saurait, en outre, faire abstraction de l'humour¹³⁸, du ludisme¹³⁹ et de l'ironie¹⁴⁰. Face à ces prescriptions contradictoires, face à ce polylogue disert, il s'avère difficile de prétendre à l'exhaustivité. Faute de pouvoir proposer un bilan, je m'attacherai dans les pages qui suivent à quatre thèmes qui ont orienté et nourri le discours des critiques ducharmiens, soit l'enseignement, le travail du signifiant, le rapport au collectif et la question de la mémoire.

¹³⁴ Yvan G. Lepage, « Pour une approche sociologique de l'œuvre de Réjean Ducharme », *Livres et auteurs québécois 1971*, Montréal, Jumonville, 1972, p. 285-294.

¹³⁵ Michel Biron, « Réjean Ducharme : loin du milieu », *L'absence du maître*, op. cit., p. 202.

¹³⁶ Józef Kwaterko, *Le roman québécois et ses (inter)discours*, Québec, Nota bene, 1998, p. 65. Voir également Renée Leduc-Park, *Réjean Ducharme. Nietzsche et Dionysos*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres québécoises », 1982; Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont », *Études françaises*, vol. XXVI, n° 1 (printemps 1990), p. 87-127; Nicole Bourbonnais, « Ducharme et Nelligan : l'intertexte et l'archétype », dans Pierre-Louis Vaillancourt, *Paysages de Réjean Ducharme*, op. cit., p. 167-197 et Élisabeth Nardout-Lafarge, « La "bibliothèque Ducharme" », *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, op. cit., p. 83-170

¹³⁷ Anne Élane Cliche, « Réjean Ducharme : le Nom de l'auteur », *Le roman contemporain au Québec*, Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes », tome VIII, 1992, p. 216. Voir également Diane Pavlovic, « Du cryptogramme au nom réfléchi. L'onomastique ducharmienne », *Études françaises*, vol. XXIII, n° 3 (hiver 1988), p. 89-112; Élisabeth Nardout-Lafarge, « Noms et stéréotypes juifs dans *L'avalée des avalés* », *Voix et Images*, vol. XVIII, n° 1 (automne 1992), p. 88-104 et Lucie Hotte-Pilon, « Le jeu des noms dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme », *Voix et Images*, vol. XVIII, n° 1 (automne 1992), p. 105-117.

¹³⁸ Voir François Hébert, « Des chapitres qui manquent dans trois romans de Ducharme », *Thalia : Studies in Literary Humor*, vol. VIII, n° 1 (Spring-Summer 1985), p. 57-63; Pierre-Louis Vaillancourt, *Réjean Ducharme. De la pie-grièche à l'oiseau moqueur*, Montréal, L'Harmattan, 2000, p. 13.

¹³⁹ Voir Patrick Imbert, « Révolution culturelle et clichés chez Réjean Ducharme », *Journal of Canadian Fiction*, n°s 25-26, 1979, p. 227 et Kenneth W. Meadwell, « Ludisme et cliché dans *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme », *Voix et Images*, vol. XXIV, n° 3 (hiver 1989), p. 294-301.

¹⁴⁰ Voir Pierre-Louis Vaillancourt, « Sémiologie de l'ironie : l'exemple Ducharme », *Voix et Images*, vol. VIII, n° 3 (printemps 1982), p. 513-522 et Gilles McMillan, « Ducharme ironiste », *Conjonctures*, n° 26 (automne 1997), p. 49-65.

Lectures pédagogiques de *L'avalée des avalés*

Si la lecture de l'œuvre de Ducharme apparaît exigeante, semée d'embûches et de pièges, sa transformation en objet de savoir ne peut forcément aller de soi. Le personnage de Bérénice entretient d'ailleurs des rapports ambigus avec le savoir et méprise les maîtres qui le transmettent. Elle se moque des sermons du rabbi Schneider, affirmant qu'« il n'a pas l'air de ce qu'il dit quand il prêche. Ce doit être son gros livre rouge à tranche dorée qui l'excite¹⁴¹ » (AA, 16). Dame Rébecca Ruby, son institutrice, lui apparaît telle une « vieille maigre et acariâtre ayant donné toutes ses forces en arrhes au Savoir afin qu'il la venge de la Beauté » (AA, 112). Zio, le maître de la tribu des saint-je, ces « esclaves-nés » (AA, 238), « s'imagine que, par l'entremise de sa société de prêt sur hypothèque, de ses connaissances de massorète, de sa longue barbe artisannée et de je ne sais plus quoi, il contribue à relever le niveau de bonheur des êtres humains » (AA, 251). Au professeur de chimie de l'école Eisenstein, d'où elle sera chassée, elle lance : « un yak, c'est un être humain comme vous et moi, un sale professeur comme vous et moi, un exécrationnel professeur de chimie comme vous et moi » (AA, 265). Comment Bérénice pourrait-elle suivre les leçons de ceux qui sont aussi humains et exécrationnels qu'elle? Le gros livre rouge à tranche dorée du rabbi, le Savoir de Dame Ruby comme les principes de Zio servent de prétexte à la satisfaction de désirs égoïstes et ne sont que trop rarement voués à « relever le niveau de bonheur des êtres humains ». Les connaissances et les certitudes constituent plutôt des avoirs, une forme de capital symbolique qui enorgueillit celui qui les possède. Les maîtres, « mortels comme

¹⁴¹ Commentant le même passage, Élisabeth Nardout-Lafarge montre, dans *Réjean Ducharme : une poétique du débris*, comment le « gros livre rouge à tranche dorée » du rabbi Schneider représente de manière ambiguë « la fascination pour [le] Livre-monde au fonctionnement de talisman et [...] la méfiance à l'endroit de l'autorité ainsi conférée à l'écrit » (*op. cit.*, p. 47 et suiv.).

divins », Bérénice les appelle « misérables, [...] jouisseurs, sadiques, paranoïaques, schizophrènes » (AA, 234), épithètes soulignant leur condition d'êtres faillibles et limités. Mais nous sommes chez Ducharme, là où tout constat est réversible à l'infini. À ce mépris des maîtres et de leurs institutions, l'auteur oppose une réelle passion du livre et de la connaissance qui se fonde cependant sur le jeu et sur la gratuité. À côté du « Nelligan » punitif de Dame Ruby, appris par cœur et récité mécaniquement, brille le poète « devenu fou à l'âge de devenir adulte » (AA, 203), l'amant spectral de Constance Chlore dont les vers « tout autres » hanteront Bérénice. À côté des gros livres rouges à tranches dorées, il y a les invitations au voyage, les livres dans lesquels « chaque page [...] est une ville. Chaque ligne est une rue. Chaque mot est une demeure » (AA, 107).

Nous approfondirons, vers la fin de ce chapitre, la question complexe de la construction de la mémoire littéraire ducharmienne, par le biais notamment d'une courte analyse de la temporalité de *L'avalée des avalés*. Contentons-nous pour le moment de souligner la nature paradoxale du livre, lequel apparaît à la fois tel un lieu de transmission de savoirs institués et un monde à découvrir, telle une leçon figée et un paysage aux horizons infinis et sans cesse renouvelés. Incertain, équivoque, le rapport aux livres, aux maîtres et aux institutions d'enseignement rappelle à bien des égards les propositions théoriques de Michel Biron sur la liminarité de la littérature québécoise : le livre, chez Ducharme, n'est que très rarement un objet d'analyses et de savantes dissertations, mais contribue plutôt à la création d'une communauté d'amis, de compagnons que la littérature émeut et unit. Lus par Constance Chlore, les poèmes de Nelligan « goûtent l'eau d'érable, le sucre d'orge », et Bérénice « les écoute comme si [elle] mordai[t] à belles dents dans les grands yeux noirs » (AA,

203) de son amie. Ici encore, les mots ramènent au monde du sensible, sont destinés aux hommes et non aux jeunes hommes de lettres.

Trois ouvrages pédagogiques furent néanmoins consacrés au premier roman de Ducharme¹⁴² : *L'avalée des avalés*, Réjean Ducharme de Chantal de Grandpré, publié en 1991 par la maison d'édition parisienne Bertrand-Lacoste, *Une étude de L'avalée des avalés* de Maryel Archambault, paru dans la collection « Les classiques québécois expliqués » du Boréal en 1997, et *L'avalée des avalés*, Réjean Ducharme de Frédérique Izaute, édité dans la collection « Texto » des éditions Hurtubise HMH en 1994. Ces courts textes d'accompagnement s'adressent aux professeurs de littérature et présentent des analyses concises. Rédigées, comme le précise la quatrième de couverture de l'édition du Boréal, « selon une perspective pédagogique, ces études permettent à l'étudiant d'assimiler les concepts de la critique littéraire et comportent des exercices servant de modèles »; selon les éditeurs de la collection « Texto », elles « offre[nt] [...] une approche systématique et cohérente [...] et une démarche méthodique qui prépare[nt] à l'Épreuve uniforme de français ». Sans chercher à discréditer le travail de leurs auteures – elles entendent après tout accompagner les lecteurs d'une œuvre complexe –, il convient de relever les contradictions que subsument les lectures pédagogiques de *L'avalée des avalés*. La mission de ces ouvrages est de transmettre et d'organiser une matière romanesque dont le propos s'avère ouvertement subversif. Au même titre que celles du *Libraire* de Gérard Bessette, les leçons de *L'avalée des avalés* n'ont d'exemplarité que dans la perspective d'un renversement des valeurs. En outre, la publication de trois ouvrages

¹⁴² Rappelons que deux ouvrages pédagogiques portent sur *Le libraire* de Gérard Bessette. Le premier, paru en 1970 dans la collection « Lecture Québec » du *Renouveau pédagogique*, comporte une réédition du texte original, une présentation et des annotations de Jacques Allard. Le second fut publié dans la collection « Texto » chez Hurtubise HMH. *Prochain épisode* fut également réédité dans la collection « Lecture Québec » en 1969.

portant sur un seul et même roman témoigne de l'importance de l'œuvre de Ducharme dans les champs littéraires français et québécois : tels les classiques de la littérature universelle, *L'avalée des avalés* fait désormais partie d'un corpus institué d'œuvres et d'auteurs. Le classique n'est-il pas, comme le rappelle Alain Viala, enseigné dans les classes? N'a-t-il pas valeur de modèle¹⁴³? Ne provoque-t-il pas « sans cesse un nuage de discours critiques¹⁴⁴ »? Or, le refus de la consécration littéraire comme la mise en question des lois et des normes, réitérées dans tous les textes ducharmiens, ne peuvent que contredire, ou du moins ébranler, l'entreprise de classicisation de l'œuvre et mener, comme l'a remarqué Frédérique Izaute dans son mémoire de maîtrise, à une « sorte d'institutionnalisation de la subversion¹⁴⁵ ».

Mais quelles sont les *valeurs* transmises par les ouvrages pédagogiques consacrés à *L'avalée des avalés*? Quelles *leçons* l'œuvre offre-t-elle à lire? Dès les introductions de leurs ouvrages respectifs, Chantal de Grandpré, Maryel Archambault et Frédérique Izaute soulignent la nouveauté formelle et thématique de *L'avalée des avalés*, œuvre de la rupture qui ne cesserait encore aujourd'hui de surprendre lecteurs et critiques. S'adressant à un lectorat français, Chantal de Grandpré précise que

L'avalée des avalés n'est nullement un roman canadien au sens étroit – au sens régionaliste – du terme. On n'y trouvera ni exotisme, ni usages folkloriques, ni langage patoisant. Et pourtant, il existe bien une dimension nord-américaine dans ce texte, qui tient à son souffle, à sa violence, à son invention. En 1966, à propos de *L'Avalée des avalés*, Dominique Aury écrivait : “tout est neuf”. Vingt-cinq ans plus tard, cette nouveauté demeure¹⁴⁶.

¹⁴³ Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *loc. cit.*, p. 28.

¹⁴⁴ Italo Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, traduit de l'italien par Jean-Paul Mangarano, Paris, Seuil, « Points », 1995, p. 10.

¹⁴⁵ Frédérique Izaute, *La critique savante devant l'œuvre de Réjean Ducharme*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1994, p. 17.

¹⁴⁶ Chantal de Grandpré, *L'avalée des avalés, Réjean Ducharme*, Paris, Bertrand-Lacoste, « Parcours de lecture », 1991, p. 6.

On pourrait certes interroger l'emploi qui est fait ici des termes « régionaliste », « usages folkloriques » et « langage patoisant ». Ces derniers renverraient, selon l'auteure, à des formes et à des courants tombés en désuétude qui auraient longtemps défini la tradition romanesque canadienne. Cette lecture de l'histoire littéraire, discutable il va sans dire, est néanmoins reconduite dans l'ouvrage de Maryel Archambault :

on ne fut pas long à souligner la nouveauté [que *L'avalée des avalés*] introduisait au sein du corpus romanesque québécois. Le genre narratif, au milieu des années 1960, avait abandonné depuis longtemps déjà l'univers idéologique de la « survivance », avec ses récits du terroir moralisants censés inciter à la conservation de la langue française et de la foi catholique¹⁴⁷.

Seule Frédérique Izaute nuancera ces propos en affirmant que

[l]a nouveauté de l'écriture de Ducharme réside justement dans le fait qu'elle se nourrit à la littérature et non pas à la réalité sociale québécoise, comme le faisait le « roman de la parole ». C'est sûrement ce qui en fait d'après Laurent Mailhot « le premier roman de l'écriture »¹⁴⁸.

C'est en effet la forme du roman, soit le ludisme langagier et la narration subjective, qui permettrait à l'auteur de subvertir la notion de réalisme littéraire. En adoptant une narration subjective, par laquelle Bérénice en arriverait à recréer à sa guise les données du réel immédiat, Ducharme s'éloignerait de la « composition romanesque traditionnelle¹⁴⁹ » et privilégierait plutôt un mode de représentation « poétique¹⁵⁰ ». Intériorisés et transformés, les faits comme les événements « porter[aient] donc la marque de la *subjectivité* de Bérénice¹⁵¹ », sujet tout-puissant et maître incontesté de la trame romanesque. Notons par ailleurs que les trois auteures évoquent le renouveau culturel et littéraire survenu à l'époque de la Révolution tranquille.

¹⁴⁷ Maryel Archambault, *Une étude de L'avalée des avalés*, Montréal, Boréal, « Classiques québécois expliqués », 1997, p. 13.

¹⁴⁸ Frédérique Izaute, *L'avalée des avalés, Réjean Ducharme*, Montréal, HMH, « Texto », 1997, p. 15.

¹⁴⁹ Maryel Archambault, *op. cit.*, p. 55.

¹⁵⁰ Frédérique Izaute, *L'avalée des avalés, Réjean Ducharme, op. cit.*, p. 77.

¹⁵¹ Chantal de Grandpré, *op. cit.*, p. 33.

Ducharme, malgré la nouveauté et le caractère unique de son œuvre, est ainsi associé à ses contemporains, Gérard Bessette, Marie-Claire Blais, Jacques Godbout et Hubert Aquin notamment¹⁵² dont les romans, considérés « absolument modernes¹⁵³ » par Maryel Archambault, provoquent une « sorte d'accélération de [l']histoire perceptible sur le plan littéraire¹⁵⁴ » et s'avèrent étroitement liés à la « reconnaissance d'une identité québécoise moderne¹⁵⁵ ».

Le thème de l'enfance est retenu dans les trois ouvrages. Le mépris de l'âge adulte va de pair, selon les auteures, avec la révolte contre les institutions et les discours dominants. Pour Chantal de Grandpré, « *L'avalée des avalés* est un roman d'apprentissage mais dont la morale se situerait à l'opposé de ce qu'on attend du genre [...]. Car il s'agit ici non pas de devenir adulte mais au contraire de demeurer dans l'enfance puisque "l'adulte est mou" à l'opposé de l'enfant qui, lui, est "dur"¹⁵⁶ ». À la résistance de Bérénice, qui célèbre inlassablement la beauté et la spontanéité de l'enfance, répondraient les refus de Nelligan. Ainsi, selon Maryel Archambault,

[I]e désir de liberté s'observe aussi dans la référence littéraire la plus fréquente de l'œuvre, au poète Émile Nelligan (auquel est parfois associé Rimbaud), personnification romantique de l'opposition à une société perçue comme trop pragmatique, à laquelle on refuse de s'intégrer¹⁵⁷.

Chantal de Grandpré, quant à elle, affirme que « Nelligan représente tout ce à quoi Constance Chlore et Bérénice aspirent : la folie et la mort avant l'entrée fatidique dans le monde adulte¹⁵⁸ ». Dans l'ouvrage de Frédérique Izaute, les références à la poésie de Nelligan se font cependant plus discrètes : la poésie de ce précurseur de la

¹⁵² Chantal de Grandpré, *op. cit.*, p. 97; Maryel Archambault, *op. cit.*, p. 13; Frédérique Izaute, *L'avalée des avalés*, Réjean Ducharme, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵³ Maryel Archambault, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵⁴ Chantal de Grandpré, *op. cit.*, p. 97.

¹⁵⁵ Frédérique Izaute, *L'avalée des avalés*, Réjean Ducharme, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵⁶ Chantal de Grandpré, *op. cit.*, p. 81.

¹⁵⁷ Maryel Archambault, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵⁸ Chantal de Grandpré, *op. cit.*, p. 48.

poésie de la Révolution tranquille¹⁵⁹ constitue « le seul des enseignements qui ne sera pas relégué au rang de sornettes et qui prendra un sens au fil du temps¹⁶⁰ ». L'importance conférée à la figure de Nelligan n'a rien d'anodin : elle permet de cristalliser une vision idyllique de l'enfance perdue, celle de « l'Eden d'or¹⁶¹ », de la nostalgie des « joujoux enfantins¹⁶² » et du « chemin du souvenir / Fleuri de lys d'innocence¹⁶³ », enfance enfuie et spectrale comme le laissent entendre certains poèmes de Nelligan. Mais plus encore, c'est au mythe du « poète-enfant », dont la folie précoce passe pour une mort symbolique, que s'attachent les auteures. Poète-enfant, Sujet-Nation, « [l]e premier au Canada français, Nelligan s'est voué à la Poésie; le premier, il s'est résumé et dévoué tout entier en sa signature¹⁶⁴ », incarnant par là même le « mythe du poète maudit, de l'ange noir, du prince dans la ville¹⁶⁵ ». On connaît la fortune de l'œuvre et de la figure, cultivée par certains mythographes passionnés¹⁶⁶, et étudiée ensuite dans les ouvrages de Jean Larose et de Pascal Brissette¹⁶⁷. Nelligan non seulement incarne le mythe de l'enfance perdue et de la poésie pure, mais il représente également, à l'instar de Saint-Denys Garneau et

¹⁵⁹ Frédérique Izaute, L'avalée des avalés, *Réjean Ducharme, op. cit.*, p. 11.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 61.

¹⁶¹ Émile Nelligan, « Clavier d'antan », *Poésies complètes 1896-1899*, texte établi et annoté par Luc Lacourcière, Montréal, Fides, « Nénuphar », 1952, p. 47.

¹⁶² Émile Nelligan, « Le regret des joujoux », *ibid.*, p. 49.

¹⁶³ Émile Nelligan, « Le jardin d'antan », *ibid.*, p. 55.

¹⁶⁴ Jean Larose, *Le mythe de Nelligan, op. cit.*, p. 105.

¹⁶⁵ Laurent Mailhot, *La littérature québécoise, op. cit.*, p. 66.

¹⁶⁶ Voir notamment les travaux de Paul Wyczynski, *Émile Nelligan : sources et originalité de son œuvre*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1960; *Nelligan : 1879-1941 : biographie*, Montréal, Fides, 1987 et *Album Nelligan : une biographie en images*, Saint-Laurent, Fides, 2002. Voir également André Gagnon, *Nelligan / musique: André Gagnon ; livret: Michel Tremblay*, Mont-Saint-Hilaire, Chant de mon pays, 1991; Michel Tremblay, *Nelligan : livret d'opéra*, Montréal, Leméac, 1990 et Bernard Courteau, *Nelligan n'était pas fou!*, Montréal, Louise Courteau, 1986.

¹⁶⁷ Jean Larose, *op. cit.* et Pascal Brissette, *Nelligan dans tous ses états : un mythe national*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 1998.

d'Hubert Aquin, les douloureux balbutiements d'une littérature naissante, incapable d'accéder à l'histoire¹⁶⁸.

L'enfance nelliganienne se confond avec l'enfance ducharmienne, apparaît comme un âge mythique des commencements, pur et intouchable, véritable forteresse érigée contre les assauts d'une société adulte. Thème central des analyses de Chantal de Grandpré, de Maryel Archambault et de Frédérique Izaute, l'enfance traverse également leurs exercices pédagogiques et leurs documents d'accompagnement. En guise de textes complémentaires, de Grandpré présente des extraits d'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, des *Enfants terribles* de Jean Cocteau et de *L'attrape-cœurs* de J. D. Salinger, romans dans lesquels s'imposent des personnages d'enfants imaginatifs, farouches ou révoltés. L'exemple de commentaire composé fourni par Maryel Archambault porte sur « le thème de la pureté, de la fidélité à l'enfance¹⁶⁹ ». Dans l'ouvrage de Frédérique Izaute, les trois sujets de dissertation sont centrés sur la révolte enfantine; l'auteure propose notamment à l'étudiant de comparer la Bérénice de Ducharme et les héros du *Souffle de l'Harmattan* de Sylvain Trudel. La fascination pour l'enfance bérénicienne, certes présente dans de nombreux comptes rendus et études universitaires, est exacerbée dans les trois ouvrages pédagogiques, question peut-être de plaire au jeune lectorat et de favoriser son identification avec l'univers ducharmien...

Nouveauté, révolte et enfance seraient donc les mots d'ordre de la morale ducharmienne. Équivoques il va sans dire, ils s'avèrent indissociables d'une cruelle lucidité et d'une négativité englobantes qui subsument des contradictions et des

¹⁶⁸ À ce propos voir l'essai « Confession d'un romantique repentant » d'Yvon Rivard, *Le bout cassé de tous les chemins*, *op. cit.*, p. 11-22 et Jean-François Hamel, « Tombeaux de l'enfance. Pour une prosopopée de la mémoire chez Émile Nelligan, Réjean Ducharme et Gaétan Soucy », *Globe*, vol. IV, n° 1 (2001), p. 93-118.

¹⁶⁹ Maryel Archambault, *op. cit.*, p. 60.

paradoxes que l'on peut difficilement transformer en leçons. Confrontées à une mission quasi impossible, les trois auteures ont misé sur la libéralité et sur la singularité du texte ducharmien, occultant parfois sa noirceur pour mieux s'attacher aux thèmes de la pureté et de l'authenticité qui traversent néanmoins les réflexions de Bérénice. Dans les pages qui suivent, nous verrons comment les critiques universitaires ont tenté de dénouer les contradictions d'un texte dont la réelle leçon, opaque et inquiétante à la fois, n'est jamais clairement dévoilée.

Le travail du signifiant : détournements, subversions, langues et babils

La langue ducharmienne constitue sans doute l'un des sujets les plus fréquemment étudiés par les critiques. L'auteur « casse le langage¹⁷⁰ », « ducharmise : c'est-à-dire bafoue, tourne en dérision, soum[et] à l'épreuve [d'une] écriture désintégrante¹⁷¹ », « fai[t] éclater le sens¹⁷² », mais s'adonne également à une pratique ludique et joyeusement subversive de la littérature¹⁷³. Tendue entre les pôles de la destruction des conventions langagières et de la recreation festive du sens, l'esthétique ducharmienne serait inséparable d'un travail constant sur le signifiant, deviendrait ainsi emblématique d'une modernité enfin soustraite aux tourments de l'écriture et aux interrogations douloureuses et mortifères de l'écrivain. Contrairement à Hubert Aquin, conscient de son manque d'originalité et hanté par un idéal romanesque inatteignable, et aux écrivains polémistes et joualisants de *Parti pris*, Ducharme aurait réussi à « inventer un langage qui lui est propre¹⁷⁴ », voire

¹⁷⁰ Patrick Imbert, *loc. cit.*, p. 227.

¹⁷¹ Marcel Chouinard, *loc. cit.*, p. 115.

¹⁷² Lise Gauvin, *loc. cit.*, p. 118.

¹⁷³ Voir Patrick Imbert, *loc. cit.*, François Hébert, *loc. cit.* et Christiane Kègle, *loc. cit.*

¹⁷⁴ Cécile Cloutier, *loc. cit.*, p. 88.

« une langue romanesque particulière¹⁷⁵ ». En privilégiant l'invention langagière, sans doute l'un des aspects les plus déterminants de la poétique de Ducharme, certains critiques ont cependant occulté, parfois même condamné, le travail sur le signifié. Or, au même titre que les analyses étroitement sociologiques qui ramènent l'œuvre de manière artificielle à son contexte d'émergence, les lectures strictement formalistes de la littérature méritent d'être interrogées¹⁷⁶.

Kenneth W. Meadwell se présente comme un défenseur acharné du caractère anti-référentiel de *L'avalée des avalés*¹⁷⁷. Dans son ouvrage *L'avalée des avalés, l'hiver de force et Les enfantômes de Réjean Ducharme : une fiction mot à mot et sa littéarité*¹⁷⁸ paru en 1990, il réproouve ouvertement les critiques thématiques et sociologiques de l'œuvre ducharmienne qui ont eu « tendance à passer sous silence l'unique chez l'auteur de *L'avalée des avalés* », à privilégier les « explications par trop généralisantes¹⁷⁹ » ainsi que les rapports entre le fait littéraire et les phénomènes collectifs. À partir des théories stylistiques de Michael Riffaterre et des études que Tzvetan Todorov a consacrées aux notions de fantastique et d'étrange, Meadwell entend cerner la littéarité du premier roman de Ducharme en « se fond[ant] sur une

¹⁷⁵ Baptisée le ducharmien, selon l'hypothèse de Lise Gauvin, *loc. cit.*, p. 107.

¹⁷⁶ C'est également ce que soutient Pierre-Louis Vaillancourt dans son article intitulé « L'offensive Ducharme » (*Voix et Images*, vol. V, n° 1 [automne 1979], p. 177-185). L'auteur passe en revue la critique ducharmienne et constate qu'elle s'est surtout penchée sur le travail du signifiant, sur les « thèmes du rien, du vide, du néant, du manque » (p. 177). Comme il le précise vers la fin de son étude, « une fois repérées ces trois manipulations des règles, sur le langage, sur l'instance narrative, sur la progression fonctionnelle, il est possible, à condition de prendre constamment en considération ces bifurcations, d'entreprendre une explication des composantes du signifié [...] » (p. 184).

¹⁷⁷ Voir également Marcel Chouinard, *loc. cit.*, p. 109-130. L'auteur affirme que « c'est seulement par l'écriture que l'œuvre de Ducharme dépasse le statut de simple défoulement d'un inadapté social », ajoutant que « [l']important est de savoir *comment* il le dit, et comment il est le seul à l'avoir dit de cette façon. C'est dans ce "comment" que nous pourrions retrouver la spécificité de Ducharme, les caractéristiques qui fondent ses écrits en tant qu'œuvre littéraire nouvelle et singulière » (p. 109).

¹⁷⁸ Kenneth W. Meadwell, *L'avalée des avalés, l'hiver de force et Les enfantômes de Réjean Ducharme : une fiction mot à mot et sa littéarité*, *op. cit.* Voir également les articles que l'auteur a publiés dans cet ouvrage : « Littéarité et hyperbole dans *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme », *Études canadiennes*, n° 20 (1986), p. 73-79 et « Ludisme et clichés dans *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme », *Voix et images*, vol. XIV, n° 2 (hiver 1989), p. 294-300.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 14.

analyse de l'irréel engendré par la surdétermination en général et par la figuration explicite de l'hyperbole en particulier¹⁸⁰ ». Mais en tentant de mesurer l'étrangeté du texte, l'auteur ne s'enferme-t-il pas dans un curieux paradoxe? Comment juger de la part d'irréalité d'une œuvre sans la confronter à ce que l'on considère réel, tangible, référentiel? Selon Meadwell, il apparaît « évident que Bérénice Einberg est une enfant "littéraire" car romanesque, une structure hyperbolique dont la figuration dans *L'avalée des avalés* met en cause le bien-fondé du cliché, et en particulier tout ce que l'on associe de manière conventionnelle avec l'enfant référentiel¹⁸¹ ». Cette enfance « référentielle », à laquelle Meadwell se réfère d'ailleurs à plusieurs reprises, demeure pourtant indéfinie, l'auteur se contentant d'évoquer l'« enfant naturel » (35), le « stéréotype de l'enfant référentiel¹⁸² », le « cliché¹⁸³ » ou l'« image conventionnelle » de l'enfance¹⁸⁴. La lucidité, l'ironie, la maturité de Bérénice comme le contenu et la forme de ses réflexions intimes sont ainsi confrontés à une norme « enfant » quasi fantomatique. Et qu'est-ce qu'une norme, sinon un référent, un hors-texte constitué des usages du langage et de la pensée les plus communs, les plus convenus? Si le discours des romans ducharmiens « glisse vers l'irréel », s'il se fonde « sur la transformation du signifiant¹⁸⁵ », il ne peut toutefois prétendre à une parfaite autoréférentialité.

J'ai ainsi insisté sur le point de vue de Kenneth W. Meadwell pour mieux mettre au jour le fondement de plusieurs des analyses de *L'avalée des avalés*. Car Meadwell ne fut pas le seul à s'intéresser à l'*anormalité* du roman, loin s'en faut. Les critiques de première réception s'offusquèrent des horreurs dépeintes par

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁸² *Ibid.*, p. 45, 48, 53.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 48.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 17.

Bérénice, célébrèrent l'œuvre de génie, évoquèrent la richesse et la singularité de la prose ducharmienne, stratégies discursives dévoilant, comme j'ai tenté de le montrer dans la première partie de ce chapitre, une paradoxale entreprise de mise à distance. Les études consacrées à la langue ducharmienne s'inscrivent généralement dans une perspective critique similaire. Leurs auteurs tentent eux aussi de mesurer l'*anormalité*, c'est-à-dire l'éclatement, l'unicité, le désordre du texte en y observant tantôt le ludisme langagier, tantôt les traces d'une réflexion sur la réification du langage.

Dans un article intitulé « La poétique de Réjean Ducharme » et paru dans la revue *Liberté* en 1970, Cécile Cloutier articule son propos autour des questions de l'instinct et de la célébration du langage. L'écriture de Ducharme permettrait de « solenniser l'instinct », procéderait d'une « élaboration naturelle », serait « jaillissement » « involontaire¹⁸⁶ » et « phénomène d'ordre intuitif¹⁸⁷ ». Son langage, fondé sur le « baroque, [le] farfelu et [l']inopiné¹⁸⁸ » allierait le « caractère statique de la poésie au caractère dynamique du roman¹⁸⁹ ». À l'instar de ceux qui qualifièrent l'auteur de génie, Cloutier tente de nommer l'intraduisible et, par là même, de cerner ce qui, dans le premier roman de Ducharme, échappe aux mesures rationnelles et aux usages littéraires. En témoigne le parallèle établi par l'auteure entre *L'avalée des avalés* et le genre poétique, lequel est souvent considéré plus expressif, plus sensible et plus hermétique que le roman.

Les termes « jaillissement », « ordre intuitif » et « involontaire », langage « baroque », « farfelu », « inopiné » employés par Cécile Cloutier dans son article renvoient à une pratique romanesque issue de l'improvisation poétique et du hasard,

¹⁸⁶ Cécile Cloutier, *loc. cit.*, p. 84

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 86.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 88.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 85.

désignant de manière oblique le caractère peu organisé, voire désordonné de l'écriture ducharmienne. Patrick Imbert, dans un article qu'il a consacré à l'inscription de la révolution culturelle et des clichés dans les premiers romans de Ducharme, nuance cette lecture. Selon Imbert, l'imprévisibilité de l'écriture ducharmienne n'est guère le fruit d'heureuses coïncidences, mais constitue plutôt la force d'une œuvre échappant au « poids du passé [et au] quotidien » dans « une recreation ludique, qui détruit l'apparence d'ordre [d']une certaine culture cartésienne¹⁹⁰ ». Suivant cette logique, le personnage ducharmien « ne vi[vrait] plus dans l'univers cartésien où le “je pense, donc je suis” est valide et où la pensée est placée dans une position qui lui permet de maîtriser le langage¹⁹¹ ». L'auteur note, à juste titre, que Bérénice subvertit la proposition de Descartes : « C'est bien ce que démontre Bérénice pour qui le “verbe être ne se conjugue pas sans avoir” et qui renverse le syntagme cartésien traditionnel en “Je suis donc je pense”¹⁹² ». Imbert omet cependant de commenter les passages de *L'avalée des avalés* qui s'inspirent ouvertement des théories cartésiennes. Bérénice renverse en effet le syntagme de Descartes, affirmant « [v]oici ce que je suis : un nuage de flèches qui pensent, qui voient qu'elles volent et vers quelles cibles elles volent. Donc je pense. Je pense! Qu'est-ce que je pense? Quelle belle question! Je choisis le rire¹⁹³ » (AA, 193). Si le renversement du syntagme cartésien opère une « révolution » de la pensée, il n'en demeure pas moins lié au fantasme d'une refondation de soi. Bérénice souhaite se reconquérir, reprendre le contrôle de sa vie et présider aux destinées des siens : « Le seul moyen de s'appartenir est de comprendre » (AA, 191) professe-t-elle, ajoutant quelques pages plus loin :

¹⁹⁰ Patrick Imbert, *loc. cit.*, p. 227.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 230.

¹⁹² *Ibid.*, p. 232.

¹⁹³ Voir également le passage de la page 315 : « Je suis, donc je pense » réitère Bérénice.

Je prends, de toute mon âme, des positions. J'établis, de toutes mes forces, des certitudes [...] Pour parer à l'insuffisance qui ne me permet pas d'agir sur les choses et les activités indéfinissables de la vie, je les définis noir sur blanc sur une feuille de papier et j'adhère de toute l'âme aux représentations fantaisistes ou noires que je me forge ainsi de ces choses et de ces activités (AA, 206).

C'est donc à la maîtrise de la pensée et du langage qu'aspire Bérénice, et non à une forme de *tabula rasa* systématique et absolue. Il est vrai, comme l'écrit Imbert, qu'elle affiche « une volonté iconoclaste de briser les façades¹⁹⁴ », mais elle ne prétend pas pour autant rompre complètement avec les traditions des anciens et le commerce « immonde » de ses contemporains. Elle appelle la solitude de ses vœux, mais ne réussit jamais à se « dérober[r] [...] à l'englobement, à l'avalement, aux grilles des stéréotypes, des évidences de la culture et de l'idéologie dominante¹⁹⁵ ». Jusqu'à la fin, Bérénice désirera résister « de toute son âme », « de toutes ses forces » à l'avalement, mais malgré tout, malgré elle, elle sera obligée de reconnaître sa faiblesse et sa lâcheté : « On pourrit. Et on se laisse faire. Pour ne pas avoir l'air de trahir trop docilement ce qui a été beau en soi, on fait semblant de ne pas avoir faim » (AA, 374), répond-elle au fantôme de Constance Exsangue qui lui enjoint de se suicider. Faire semblant, ne s'agit-il pas d'une forme de démission? Avouant sa trahison, Bérénice admet du même coup avoir perdu foi en ses propres « représentations fantaisistes ou noires », en ses plus chères positions, en ses plus claires certitudes. Comment dès lors arriverait-on à célébrer la morale de la marge et le ludisme langagier des romans de Ducharme sans occulter leur part tragique, leur négativité? Dans sa conclusion, Imbert affirme néanmoins que l'œuvre est « l'expression d'une révolution culturelle véritable et une redéfinition de l'homme

¹⁹⁴ Patrick Imbert, *loc. cit.*, p. 231.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 233.

qui ne se laisse plus, comme on le voit dans la célèbre parabole, guider par les aveugles¹⁹⁶ ».

Certes, la langue de Ducharme, et plus encore le rapport au monde qu'elle met en scène, provoque le renversement et le détournement des clichés, des mots de la tribu et des valeurs communes. Mais cette subversion des langages et des schèmes de référence collectifs n'est certainement pas dénuée d'« inquiétude » pour reprendre le mot de Michel Van Schendel et, ajouterais-je, d'une lucidité cruelle qui se revendique comme telle, qui confine le plus souvent au désastre¹⁹⁷. Comme l'écrit Gilles McMillan, « [n]e pas tenir compte de l'ironie et de l'auto-ironie, c'est se restreindre à régresser en aller simple avec les personnages vers une pureté supposée de l'enfance ou du passé pur et simple, dans le refus de l'adulte, de la sexualité, du monde, de l'histoire [...]»¹⁹⁸. En ce sens, analyser la langue de Ducharme, c'est aussi et surtout exhumer la part d'ombre que dissimulent les joies et les jeux du langage.

Marcel Chouinard fut l'un des premiers critiques à contester la thèse de l'écriture instinctuelle, désordonnée et inconsciente de Réjean Ducharme, préférant s'attacher au motif de la prolifération, tant littérale que thématique, qui traverse *L'avalée des avalés*. Dans son article « Réjean Ducharme : un langage violenté » paru en 1970 dans la revue *Liberté*, il s'attarde à l'accumulation des syntagmes et des

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 235. On retrouve un constat similaire dans l'ouvrage de Françoise Laurent intitulé *L'œuvre romanesque de Réjean Ducharme* : « Et quelle revanche dans ce verbe exalté, ludique, iconoclaste après tous ces anathèmes contre le joul, ces complexes devant les Français dont la langue s'était abreuvée à son gré à tant de chefs-d'œuvre [...]. *L'avalée des avalés* était un baume pour les blessures de l'âme! » (Montréal, Fides, « Approches », 1988, p. 25). Voir également Arnaldo Rosa Vianna Neto, « La représentation de l'*ethos underground* et l'inscription de la pluralité dans l'œuvre de Réjean Ducharme », *Globe*, vol. II, n° 1 (1999), p. 57-74.

¹⁹⁷ C'est du moins l'hypothèse de Gilles Marcotte qui affirme, dans « En arrière, avec Réjean Ducharme », que chez Ducharme « la fin est assurée, toujours la même : c'est le désastre » (*Conjonctures*, n° 26 [automne 1997], p. 23). Dans la même veine, Christiane Kègle note que le ludisme langagier des romans de Ducharme est empreint de négativité, de tragique (« Plaisir et subversion chez Réjean Ducharme », *Études littéraires*, vol. XXVIII, n° 1 [été 1995], p. 52).

¹⁹⁸ Gilles McMillan, « Ducharme ironiste », *Conjonctures*, n° 26 (automne 1997), p. 49.

noms propres, au rythme, à l'encyclopédisme et à la pluralité des langages, qu'ils soient biblique, mythique ou scientifique, qui entraîneraient une « atrophie du signifié » et provoqueraient une forme consciente de réification de la langue, « les mots [n'étant] plus des instruments de communication, mais des objets, opaques et irréductibles, dont la seule fonction est "d'être là"¹⁹⁹ ». Cette interprétation, fort juste au demeurant, est également retenue par François Hébert et par André Vanasse. Le premier attribue le nom d'alinguisme au traitement de la langue d'écriture chez Ducharme : « [c]e que j'appellerais son *alinguisme*, cette façon laborieuse et fascinante qu'il a de parler pour ne rien dire, ce qui ne va nullement de soi et ne doit pas être confondu avec le fait de certaines personnes insignifiantes qui *inconsciemment* parlent pour ne rien dire²⁰⁰ ». Cette pratique singulière dissiperait par ailleurs « le malentendu qui consiste à croire qu'une langue est *naturelle*, ou qu'une ethnie est une entité naturelle, alors que toutes deux reposent plutôt sur un consensus antérieur²⁰¹ ». Selon André Vanasse, les joies du langage – jeux de mots, calembours, faux raisonnements – « servent à masquer la chose²⁰² » et révèlent une contradiction inhérente à l'univers ducharmien, celle qui permet de « [c]roire aux mots au détriment des choses, y croire sans totalement y croire²⁰³ ».

Il est en effet question de croyance bafouée et de pacte trahi dans *L'avalée des avalés*. Bérénice, nous l'avons vu, tente de se reconquérir, de se redonner naissance dans et par le langage. Elle scelle ainsi un pacte tacite avec elle-même, par lequel elle se promet de croire en ses propres créations, en ses propres mirages, en son propre langage. Les passages illustrant cette singulière philosophie de

¹⁹⁹ Marcel Chouinard, *loc. cit.*, p. 119.

²⁰⁰ François Hébert, « L'alinguisme de Réjean Ducharme », *Études canadiennes*, n° 21 (1986), p. 318.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 321.

²⁰² André Vanasse, *op. cit.*, p. 36.

²⁰³ *Ibid.*, p. 39.

l'existence abondent dans *L'avalée des avalés*. « J'aime croire que j'aime Christian, mais ce n'est pas lui que j'aime. Ce que j'aime, c'est l'idée que je me fais de lui » (AA, 73), avoue Bérénice. À son frère, elle lance : « [t]out nous appartient : il suffit de le croire » (AA, 117). À Constance Chlore, elle affirme : « je suis libre de croire ce que je veux et je te crois », ajoutant du même souffle « n'est-ce pas merveilleux de croire à toutes sortes de choses impossibles? » (AA, 196). Mais, comme le note André Vanasse, Bérénice ne croit pas totalement en ses propres fictions, elle demeure malgré tout consciente de « l'inutilité de [ses] discours » (AA, 118) et de leur caractère mensonger. Désespérément lucide, elle en vient, au fil du roman, à abandonner ses anciennes croyances. Au risque de sombrer dans la « terreur et la folie », il ne lui restera plus qu'à manipuler les autres, à en faire les dupes de ses propres fables (AA, 379). C'est sans doute dans la dernière scène de *L'avalée des avalés* que se révèle le plus cruellement ce changement de cap. Incapable de se convaincre elle-même, ayant perdu foi en ses pouvoirs de recreation, Bérénice se joue des autres, donne littéralement chair à son fantasme de destruction : « Je leur ai raconté que Gloria s'était elle-même constituée mon bouclier vivant. Si vous ne me croyez pas, demandez à tous quelle paire d'amies nous étions. Ils m'ont *crue*. Justement, ils avaient besoin d'héroïnes » (AA, 379; je souligne).

Les joies de l'imagination dissimulent le tragique et la laideur des choses. Il en va de même avec les jeux du langage auxquels Bérénice tentera, pour un temps du moins, de prêter foi. L'exemple du bérénicien, abondamment commenté, mérite d'être analysé ici. Les critiques attribuent généralement une double fonction au langage bérénicien : d'une part, il permettrait de résister au monde adulte; d'autre part, il dénoncerait l'absence de communication entre les êtres en exposant les limites du langage commun. « [R]évolte contre la société [doublée] d'une révolte

contre le langage et la littérature dans lesquels s'exprime cette société²⁰⁴ », « lutte contre l'adulte, [...] révolte sacrée²⁰⁵ », manière « de "dire" ses idéaux, des idéaux que les adultes ne connaissent plus²⁰⁶ », le bérénicien est jugé « opaque, aveugle comme une pierre²⁰⁷ », « flou²⁰⁸ », « sombr[ant] dans les borborygmes ou s'élev[ant] à une haute poésie, celle de l'inexprimable, essentiellement incompréhensible²⁰⁹ », « valorisant l'expressivité pure au détriment de la communication²¹⁰ ». Mais en est-il vraiment ainsi?

L'invention du bérénicien dévoile autre chose qu'une simple confrontation entre la pureté de l'enfance et les souillures de l'âge adulte. Certes, le mépris de l'adulte, de son monde et de sa pensée inspire Bérénice lors de l'invention de sa propre langue qui, à bien des égards, rappelle le langage exploré du poète Claude Gauvreau²¹¹ : « Je hais tellement l'adulte, le renie avec tant de colère, que j'ai dû jeter les fondements d'une nouvelle langue. » (AA, 337), affirme Bérénice. Mais la création du bérénicien repose sur une réflexion qui dépasse largement ce cadre restreint. Le bérénicien est également dédié à la dénonciation du fondement même des relations affectives. Il subsume un grand principe, soit « le verbe être ne se conjugue pas sans le verbe avoir », ce qui rappelle la volonté, plusieurs fois réitérée par la narratrice, d'avaler les autres plutôt que d'être avalée par eux. « Quelqu'un qui m'aborde, prétend-elle, c'est quelqu'un qui veut quelque chose, qui a quelque

²⁰⁴ Yves Lefier, *loc. cit.*, p. 55.

²⁰⁵ Françoise Laurent, *op. cit.*, p. 31.

²⁰⁶ Franca Marcato-Falzoni, « Du jardin au champ de bataille. L'intermède de *L'avalée des avalés* », *Du mythe au roman : une trilogie ducharmienne*, Préface de Naïm Kattan, traduction de Javier García Méndez, Montréal, VLB Éditeur, 1992, p. 170.

²⁰⁷ François Hébert, *loc. cit.*, p. 320.

²⁰⁸ Françoise Laurent, *op. cit.*, p. 32.

²⁰⁹ Yves Lefier, *loc. cit.*, p. 59.

²¹⁰ Brigitte Seyfrid-Bommertz, *La rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, Québec, Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres québécoises », 1999, p. 55.

²¹¹ Voir Michel Biron, « Réjean Ducharme : loin du milieu », *L'absence du maître*, *op. cit.*, p. 215; François Hébert, « L'alinguisme de Réjean Ducharme », *loc. cit.*, p. 320 et Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme lecteur de Lautréamont », *loc. cit.*, p. 95.

chose à échanger contre quelque chose qui est pour lui d'une plus grande valeur, qui a une idée derrière la tête » (AA, 22). Ce constat exhume une cruelle réalité, contre laquelle Bérénice tente de lutter : comme l'exigent les lois du marché, les relations humaines se conforment à la logique de l'offre et de la demande, se monnayent et possèdent une valeur d'échange. Ainsi « dans l'âme d'une adulte comme Chamomor, il s'est entassé tellement de visages, visages de morts comme visages de vivants, visages de choses comme visages d'animaux et d'hommes, qu'on ne s'y entend même pas parler » (AA, 124). Or, selon Bérénice, le véritable amour ne se partage pas, il est unique et exclusif, il consiste à sentir « le poids de quelqu'un dans [son] cœur » (AA, 167) et ne se satisfait guère de « l'attelage aux portes des visages » (AA, 96). Faute de pouvoir vivre cet amour absolu, Bérénice en viendra à considérer les autres comme des « batailles » (AA, 44), les désirant soumis, avalés, conquis et possédés comme le sont les territoires et les objets.

On ne saurait en revanche contredire la thèse de l'opacité du bérénicien ou, enfin, de son signifié. Si le bérénicien est forgé à partir d'emprunts, comme le précise d'ailleurs la narratrice, il n'en demeure pas moins insaisissable aux non-initiés. Les mots « spétermatorinx étanglobe », « Mounonstre bexéroorisiduel » ou « vassiveau », même s'ils rappellent certains termes issus des « langues toutes faites » (AA, 337), demeurent opaques et font obstacle, il va sans dire, à la libre communication. Toutefois, ce langage ne vise pas uniquement à se « distancer d'autrui²¹² », comme le suggère Kenneth Meadwell dans son ouvrage. Lorsqu'elle expose brièvement les fondements de sa nouvelle langue, Bérénice insiste sur le vocable « Nahanni » qu'elle définit ainsi : « "Nahanni" est un appel à un appel » (AA, 337). Appeler, n'est-ce pas une manière de se tourner vers l'autre, de

²¹² Kenneth W. Meadwell, *op. cit.*, p. 51-52.

l'accueillir, de demander sa présence plutôt que de lui demander quelque chose? Cette forme minimale de communication se fonde presque exclusivement sur la dimension phatique de la parole et donne ainsi à lire le fantasme d'une parfaite communion dans et par le langage, à l'image de l'amitié fusionnelle que partagent Bérénice et Constance Chlore. Les échanges de dialogues subreptices (*AA*, 179-180), les lectures passionnées des poèmes de Nelligan, les jeux complices, ces « commerce[s] clandestin[s] d'amitié » (*AA*, 179) contribuent à la création d'un espace hétérodoxe situé en marge du monde des autres. De même, dans la première lettre qu'elle destine à son frère Christian, Bérénice tentera-t-elle de recréer cet espace privilégié en réitérant les apostrophes, les impératifs et les appels : « Christian! Christian! Viens me chercher, j'éclate! [...] Viens me prendre! Viens me sauver! Mon amour! Mon amour! Mon trésor! Mon trésor! » (*AA*, 174), terminant sa missive avec le très bérénicien « décadabacrouticaltaque!²¹³ » (*AA*, 175). Langue de la résistance aux codes et aux savoirs largement partagés, langue prétendant garder en mémoire les joies et les blessures de l'enfance – n'oublions pas que Bérénice l'invente alors qu'elle n'est plus une enfant –, langue des amours « incoercibles », le bérénicien porte également le deuil des idéaux qu'il entendait incarner, en manifeste l'irréparable perte. Ce versant sombre du langage bérénicien est mis au jour vers la fin du roman. Après l'ultime apparition du spectre de Constance Exsangue, Bérénice se réfugie dans ses soliloques, imitant consciemment, et désespérément aussi sans doute, le langage de la folie :

— Écoute, Bérénice Einberg, lard vivant! Tu te désagrèges! Bientôt, tu n'auras plus rien à sauver! Bientôt, tu ne seras plus que beuverie et coucherie! Rappelle-toi, fourbe! Tu m'avais donné ta parole! Tu m'avais promis de ne pas te laisser avoir.

²¹³ Brigitte Seyfrid-Bommertz remarque que « [l]a demande sexuelle qui s'affiche ici directement et les références érotiques nullement voilées fonctionnent comme une pure provocation, comme un défi lancé, à travers Christian, au père et à la loi » (*op. cit.*, p. 53).

Comme si je n'avais pas bien entendu, je réponds : « Nahanni! Nahanni! Nahanni! » J'ai des accès de folie. J'ai des ères de vérité (AA, 374).

Mais le langage de la folie et de la vérité s'avère obscur, enferme dans une solitude inexorable, ne réussissant guère à troubler les autres, « ces vivants mous » (AA, 165) comme se plaît à les appeler Bérénice : « Je me rends sur la place du marché et là, je parle à tue-tête en béréncien. Tout ce que j'ai dit jusqu'ici est demeuré infécond. Donc tous ces êtres humains ne peuvent pas m'entendre. Je ne fais, en criant ma haine, que ce que fait une plante en poussant » (AA, 375). Ce court passage révèle que le béréncien était à l'origine voué à la communication, qu'il se devait d'être entendu. Or il n'en est rien : alors qu'il se voulait acte, il s'avère infécond, tragiquement opaque, et revêt les contours de la lettre morte. Aux ultimes « Nahanni! » de Bérénice, nul ne répondra. Les agressions bérénciennes, nul n'entendra.

Les critiques qui se sont intéressés à la langue de Ducharme ont pour la plupart occulté sa négativité, préférant en célébrer le ludisme et la prolifération signifiante. En outre, comme en témoigne l'exemple du béréncien, plusieurs ont souhaité faire du texte un monde autonome, hermétique et souverain qui entretiendrait peu de relations avec le monde référentiel. Cette entreprise critique va de pair avec la survalorisation d'une modernité quasi anhistorique, lieu d'une rupture éclatante avec le passé mais aussi avec le langage et les us des contemporains.

Pourtant, *L'avalée des avalés* privilégie également le travail de la mémoire et donne ainsi à lire le monologue intérieur d'une narratrice obsédée par le passage et par la fuite du temps. Même si elle prétend reconstruire le réel objectif, Bérénice ne peut faire abstraction des souvenirs partagés par les membres de sa famille et par la

communauté, aussi restreinte soit-elle, qui l'entourent. Son discours est pénétré par les mots et les savoirs d'autrui : références littéraires et historiques, noms d'auteurs, de personnages fictifs et de lieux y abondent et confirment que même la solitude la plus volontaire est parfois troublée par la parole de l'Autre.

La mémoire de Bérénice

On a abondamment commenté la métaphore de l'avalement qui traverse les réflexions de la jeune Bérénice. Dès l'incipit du roman, la narratrice affirme « Tout m'avale » (AA, 9), proposition qu'elle décline au fil de son parcours et qu'elle remodule selon les contextes. Le « [t]out m'avale » inaugural, Bérénice en viendra d'ailleurs à le renverser, préférant le statut de maître à celui d'esclave : « voilà ce qu'il faudra que je fasse pour être libre : tout détruire », « tout avaler, me répandre sur tout » (AA, 215-216). « Tout détruire », « tout avaler » plutôt que d'être avalée, plusieurs critiques ont relevé avec raison les enjeux de telles injonctions. Michel Biron, notamment, insiste sur la distinction qu'établit Bérénice entre les deux propositions : « tout avaler, écrit-il, c'est incorporer le monde extérieur, c'est se placer dans un rapport de domination sociale et se prendre pour une figure d'autorité. [...] Tout détruire est infiniment plus radical, car sans avenir, acte désintéressé, affirmation de la plus totale liberté [...] »²¹⁴. La mémoire de Bérénice, comme nous le verrons dans la présente partie, est tendue entre les pôles de l'avalement, qui est incorporation et transformation du monde extérieur, et le fantasme de la destruction

²¹⁴ Michel Biron, « Réjean Ducharme : loin du milieu », *L'absence du maître*, op. cit., p. 210.

de ce monde. Cette oscillation constante empreint les relations qu'entretient Bérénice avec les autres et détermine ses rapports au savoir et à l'histoire collective.

La relation que partage Bérénice avec Chamomor s'avère particulièrement révélatrice. Faute de pouvoir vivre le fantasme de l'amour exclusif, qui consisterait à aimer Chamomor « comme un garçon aime une fille » (AA, 148), Bérénice tente d'échapper au charme du « visage trop beau de [sa] mère » (AA, 9), de ne plus l'aimer « avec toute [sa] souffrance » (AA, 27), de la « trouver [...] différente pour ne pas être avalé[e] » (AA, 33). Lors de leur brève idylle, survenue pendant la maladie nerveuse de Bérénice, elles vivent « l'espace d'un malentendu » (AA, 143) une union quasi parfaite. Bérénice a alors la « sensation de prendre [sa mère], de la garder, de l'avoir dans l'âme », ajoutant « [j]e suis un pays. Et elle est dans ce pays que je suis comme l'île est dans l'eau » (AA, 143). L'amour véritable, fusionnel et incoercible serait donc une forme d'avalement réciproque. Mais Chamomor ne peut se satisfaire longtemps de cet amour ingrat qui confine aux chambres closes et aux seuls regards de l'autre. Elle trahit le secret; pire, elle transforme l'amour partagé avec sa fille en gloire, en trophée : « Les tableaux que nous avons peints ensemble dans la chambre, elle est allée les pendre aux murs de la ville » (AA, 149), Bérénice devenant le « drapeau qui témoigne de sa victoire sur Einberg » (AA, 149). Le vocabulaire de la conquête militaire, qu'emploie ici Ducharme, met au jour le malentendu : le pays qu'est Bérénice, naguère considéré comme une terre d'accueil et de communion, renvoie désormais à l'égoïsme du conquérant. Chamomor a vaincu sa fille comme on conquiert un territoire ennemi. Dès lors, Bérénice se fera le devoir de résister en soutenant « le siège » (AA, 231) à tout prix – au prix de sa curiosité et de sa fascination –, en maintenant son « silence et [son] embargo » (AA, 233), en tentant surtout de ne pas « succombe[r] à la tentation de l'écouter » pour ne pas être « finie,

morte, vaincue » (AA, 306), manière ultime non pas de détruire l'autre, mais d'annihiler en soi toute montée d'affection²¹⁵.

Cette logique de l'avalément et de la destruction préside également aux relations que Bérénice entretient avec la communauté et ses représentants officiels. « Qui n'est pas avalé, militairement, administrativement, judiciairement, monétairement et religieusement? Qui n'est pas avalé par un évêque, un général, un juge, un roi, et un riche? » (AA, 216), demande Bérénice aux élèves de l'école Eisenstein. Qui, en d'autres mots, peut se targuer d'échapper aux lois d'une société où règnent l'art, la littérature, la politique, les affaires, les automobiles et les coucheries (AA, 278)? Le discours de Bérénice ne vise pas à dénoncer les inégalités sociales, il s'appuie plutôt sur l'assomption de la vacuité des réalisations humaines – si Bérénice et son professeur de chimie sont des yaks, l'art et la poésie ne sont que du phénol (AA, 276) – et de l'absence de remède pour le « mal à l'âme » (AA, 311). Lors de son séjour en Israël, Bérénice en arrive d'ailleurs à la conclusion suivante: « Tous les dieux sont de la même race, d'une race qui s'est développée dans le mal qu'a l'homme à l'âme comme des bacilles dans un chancre » (AA, 330). Tous sont égaux, tous partagent le mal à l'âme et risquent d'être avalés par le titan²¹⁶. En ce sens, « le seul combat logique est un combat contre tous » (AA, 330).

C'est dire qu'une réflexion sur le politique traverse *L'avalée des avalés*, non pas un message à contenu ouvertement idéologique ni même une doctrine de la juste vie qui servirait de leçon aux lecteurs, mais une forme d'engagement, au sens où

²¹⁵ Cette constante oscillation entre le désir et la haine répondrait, selon les analyses de Brigitte Seyfrid-Bommertz, « à un comportement passionnel qui présente toujours trois étapes identiques et récurrentes. Une phase de séduction, qui peut être plus ou moins longue, avec défi et montée des enchères, a d'abord lieu, puis c'est le bref moment de l'idylle ou, en d'autres termes, de ce que Deguy nomme joliment le "roucoulement" entre les partenaires, et enfin des obstacles, soit extérieurs au sujet, soit le plus souvent suscités par le sujet lui-même, provoquent la rupture avec l'objet aimé et conduisent le héros à une réaction de haine et d'indifférence » (*op. cit.*, p. 45).

²¹⁶ À ce propos, voir Robert Barberis, « Réjean Ducharme : l'avalé de Dieu », *loc. cit.*, p. 80-83.

l'entend Adorno. Dans *Notes sur la littérature*, ce dernier soutient en effet que l'autonomie de l'œuvre d'art est un leurre : « L'autonomie radicale des œuvres, qui ne tient compte ni des besoins du marché ni des nécessités commerciales devient tout naturellement une agression²¹⁷ ». La revendication même de cette autonomie constitue un geste politique car

l'hypocrisie de la vraie politique ici et aujourd'hui, la rigidité de relations qui nulle part n'ont l'air de vouloir se dégeler obligent l'esprit à se réfugier dans un domaine où il n'a pas besoin de s'encanailier. Actuellement, tout le culturel, même les œuvres honnêtes, court le risque d'être étouffé dans le brouhaha de la culture; mais au même moment on charge les œuvres d'art de recueillir et de conserver en silence ce dont l'accès est interdit à la politique. [...] L'heure n'est pas aux œuvres politiques, mais en revanche la politique s'est introduite dans les œuvres, surtout là où elles font les mortes sur le plan politique, comme chez Kafka, dans la parabole des fusils d'enfant, où l'idée de la non-violence se confond avec la conscience obscure de la paralysie qui gagne la politique²¹⁸.

Politique, *L'avalée des avalés*? Dans une certaine mesure évidemment et de manière souvent équivoque, le discours du roman participe d'une mise en question des valeurs et des modèles institués, se déclare manifestement « contre », avec ce que cela comporte d'apories et de contradictions. Comme nous l'avons vu, même le bérénicien – langue hermétique, apparemment « morte sur le plan politique » – ramène au social, par le biais de ce qu'il ne réussit guère à énoncer certes, mais dans le but avoué d'être entendu et de troubler les autres. *L'avalée des avalés* se réclame d'une lucidité âpre, cruelle et radicale par laquelle sont dénoncés les jeux de pouvoir, la commercialisation des rapports humains et la réification des us langagiers, devenus les témoins du « dépérissement de l'expérience acquise²¹⁹ » et réduisant les sujets au statut d'objets, de choses aisément manipulables :

²¹⁷ Theodor Adorno, *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 300.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 305.

²¹⁹ Theodor Adorno, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, op. cit., p. 37.

Les sociétés qui condamnent l'opium devraient aussi, si elles étaient logiques, condamner l'orgasme, les religions et autres voyages vers le haut. Je crois que si les êtres humains s'habituait à vivre sans rêves, sans leurres, sans faux-fuyants, se décidaient à prendre leur angoisse à bras-le-corps, ils finiraient pas produire des individus capables de les guérir. Stop! Stop! Stop! Arrêtez tous les trains, toutes les usines, toutes les turbines!

(AA, 311)

Même si elle dénonce les leurres et les fuites qui aliènent la communauté, Bérénice ne saurait taire ses propres aveuglements. Elle souhaite abolir toute forme de mouvement, sortir du temps et de l'espace communs pour mieux tendre vers le néant (AA, 351), mais cette volonté même se joue d'elle : vers la fin du roman, elle avoue ressentir un « besoin de tendresse surhumain et monstrueux » (AA, 342) et ne se « révolte[r] que par habitude » (AA, 344). Radicale et absolue, la lucidité du personnage ducharmien va jusqu'au dévoilement des compromissions et des trahisons qui constamment menacent celui ou celle qui aspire à la liberté.

Les récriminations de Bérénice – contre et contradictoires à la fois – ne peuvent cependant être ramenées à une morale de la rupture totale et définitive. *L'avalée des avalés* comporte une dimension politique, mais ne se présente pas comme « une œuvre de revendication socio-économique », prétendant lutter « contre l'aliénation familiale, avec la morale bourgeoise et le souci ridicule des convenances qui caractérisent la cellule que forme toute famille²²⁰ » ni comme un pamphlet reprenant « presque mot pour mot l'analyse politique de *L'Œdipe colonial* réalisée par Pierre Maheu en 1964²²¹ » ou comme la dénonciation « d'une pensée linéaire caractéristique de l'immobilité monolithique, de *ghettos* multi-ethnoculturels dans

²²⁰ Yvan G. Lepage, *loc. cit.*, p. 292.

²²¹ Josiane Borstein, « Antagonisme ethnique ou le complexe de Caïn dans l'œuvre de Réjean Ducharme », *Études canadiennes*, vol. IV (1978), p. 12.

l'espace québécois²²² ». Du moins pas au sens strict... Les études les plus convaincantes s'attachent plutôt à décrire les impasses dans lesquelles s'engagent presque inévitablement les personnages ducharmiens. C'est le cas notamment de l'article de Nicole Deschamps intitulé « Histoire d'E. Lecture politique de la *Fille de Christophe Colomb* », de « André et Nicole Ferron : comment être contre » de Micheline Cambron et de *L'ode et le désode* de Gilles MacMillan²²³, consacré aux *Enfantômes*. Dans *L'hiver de force*, comme le remarque Micheline Cambron, les personnages d'André et de Nicole Ferron tentent désespérément de vivre en marge de la communauté, veulent être contre, radicalement opposés à toute forme de récit et de discours hégémoniques :

Peut-on être contre? disent Nicole et André, peut-on exister et parler en dehors du champ balisé du discours culturel, surtout lorsque celui-ci s'insinue dans les moindres recoins de la vie, à travers la télévision, la littérature, la chanson, les slogans, les idées toutes faites, les noms et les surnoms, la publicité, bref tout ce qui est de l'ordre du langage? La réponse de Nicole et André est négative : refuser de participer au discours commun c'est se condamner au silence, à l'« hiver de force » dans lequel le dedans et le dehors reviennent au même²²⁴.

Le silence, « l'hiver de force (comme la camisole)²²⁵ », Bérénice Einberg les désire elle aussi, elle les appelle, mais ne réussira jamais à les habiter vraiment. Ils demeureront à l'état de fantômes, vagues idées cristallisant une parfaite solitude et une absolue indifférence, vagues images auxquelles Toupie, le char d'assaut où l'héroïne se sent « en sécurité [et] confortable comme tout » (AA, 338), donnera forme. Politique, Réjean Ducharme? « Politique, répond Jean-François Chassay : "relatif à l'organisation du pouvoir dans l'État, à son exercice". Mais aussi : "Se dit

²²² Arnaldo Rosa Vianna Neto, *loc. cit.*, p. 71.

²²³ Gilles MacMillan, *L'ode et le désode. Essai de sociocritique sur Les enfantômes de Réjean Ducharme*, Montréal, L'Hexagone, « Essais littéraires », 1995.

²²⁴ Micheline Cambron, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, *op. cit.*, p. 169.

²²⁵ Réjean Ducharme, *L'hiver de force*, *op. cit.*, p. 273-274.

d'une manière d'agir avec autrui habile, judicieuse, diplomate et calculée". Les personnages de Ducharme ne sont pas comme cela, ne veulent pas l'être, mais doivent constamment faire face à cette réalité²²⁶ ».

Chez les commentateurs de *L'avalée des avalés*, le politique et, plus largement, la question des rapports à la communauté, a souvent été associé au religieux, à la religion juive plus précisément qui, dès les premiers comptes rendus, a donné prise à une interprétation sociologique du roman. Chez Jean Éthier-Blais, nous l'avons vu, le judaïsme du père Einberg, même s'il revêt un caractère d'étrangeté, ramène à la condition québécoise, à la situation commune et quasi objective des peuples minoritaires. Les premières études savantes consacrées à la figure du Juif et à la judaïté de l'œuvre ducharmienne paraissent vers la fin des années 1960. Gilles Marcotte, notamment, publie en 1967 un essai intitulé « Le romancier canadien-français et son Juif » dans l'ouvrage collectif *Juifs et Canadiens* dirigé par Naïm Kattan. Gilles Marcotte note d'emblée que le roman canadien-français a longtemps manifesté une méfiance à l'égard de l'étranger, se réfugiant plutôt dans les « affaire[s] de famille²²⁷ ». Naguère présentée de manière fort négative – on insista sur son avarice et sur sa sournoiserie – la figure du Juif « était l'envers de nos faiblesses, le frère ennemi²²⁸ » avant de devenir, dans les romans de l'après-Guerre, un « semblable, un miroir », « minoritaire universel [...] offra[nt] dès lors une image exemplaire de nos aliénations et une promesse de libération²²⁹ ». L'auteur consacre la fin de son article à *L'avalée des avalés* et montre bien que le personnage de Bérénice ne peut refléter la réelle situation des Juifs du Québec :

²²⁶ Jean-François Chassay, « Ducharme contre le politique, tout contre », *Le Devoir*, 3 novembre 1990, p. D5.

²²⁷ Gilles Marcotte, « Le romancier canadien-français et son Juif », dans Naïm Kattan (dir.), *Juifs et Canadiens*, Montréal, Éditions du Jour, 1967, p. 63.

²²⁸ *Ibid.*, p. 64.

²²⁹ *Ibid.*, p. 64-65.

« Bérénice est une Juive comme *il ne s'en fait pas*, comme on n'en a jamais fait, comme jamais on n'en fera. Et c'est pourquoi elle est vraie²³⁰ ». Bérénice est vraie au sens ducharmien du terme, c'est-à-dire qu'elle est une représentation fictive possédant sa cohérence interne, une création textuelle emportant l'adhésion du lecteur plutôt qu'un personnage représentatif des luttes et des angoisses collectives.

Si peu de critiques accordent une valeur référentielle²³¹ au judaïsme de *L'avalée des avalés*, plusieurs en feront le reflet de la situation collective. Selon Victor Teboul, qui publie en 1977 un ouvrage consacré au mythe et aux images du Juif au Québec, la judaïté du premier roman de Ducharme relève d'une vision stéréotypée des rites et des figures religieuses : « l'image d'un Dieu haineux, préciset-il, semble être la projection d'une certaine perception chrétienne et plus particulièrement canadienne-française qui aurait prévalu dans l'imaginaire québécois jusque dans les années 1960²³² ». La présence de la religion juive dans *L'avalée des avalés* s'avérerait néanmoins révélatrice d'un désir d'ouverture à l'autre : « car [si Ducharme] se permet tant de libertés, c'est qu'il a fait sienne une âme qui jusqu'ici était Autre²³³ ». L'altérité juive n'est pas ici confondue avec l'identité québécoise, enfin pas de manière aussi radicale que dans l'article de Jean Éthier-Blais, mais elle est tout de même dépouillée de son étrangeté originelle. L'accueil de l'autre apparaît comme une entreprise d'appropriation, ce qui n'est pas sans rappeler le paradoxal rapatriement de l'œuvre ducharmienne proposé par les critiques de première réception.

²³⁰ *Ibid.*, p. 67.

²³¹ Seule Josiane Borstein, dans son article « Antagonisme ethnique ou le complexe de Caïn dans l'œuvre de Réjean Ducharme », adhère ouvertement à la lecture proposée par Jean Éthier-Blais (*loc. cit.*, p. 12).

²³² Victor Teboul, *Mythe et images du Juif au Québec*, Montréal, Éditions de Lagrave, 1977, p. 141-142.

²³³ *Ibid.*, p. 143.

La question de l'identité est en effet au cœur de plusieurs études portant sur l'inscription de la judaïté dans *L'avalée des avalés*. La posture singulière de la narratrice, qui refuse de s'identifier à la religion des siens, lançant même à ses parents « elles m'écoeurent toutes vos religions » (AA, 173), donne lieu à des interprétations parfois divergentes. Selon Carla Fratta, « la personnalité indubitablement problématique du personnage de Bérénice » pourrait dissimuler « une forme d'écho inconscient du préjugé antisémite²³⁴ ». Élisabeth Nardout-Lafarge soutient en revanche que si « Bérénice s'autorise de son identité juive pour tenir des propos antisémites », c'est pour mieux « railler en la caricaturant une certaine perception, rudimentaire et figée, de la culture juive construite par le discours québécois²³⁵ » et affirmer « à l'heure du combat commun pour une cause commune [...] un refus du groupe et de sa voix unique²³⁶ ». À l'instar de Gilles Marcotte et de Gilles McMillan, l'auteure met l'accent sur le cynisme et l'ironie d'un texte qu'il convient de lire au second degré. En outre, elle remarque avec raison que l'identification de *L'avalée des avalés* avec une cause commune relève du glissement critique puisque le politique ducharmien se donne plutôt à lire dans la mise à distance de la communauté et de ses mots d'ordre.

Cette hypothèse est également retenue par Renée Leduc-Park qui consacre une partie de son ouvrage *Réjean Ducharme, Nietzsche et Dionysos* aux références religieuses des textes ducharmiens. S'inspirant des théories nietzschéennes de la

²³⁴ Carla Fratta, « L'altérité juive dans quatre romans québécois », *L'altérité dans la littérature québécoise*, 1987, p. 164. Voir également Jean-Paul Dufiet, « Le palimpseste de la Shoah dans *L'avalée des avalés* », dans Anna Pia De Luca, Jean-Paul Dufiet et Alessandra Ferraro, *Palinsesti culturali. Gli apporti delle immigrazioni alla letteratura del Canada*, Udine, Forum, Editrice Universitaria Udinese, 1999, p. 125-139.

²³⁵ Élisabeth Nardout-Lafarge, « Noms et stéréotypes juifs dans *L'avalée des avalés* », *loc. cit.*, p. 101-102.

²³⁶ *Ibid.*, p. 102.

volonté de puissance et de la mort de Dieu, l'auteure souligne le caractère paradoxal des revendications du personnage de Bérénice :

ce geste de sacrifier l'Autre accompli par Bérénice, privilège ordinairement réservé au prêtre et manifestation d'une souveraineté que celui-ci détient de Dieu, fournit au sujet l'occasion réjouissante d'exercer sa condescendance-supériorité : « ils avaient besoin d'héroïnes », l'emploi du *ils* rejetant ainsi les adhérents du sionisme dans la généralité en même temps que la suite de l'énoncé investi d'un signifié de hauteur méprisante permet au sujet de montrer qu'il comble par son geste destructeur une lacune de la cause sioniste. [...]

Dans cette perspective, la dévalorisation radicale du judaïsme en tant qu'institution dominée par une divinité dont le concept peut porter à une exaltation morbide, voire fatale, et minimisant l'être humain en tant que principe primordial, met en œuvre l'hypothèse nietzschéenne de la mort de Dieu²³⁷.

En dernière instance, c'est Bérénice qui fait le geste le plus radical sur le plan politique. Après avoir critiqué âprement les pratiques des maîtres, l'hypocrisie du titan et la faiblesse des autres, elle choisit d'entrer dans le jeu des puissants, d'user de leurs stratégies; pire, elle cesse de se réfugier dans le domaine du fantasme et de la rhétorique guerriers pour se lancer dans l'action. Si le geste ultime de Bérénice rejoint la thèse de la volonté de puissance, voire de l'affirmation radicale d'une subjectivité souveraine, il n'arrive guère, malgré sa violence, à annihiler totalement l'empire de la communauté sur l'être. En sacrifiant Gloria, Bérénice respecte la logique guerrière du sionisme, « consacre la suprématie de l'affirmation de vie²³⁸ » comme le note Renée Leduc-Park. Ce choix, qu'il soit réfléchi ou non, entre en contradiction avec les idéaux de l'enfance défendus par le spectre de Constance Exsangue : consentir à vivre, c'est refuser le néant, le silence, l'hiver de force; en un mot, la mort, seule issue possible face aux agressions du réel et de la communauté.

²³⁷ Renée Leduc-Park, *Réjean Ducharme, Nietzsche et Dionysos*, *op. cit.*, p. 109-110. Voir également Franca Marcato-Falzone, *op. cit.*, p. 107-173.

²³⁸ *Ibid.*, p. 110.

Bérénice adhère ainsi malgré elle au « ils » de la communauté, fort différent du « nous » bicéphale des amitiés enfantines.

On ne saurait toutefois exagérer l'importance de la dimension sociopolitique et religieuse de *L'avalée des avalés*. Certes, le roman présente des lieux de socialisation, l'école, la synagogue, le cours de ballet, les locaux de la milice étudiante, mais il demeure à leur égard fort allusif. La véritable communauté du roman se construit de manière virtuelle, dans et par la conscience du sujet qui s'approprie librement livres et auteurs, textes et pensées.

Malgré son jeune âge, Bérénice est « déjà habit[e], comme le remarque Élisabeth Nardout-Lafarge, par une mémoire littéraire et historique très ancienne²³⁹ ». Elle cite les auteurs consacrés de la littérature occidentale, Corneille, Shakespeare, Flaubert, Rimbaud²⁴⁰, les poèmes de Nelligan et de Saint-Denys Garneau, possède une connaissance étonnante des mythes antiques et de l'histoire, déforme les événements du passé et les textes littéraires. « Tout avaler », c'est aussi « tout savoir » (AA, 218). « Pour ce qui est de notions, de connaissances, je mange n'importe quoi, n'importe quand, n'importe comment. Ma voracité fait le bonheur de mes professeurs » (AA, 255), affirme-t-elle. Cette voracité lui permet de contourner « le moment de la grande rencontre avec [soi] » (AA, 256), de troubler l'angoisse qui vient avec le sommeil, mais elle apparaît aussi comme une manière d'habiter le temps présent. La conscience de la fuite du temps nourrit la mémoire de Bérénice, cette enfant « déjà las[se] de vivre » selon les mots du poète Nelligan (AA, 373) qui semble précocement abattue par le poids du passé.

²³⁹ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, op. cit., p. 177.

²⁴⁰ À cette liste incomplète s'ajoutent notamment les noms d'Aristophane, de Térence, de Cicéron, d'Homère, de Virgile et de Descartes.

La mémoire littéraire du personnage de Bérénice ainsi que l'important travail intertextuel auquel se livre Réjean Ducharme dans *L'avalée des avalés* ont été l'objet de plusieurs études. Gilles Marcotte, notamment, a consacré son remarquable article « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont » aux citations allusives des *Chants de Maldoror* et des *Poésies* dans l'œuvre ducharmienne, mais également à celles des œuvres de Saint-Denys Garneau, d'Edgar Allan Poe, de Rainer Maria Rilke, d'Émile Nelligan, de Claude Gauvreau... Il en conclut que Réjean Ducharme

va jouer les rôles empruntés à cette « Autorité » [française] : la souveraineté, revendiquée à forte voix dans des centaines de pages de son œuvre; l'originalité, manifestée par des signes nombreux, et jusque par l'invention d'une langue nouvelle. Mais insistons sur le verbe : il *joue*, c'est-à-dire que de cette souveraineté, de cette originalité de *grand écrivain*, il fait un spectacle où l'évidence de l'emprunt, des plumes d'autrui, désamorce le recours à l'Autorité dans le texte même qui s'énonce²⁴¹.

Le critique ajoute que « la partie se joue autrement, sur une nouvelle donne, à laquelle ne conviennent plus les termes de l'emprunté et de l'original²⁴² », Ducharme se faisant le plagiaire et le pilleur des textes d'autrui. Cette attitude de l'écrivain à l'égard de la littérature consacrée, des textes qu'il « maghane » parfois effrontément, serait indissociable, selon Élisabeth Nardout-Lafarge, d'une « leçon de lecture [...], leçon de liberté, d'impertinence, d'ouverture d'esprit, d'oubli de soi et d'humilité²⁴³ ». La leçon donne lieu, encore une fois, à des contradictions : chez Ducharme, on aime les livres mais on raille les maîtres; on se moque aussi forcément des canons et des formes, mais en se réclamant de traditions et de savoirs anciens.

En ce sens, la modernité de l'œuvre ducharmienne ne saurait être confondue avec un amour inconditionnel de la nouveauté et de l'avant-garde – André et Nicole

²⁴¹ Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont », *Études françaises*, vol. XXVI, n° 1 (printemps 1990), p. 126. Voir également Gilles Marcotte, « Le copiste », *Conjonctures*, n° 31 (automne 2000), p. 87-99.

²⁴² *Ibid.*, p. 126.

²⁴³ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, op. cit., p. 46.

Ferron s'en moquent d'ailleurs ouvertement – dans la mesure où elle se fonde sur un art du recyclage, voire sur « un nouveau syncrétisme par le biais du cannibalisme littéraire et du “maghanage”, spécialité ducharmienne²⁴⁴ » comme le remarque justement Élisabeth Haghebaert. On a abondamment glosé les stratégies de recyclage et de « maghanage » employées par Réjean Ducharme dans *L'avalée des avalés* : plusieurs ont étudié la présence des œuvres de Lautréamont²⁴⁵, de Nelligan²⁴⁶, de Nietzsche²⁴⁷ et de Sartre²⁴⁸, d'autres ont montré comment l'onomastique ducharmienne déploie tout un réseau de références, de symboles et de mythes à même la trame romanesque²⁴⁹. La mémoire de Bérénice se nourrit aux sources d'une histoire commune, largement partagée par ses ancêtres comme par ses contemporains et suppose, par là même, un rapport singulier au temps passé, présent et futur. Dans le cadre du présent travail, il serait trop fastidieux de passer en revue les études consacrées à l'intertextualité de *L'avalée des avalés*. Afin de mieux cerner les enjeux du travail mémoriel que donne à lire le roman, je m'attacherai plutôt à la question du sujet et de ses rapports au temps commun, par le biais des travaux d'Agnès Whitfield et de Michel Biron.

²⁴⁴ Élisabeth Haghebaert, « Innovation-rénovation : Ducharme et des retours avant », *Études littéraires*, vol. XXXI, n° 2 (hiver 1999), p. 27.

²⁴⁵ En plus de l'article de Gilles Marcotte, voir Kenneth W. Meadwell, *L'avalée des avalés, L'hiver de force et Les enfantômes de Réjean Ducharme. Une fiction mot à mot et sa littérarité*, *op. cit.*, p. 43-57 et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, *op. cit.*, p. 126 et suiv.

²⁴⁶ Nicole Bourbonnais, « Ducharme et Nelligan : l'intertexte et l'archétype », dans Pierre-Louis Vaillancourt, *op. cit.*, p. 166-197. Voir aussi Christiane Kègle, « Plaisir et subversion chez Réjean Ducharme », *loc. cit.*, p. 52 et Jean-François Hamel, « Tombeaux de l'enfance. Pour une prosopopée de la mémoire chez Émile Nelligan, Réjean Ducharme et Gaétan Soucy », *loc. cit.*

²⁴⁷ Renée Leduc-Park, *op. cit.*

²⁴⁸ Józef Kwaterko, « Ducharme essayiste ou “Sartre maghané” », dans Pierre-Louis Vaillancourt, *op. cit.*, p. 147-166.

²⁴⁹ Voir Diane Pavlovic, « Du cryptogramme au nom réfléchi. L'onomastique ducharmienne », *Études françaises*, vol. XXIII, n° 3 (hiver 1988), p. 89-112; Élisabeth Nardout-Lafarge, « Noms et stéréotypes juifs dans *L'avalée des avalés* », *loc. cit.*, p. 89-104; Lucie Hotte-Pilon, « Le jeu des noms dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme », *loc. cit.*, p. 105-117; Anne Élane Cliche, *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*, *op. cit.* et de la même auteure, « Réjean Ducharme : Le Nom de l'auteur », *loc. cit.*, p. 215-237.

Agnès Whitfield, dans le chapitre « *L'avalée des avalés* ou le journal intime de Mlle Bovary » de son ouvrage *Le je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, aborde la question de la subjectivité de *L'avalée des avalés* en adoptant une perspective critique inspirée de la théorie des genres. Selon l'auteure, le premier roman de Ducharme s'apparente au journal intime. Le présent de la narration, les chapitres empruntant la forme de courtes entrées, la présence d'indices temporels tels que « hier », « aujourd'hui » et « demain » ainsi que le respect de l'ordre chronologique en témoignent. En outre,

son livre rappelle aussi le journal intime par l'objectif [que se fixe Bérénice] en écrivant. Malgré la présence de quelques parents et amis (assez peu nombreux d'ailleurs), Bérénice se sent seule au monde. L'écriture, on dirait mieux la causerie, vient remplir les trous dans son emploi du temps et combler ce manque de communication avec les autres²⁵⁰.

Pour mieux cerner la nouveauté du roman, Whitfield se propose ensuite de montrer comment il déjoue les conventions du journal intime traditionnel. *L'avalée des avalés*, s'inspire, d'une part, de deux « genres romanesques pour grandes personnes²⁵¹ », soit le roman de guerre et le roman de chevalerie. Il s'attache, d'autre part, à une double quête : Bérénice souhaite anéantir symboliquement sa mère Chamomor et séduire, voire conquérir son frère Christian. Aussi plutôt que de relater les événements du quotidien afin de mieux les comprendre, Bérénice cherche-t-elle à les changer de manière radicale : « la nouveauté discursive de *L'avalée des avalés* réside donc principalement dans le genre de buts fixés par la locutrice. S'affirmer, se révolter, voilà des objectifs qui n'ont rien à voir avec la portée

²⁵⁰ Agnès Whitfield, « *L'avalée des avalés* ou le journal intime de Mlle Bovary », *Le je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, op. cit., p. 64.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 91.

habituellement introspective et psychologique du journal intime²⁵²». Le discours de Bérénice est donc tendu vers l'avenir, il s'écrit au présent mais se projette incessamment dans le futur, mettant l'accent sur la dimension prophétique de la mémoire.

Dans *L'absence du maître*, Michel Biron soutient que chez Ducharme « le texte ne tient pas debout sans le personnage²⁵³ ». Le sujet y impose sa vision du monde, parfois fort peu réaliste, « intériorise tout avec frénésie et devient une sorte de monde autonome qui absorbe les mots et les choses qui l'entourent afin de constituer un espace para-doxal²⁵⁴ ». Dans *L'avalée des avalés*, « ce faux roman d'éducation », le personnage de Bérénice Einberg est animé par un sentiment d'extrême urgence qui ne la quitte jamais : « Il n'y a plus une minute à perdre, il n'y a plus de durée qui se justifie²⁵⁵ » écrit Michel Biron. L'empressement et l'avidité de l'héroïne, qui ne réussit guère à vivre le temps présent, rappellent « les valeurs propres au discours révolutionnaire, la hâte, l'envie, le désir, le besoin et l'impatience²⁵⁶ ». En ce sens, son ambition de « tout détruire », de tout sculpter précise l'auteur, sa lucidité, son penchant pour les changements radicaux et pour le désordre feraient « directement écho à l'esprit révolutionnaire de l'époque, notamment de *Parti pris*²⁵⁷ ».

Même s'ils empruntent des voies différentes, les analyses d'Agnès Whitfield et de Michel Biron se rejoignent. Selon les deux auteurs, la conscience du sujet domine le discours de *L'avalée des avalés*, lequel s'articule autour des quêtes impossibles de la narratrice. Au sein du faux roman d'éducation, du faux journal

²⁵² *Ibid.*, p. 115.

²⁵³ Michel Biron, « Réjean Ducharme : loin du milieu », *L'absence du maître*, *op. cit.*, p. 203.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 204.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 207.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 208.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 207.

intime qu'est le premier roman de Ducharme s'inscrit la volonté de puissance d'une narratrice qui souhaite tout soumettre, tout contrôler. En considérant ainsi la solitude du sujet, les deux auteurs ont également traité à mots couverts du travail de la mémoire, aspect essentiel de *L'avalée des avalés*. Après tout, c'est à la subjectivité, à l'âme et à la conscience que le personnage de Bérénice fait correspondre le concept de mémoire :

Le sentiment d'être soi-même, d'avoir été et de se continuer, cette âme dont on parle ne pourrait-elle pas, plus simplement, s'appeler mémoire? La conscience, la science du bien et du mal, est-ce que ce n'est pas qu'une mémoire morte, qu'un instinct de direction fondé sur des souvenirs dégénérés en un réseau inextricable de réflexes conditionnés? En naissant, un homme n'a pas d'âme; il n'en aura une qu'après l'enfance (AA, 364).

La mémoire existe à partir du moment où le sujet prend conscience du temps et, plus encore, de sa propre finitude. Bérénice précise d'ailleurs que l'enfant n'a pas d'âme, qu'il ne naît pas en naissant. Manière de dire que la mémoire et, par là même, la conscience, l'âme comme la science du bien et du mal sont avant tout subjectives et culturelles, modelées après l'enfance. Après cet âge que Giorgio Agamben définit de la manière suivante : « Loin d'être quelque chose de subjectif, une expérience originaire ne pourrait être alors que ce qui, chez l'homme, se trouve avant le sujet, c'est-à-dire avant le langage : une expérience "muette" au sens littéral du terme, une *en-fance* de l'homme, dont le langage devrait précisément marquer la limite²⁵⁸ ». Cet état originaire, Bérénice en porte le deuil, ce que confirme notamment la création du bérénicien. Vers la fin du roman, elle découvre la nostalgie (AA, 353), un sentiment qu'elle méconnaissait jusqu'alors, et réalise qu'elle n'est « plus une enfant » (AA, 294). Elle est devenue « mémoire morte » et « instinct de direction », de plus en plus étrangère à sa propre enfance. Au début du roman, Bérénice se projetait

²⁵⁸ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, op. cit., p. 61.

constamment dans l'avenir, en exprimait haut et fort le désir. Sur l'île, elle ne rêvait que de grands départs et de nouvelles aventures, appelant de ses vœux une vie adulte idéalisée : « j'ai à grandir, à me prolonger par en haut, jusqu'à supplanter tout » (AA, 27), « je n'y vis qu'en attendant » (AA, 34), « j'ai hâte, hâte, hâte! » (AA, 70), « une autre vie s'avance, toute neuve sur l'eau sale, toute blanche dans la nuit, toute chaude dans le froid » (AA, 154). Or, la nostalgie est justement ce qui annule tout espoir et toute promesse; en souhaitant retourner sur l'île, lieu qu'elle jugeait naguère inhospitalier, Bérénice se projette non plus dans l'avenir mais dans le passé. La résistance farouche qu'elle affiche vers la fin du roman, cette volonté de tout détruire que Michel Biron attache à l'esprit révolutionnaire des années 1960, s'avère également liée au désir de bouleverser la linéarité attendue de la routine et de la répétition. Tenter de sortir du temps, d'en freiner la course, aspirer au néant, voilà, me semble-t-il, les désirs que nourrit la foi révolutionnaire de Bérénice.

Lors de son séjour en Israël, Bérénice est d'ailleurs tiraillée entre des désirs contradictoires. Elle souhaite arrêter la course du temps, seule manière de rester fidèle à l'enfance et de respecter les dernières volontés du spectre de Constance Exsangue : « il faut s'accrocher là, dans le temps où on a souhaité que les choses stoppent; il faut s'accrocher là, dans le passé, où on croit avoir été beau » (AA, 334) car, précise-t-elle un peu plus loin, « [c]e qu'un être humain peut faire de plus insultant pour son âme, c'est de se répéter » (AA, 343). Mais elle ne peut s'empêcher de rechercher la compagnie des autres. Même si son amitié pour Gloria se fonde sur la répétition du même, nourrissant ainsi une mémoire déjà morte, Bérénice avoue « [avoir] cherché et trouvé, en [s]'ouvrant à elle, du réconfort, du calme » (AA, 342).

Bérénice n'est pas seule, pas plus que Réjean Ducharme d'ailleurs. Elle partage avec les autres une langue, une histoire et une mémoire communes, cela même si elle mène un combat de tous les instants contre l'avalement qui la menace. « Tout avaler », « tout détruire », « tout savoir », ces injonctions extrêmes ne peuvent conduire qu'à des impasses dont il est impossible de se sortir, des culs-de-sac qui condamnent le sujet à adopter la posture du tiers inclus²⁵⁹. Si le tiers exclus est celui que l'on nie, le tiers inclus est celui qui tente de s'effacer et de vivre le fantasme de l'invisibilité. Ce statut singulier pourrait également être accordé au texte ducharmien qui manifeste une résistance certaine au rapatriement et à la *doxa* sans pour autant arriver à les abolir, texte qui, en dernière instance, se donne à ses lecteurs sans se donner totalement.

La situation de l'œuvre et de son auteur a certainement influencé la réception de *L'avalée des avalés*. Les critiques furent en effet contraints à repenser des catégories qui avaient eu leur pertinence en d'autres occasions : le propre et l'étranger, l'ici et l'ailleurs, la forme et le sens pour ne nommer que celles-là, comme si les évidences interprétatives n'arrivaient plus à tenir devant une œuvre dédiée à la fois au recyclage et à l'excentrement. Le génie, le ludisme langagier, la négativité positive ou la solitude du sujet, ces voies d'accès tendaient pour l'essentiel à décrire le caractère unique d'une œuvre qui semblait de prime abord insaisissable. En isolant le texte ducharmien, en accordant à son auteur le statut de passeur, on les rangeait dans un monde à part, étranger aux conventions, aux succès éphémères et aux proses écrites selon le goût du jour.

²⁵⁹ À propos de la posture du tiers inclus, voir l'article « Les Juifs à Montréal : le tiers inclus ? » de Pierre Nepveu (*Montréal. L'invention juive*, Montréal, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1991, p. 73-86).

Emblématique ou classique, *L'avalée des avalés*? Difficile de répondre à une telle question sans s'enfermer à son tour dans une impasse rhétorique digne des dérives béréniciennes. Chose certaine, l'œuvre « persiste comme rumeur de fond, là même où l'actualité qui en est la plus éloignée règne en maître²⁶⁰ ».

²⁶⁰ Italo Calvino, *op. cit.*, p. 12.

Conclusion générale

Les *petites littératures* ne conduisent pas toujours à l'hétérogène. Car elles aspirent à la normalisation, au classement, à la mémorialisation. Elles rêvent aussi d'ouvrir l'espace, de briser l'exiguïté, de « faire de l'éternité ».

François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*.

Faire de l'éternité

Faire de l'éternité, cela me semble traduire avec justesse le désir, parfois inconscient, souvent tu, qui a animé nombre de critiques et d'historiens littéraires québécois depuis la Révolution tranquille. *Faire de l'éternité* ou *fabriquer une mémoire*, ces gestes ne sont-ils pas voués à transformer l'actualité littéraire, l'écrivain émergeant et l'œuvre éphémère en monuments d'une histoire collective? Certes, nous l'avons vu au fil de ce travail, une telle entreprise ne va pas de soi : à trop vouloir statuer les œuvres et les écrivains, on en vient à taire leurs différences et leurs singularités. Entre les propositions critiques de certains ouvrages généraux consacrés au roman québécois des années 1960 et le discours des œuvres s'imposent des écarts et des contradictions importants, lesquels illustrent la résistance de la littérature, même la romanesque, aux requêtes institutionnelles. Considérés comme des œuvres de la rupture, de l'affirmation d'une parole subjective destinée à la dénonciation d'un ordre social asphyxiant, transformés en emblèmes d'une modernité culturelle enfin revendiquée, les romans des années 1960 ont servi, dans une certaine mesure évidemment, une lecture héroïque de la littérature québécoise. Héroïque, car elle a bien souvent privilégié le triomphe du nouveau sur l'ancien, de l'inédit sur la tradition.

Cette lecture héroïque des romans des années 1960, si elle apparaît comme un point de repère dans les études panoramiques, ne convient pas à tous les romans ni à

tous les critiques, loin s'en faut. La lecture politique de la littérature de la Révolution tranquille s'est surtout imposée dans les années 1960 et 1970 et fut, par la suite, mise en cause dans de nombreuses études. Le présent travail avait d'ailleurs pour objectif de dévoiler tant les similitudes que les conflits des interprétations qui ont traversé le discours de la critique du *Libraire*, de *Prochain épisode* et de *L'avalée des avalés*. Une mémoire littéraire, après tout, ne peut pas s'échafauder uniquement sur le consensus, elle se fonde également sur la contradiction qui, comme l'a écrit Jacques Brault dans son essai « Au cœur de la critique¹ », est inhérente au travail de la lecture, professionnelle ou non. Des emblèmes et des figures récurrents habitent le Grand récit entourant la Révolution tranquille, mais ils s'avèrent tout de même livrés aux subtiles hésitations, voire aux spéculations des lectures singulières.

Dans l'introduction de cette thèse, j'ai montré que la critique des romans du moi québécois avait institué une certaine forme de subversion en transformant les personnages-narrateurs des années 1960 en porteurs d'une parole collective. Reflétant les malaises de la communauté, le roman des années 1960 s'inscrivait, selon les analyses de Valerie Raoul, de Pierre Hébert et d'Agnès Whitfield du moins, dans un mouvement de révolte générale, rompant de manière éclatante avec une tradition timorée et conservatrice. Mes analyses entendaient interroger et nuancer cette lecture consensuelle des romans de la Révolution tranquille en mettant au jour le caractère incertain de la fiction littéraire et des discours critiques qui l'accompagnent.

L'histoire, qu'elle soit sociologique, culturelle ou littéraire, comporte en effet une part d'instabilité, liée pour l'essentiel aux changements idéologiques et culturels qui surviennent dans la sphère publique. Toutefois, cette instabilité, théorisée dans

¹ Jacques Brault, « Au cœur de la critique », *Chemin faisant*, Montréal, La Presse, 1975, p. 51-59.

les travaux de Homi Bhabha et de Paul Ricœur notamment, ne va pas nécessairement de pair avec un absolu relativisme. Elle désigne plutôt le caractère construit, et non donné, de nos récits mémoriels. Nourris aux sources d'un passé commun, privilégiant certains faits plutôt que d'autres, variant selon les époques, ces récits s'inspirent aussi et surtout des obsessions du temps présent, répondent obliquement aux vœux de leurs auteurs. Le cas de la Révolution tranquille en témoigne éloquemment : depuis 1960, ce moment axial de l'histoire québécoise est l'objet de relectures et de révisions, s'avère tantôt célébré, tantôt dévalué, mais rarement négligé. Au fil du temps et des discours, la Révolution tranquille a conservé son statut particulier, et demeure malgré tout un épisode marquant du récit entourant la fondation de l'identité québécoise moderne.

C'est dans ce singulier contexte que j'ai voulu replacer les romans de mon corpus. Parus à une époque effervescente où, semble-t-il, tous les espoirs étaient permis, ils ont été choisis pour représenter l'accession d'une culture à la modernité, devenant, à l'instar de la Révolution tranquille dont ils portaient apparemment l'empreinte, des lieux de mémoire. La révolte de Jodoin, la fatigue historique du narrateur de *Prochain épisode*, l'esprit d'insoumission de Bérénice Einberg furent ainsi associés aux revendications sociopolitiques de l'époque et rapidement intégrés au récit canonique – emblématique? – de la littérature québécoise. L'examen des textes critiques a cependant révélé que les enjeux d'un tel rapatriement variaient d'un roman à l'autre.

À la parution du *Libraire* de Gérard Bessette, les débats qui animent le milieu littéraire québécois s'inscrivent dans le prolongement des polémiques des années 1950. À l'instar des rédacteurs d'*Amérique française* et de *Cité libre*, les critiques mesurent la qualité des œuvres littéraires à l'aune du concept de l'universel, valeur-

refuge par laquelle les écrivains échapperaient enfin aux prescriptions régionalistes. *Le libraire* est loin de faire l'unanimité : certains critiques interrogent l'actualité des problèmes abordés par Gérard Bessette, ceux de la censure et de l'oppression religieuses plus particulièrement, qui n'auraient plus cours dans la société québécoise. Loin d'être jugé subversif, le contenu du *Libraire* rappelle les préoccupations des romanciers existentialistes et inspire des lectures centrées sur la portée métaphysique des réflexions de Jodoin, anti-héros solitaire luttant contre les conventions langagières et sociales qui régissent la petite communauté joachinoise. Or, nous l'avons vu, c'est à partir de 1967 que les critiques proposent une relecture politique du *Libraire*. Hervé Jodoin est alors transformé en héros, en porteur d'une parole révolutionnaire; même s'il préfère la solitude aux combats collectifs, il apparaît comme le digne représentant des luttes de la Révolution tranquille. Unanime et quasi instantanée, la récupération politique du *Libraire* fut rarement remise en cause dans les études ultérieures. Tout se passe comme si les critiques avaient endossé les thèses de Jacques Allard, en excusant même les failles et les apories. Ce rapatriement univoque témoigne de l'esprit qui régnait dans le milieu littéraire québécois des années 1960, mais il ramène aussi aux fondements de l'histoire littéraire : récit mémoriel, elle construit le passé à partir du présent, porte un regard sélectif sur les œuvres de manière à satisfaire aux exigences d'un certain programme. Au même titre que les œuvres de Nelligan, d'Alain Grandbois, de Jean-Charles Harvey et des automatistes, maintes fois invoquées par les critiques littéraires des années 1960, *Le libraire* annonce des lendemains meilleurs, se place à la source d'une filiation littéraire québécoise et moderne.

Il en va autrement pour *Prochain épisode*, dont la critique est beaucoup plus abondante et variée. À sa parution, le premier roman d'Aquin se mérite une

réception élogieuse. Affichant de nombreuses références à la vie intime d'Aquin et au contexte politique de la Révolution tranquille, l'œuvre est rapatriée sans trop de difficulté : on insiste sur sa portée révolutionnaire, on remarque les liens qui unissent le narrateur au sort de sa nation, on construit même une légende autour de son auteur. Loin de reconduire des interprétations analogues, les études savantes parues par la suite oscillent entre le rapatriement et le dépaysement, révélant ainsi les contradictions d'une œuvre complexe. Tendue vers des idéaux chimériques – qu'il s'agisse du « chef-d'œuvre qu'on attend », du pays retrouvé ou de la révolution enfin accomplie –, *Prochain épisode* est traversé par les motifs de la perte et du deuil. Ces tensions entre le monumental et la ruine déterminent les rapports du sujet à sa nation et empreignent les réflexions sur le politique et sur l'action révolutionnaire que présente *Prochain épisode*. Fuyant et incertain, le roman appelle ainsi le politique tout en le mettant à distance. En ce sens, il apparaît sans doute comme le texte le plus emblématique, non pas du contexte de la Révolution tranquille, mais des hésitations qui ont nourri, depuis 1960, sa mise en récit. En contrepoint de l'œuvre se construit le mythe d'Aquin. C'est par le biais de cette figure, laquelle a inspiré plusieurs biographies, études et textes de fiction, que l'on prend la réelle mesure de l'héritage laissé par l'auteur. De manière plus explicite que l'œuvre écrite, le mythe emblématise la tragédie d'un homme tiraillé entre l'action et l'écriture comme celle d'une lutte collective inachevée et stérile.

L'accueil réservé à *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme donne lieu à un changement de perspective. Contrairement au *Libraire* que l'on élit *a posteriori* comme modèle, le roman de Ducharme n'est pas choisi par ses lecteurs, il s'impose à eux. Les critiques de première réception, obnubilés par l'Affaire Ducharme, s'avèrent partagés entre la méfiance et l'admiration : ils mettent en question

l'authenticité et la légitimité de *L'avalée des avalés*, tentent d'expliquer les silences de l'auteur, crient au génie. Ces gestes critiques visent, non pas à faire de l'œuvre le miroir des ruptures survenues à l'époque de la Révolution tranquille, mais à rapatrier un auteur qui *échappe*, qui *s'échappe*, peu concerné en somme par les requêtes de l'institution. Le sort réservé ultérieurement à *L'avalée des avalés* répond à cet horizon d'attente particulier. L'œuvre devient le flambeau d'une modernité formaliste et a-politique, est présentée comme le lieu de pluriels refus, refus de l'engagement, des conformismes, de l'âge adulte, des conventions langagières et sociales. Une telle lecture, si elle respecte en apparence l'univers dépeint par Ducharme dans *L'avalée des avalés*, n'en demeure pas moins réductrice : le roman ne peut prétendre à une absolue autonomie comme il ne peut être assimilé à une vision joyeuse et libertaire de la littérature. La négativité de l'œuvre, parfois tue, souvent atténuée, est loin de donner lieu à une leçon de vie optimiste. C'est pourtant la leçon de l'enfance, de sa pureté intouchée et de son langage neuf, que retiennent les ouvrages pédagogiques et certaines études savantes. À l'instar d'Hervé Jodoin, Bérénice Einberg est transformée en héroïne : elle parle le langage du vrai, elle s'élève contre la bêtise environnante, elle incarne la vertu des incorruptibles.

De la réflexivité et du temps présent

À la lumière de ces constats, j'aimerais revenir sur deux questions qui ont nourri ce travail, soit l'autoréflexivité et le rapport à la tradition. Dans l'introduction, j'ai emprunté à Charles Taylor le concept de réflexivité radicale, lequel désigne

une sorte de présence à soi qui est inséparable du fait d'être l'agent de l'expérience, dont l'accès par sa nature même est asymétrique : il y a une différence capitale entre la façon dont je fais l'expérience de mon activité, de ma pensée, de mes sentiments, et la façon dont vous la faites

ou d'autres la font. C'est ce qui fait de moi un être qui peut parler de lui-même à la première personne².

J'ai voulu montrer, au fil de mes analyses, que les personnages des trois romans étudiés adoptent le point de vue de la première personne, s'enferment dans un univers monologique où les interventions d'autrui sont toujours filtrées par leurs regards et par leurs paroles. La solitude d'Hervé Jodoin, l'enfermement asilaire vécu par le héros d'Aquin, les désirs d'autosuffisance de Bérénice Einberg en témoignent, même s'ils ne conduisent pas forcément à une absolue indépendance du sujet. Les trois personnages-narrateurs évoluent dans un espace social, fictif certes, mais tout de même pénétré par des référents historiques et culturels. Adopter le point de vue de la première personne, ce n'est pas tant nier ou dénigrer l'existence d'autrui, c'est surtout privilégier une expérience subjective et singulière du temps, des lieux et du monde.

C'est dire que le sujet du roman autoréflexif n'est jamais tout à fait seul. Comme l'écrit Maurice Blanchot, même l'œuvre conçue dans la plus stricte intimité est livrée en partage :

Quand un écrivain s'enfonce dans l'intimité pure d'une œuvre qui n'intéresse que lui, il peut sembler aux autres – aux autres écrivains et aux hommes d'une autre activité – qu'au moins les voilà tranquilles dans leur Chose et leur travail à eux. Mais pas du tout. L'œuvre créée par le solitaire et enfermée dans la solitude porte en elle une vue qui intéresse tout le monde, porte un jugement implicite sur les autres œuvres, sur les problèmes du temps, se fait complice de ce qu'elle néglige, l'ennemie de qu'elle abandonne, et son indifférence se mêle hypocritement à la passion de tous³.

Ces vues rejoignent celles d'Adorno qui, dans *Notes sur la littérature*, soutient que l'engagement ne se formule pas toujours de manière explicite, qu'il se donne aussi à lire dans les silences et les blancs de l'œuvre.

² Charles Taylor, *op. cit.*, p. 178.

³ Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », *loc. cit.*, p. 301-302.

À ces constats éclairants, j'ajouterais deux remarques. D'une part, comme le révèlent les réflexions de Paul Ricœur sur la triple *mimèsis*, il importe de rappeler que l'écriture constitue une forme de médiation entre le monde de l'expérience et le monde du lecteur; elle construit des mondes plausibles, des identités efficaces, mais elle n'entretient pas avec le réel des rapports de pure homologie. Ainsi en va-t-il des « messages » ou des « leçons » formulés, allusivement ou non, par l'œuvre littéraire. D'autre part, les romans autoréflexifs présentent le plus souvent une dimension métacritique, imposent une forme de distanciation – trait récurrent selon Adorno dans le roman moderne⁴ – qui accentue le sentiment de dépossession qui habite le sujet. L'ironie de Jodoin, la surconscience douloureuse du narrateur de *Prochain épisode* et la rage de Bérénice sont des manières de se détourner de la communauté, de se marginaliser, mais elles éloignent également de soi. Les trois personnages ne sont jamais tout à fait là où ils prétendent être car leurs propres paroles les trahissent et se jouent d'eux. C'est du moins ce que j'ai voulu souligner au fil de mes analyses : Jodoin apprécie malgré lui l'éloquence; le narrateur de *Prochain épisode* se défile à la première occasion, incapable de commettre le geste qui confirmerait sa victoire sur l'ennemi; Bérénice rompt le pacte qu'elle avait établi avec Constance Chlore (et avec elle-même) en refusant de se suicider. À la lumière de ces remarques, l'on comprend mieux pourquoi la lecture héroïque et politique du discours de ces personnages comporte des apories. Elle n'opère pas un simple glissement du fictif vers le réel, mais elle suppose également que le propos des narrateurs se donne au lecteur de manière franche et directe. Or, la mauvaise foi – souvent inconsciente – du personnage de fiction confère à sa parole l'épaisseur du

⁴ Theodor W. Adorno, « La situation du narrateur dans le roman contemporain », *Notes sur la littérature*, op. cit., p. 43.

palimpseste : sous le vernis du discours, se cache autre chose qui échappe au locuteur même.

Par ailleurs, il m'apparaît pertinent d'interroger ici le refus des valeurs traditionnelles et le rejet du passé qui traversent certaines études consacrées au roman des années 1960. Selon plusieurs critiques, la littérature de la Révolution tranquille est indissociable d'une célébration de la rupture, d'un éloge du recommencement. Parfois même, l'émergence d'œuvres nouvelles – ce fut le cas notamment de *L'avalée des avalés* – est conçue à la manière d'un surgissement spontané et inédit qui conduirait à une absolue modernité des formes et du propos. Cette posture critique, que j'ai tenté de définir et d'éclaircir, implique un rapport singulier au temps. En occultant l'importance du passé, les critiques tendent le plus souvent vers le futur en se plaçant au cœur du temps présent. Ce faisant, ils omettent de considérer un fait essentiel : la rupture, d'une part, est nécessairement liée au passé, elle le garde en mémoire pour mieux le contester; d'autre part, le présent est toujours voué à être dépassé. Il n'existe donc pas une telle chose qu'un pur présent de l'action, moment an-historique des commencements rompant radicalement avec ce qui lui a précédé. Commencer, comme le note Paul Ricœur, c'est aussi « commencer de continuer⁵ » car « le présent historique est en outre étayé, comme le passé et le futur historique dont il est solidaire, sur le phénomène à la fois biologique et symbolique de la suite des générations⁶ ».

Les romans étudiés dans cette thèse s'inscrivent dans une logique de la filiation et de la continuité et ne se réclament nullement d'une rupture totale et définitive avec le passé : ils se réfèrent tous à des bibliothèques plus anciennes, lesquelles laissent leur empreinte sur les actions et les propos des personnages.

⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit III : Le temps raconté*, op. cit., p. 415.

⁶ *Ibid.*, p. 421.

Même s'il affirme que les livres font partie du passé, Jodoin les garde en mémoire : il peut discourir sur *L'essai sur les mœurs*, choisir les bons rossignols à écouter, ironiser sur le thème des lectures dangereuses. Le narrateur de *Prochain épisode*, quant à lui, est sans doute le personnage le plus obsédé par la tradition : son discours constamment s'en nourrit, s'y mesure, affectant même une posture métacritique. Lectrice boulimique, enfant à l'érudition surprenante, Bérénice Einberg voue un culte à Émile Nelligan, s'identifie aux Bérénice de la littérature et de l'Histoire et avale goulûment connaissances et savoirs divers. Au sein des trois romans, se déploient des « bibliothèques imaginaires⁷ » qui permettent de réinscrire le passé dans le présent, et non de l'abolir. Comme l'a écrit T. S. Eliot dans son essai « Tradition and the Individual Talent »,

the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order⁸.

La tradition ne revêt pas nécessairement la forme d'un héritage figé, semblable à un musée poussiéreux et désert où s'accumuleraient des objets d'un autre temps, rendus désuets et inutiles. Elle sert aussi de pont entre les époques, compose un ordre temporel par lequel le passé et le présent, sans s'exclure mutuellement, se confondent et se rencontrent.

⁷ Laurent Mailhot, « Bibliothèques imaginaires », *Ouvrir le livre*, Montréal, L'Hexagone, 1992, p. 31-43.

⁸ T. S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent », *The Sacred Wood. Essays in Poetry & Criticism*, London / New York, Methuen / Barnes and Noble, « University Paperbacks », 1960 [1920], p. 49.

Une mémoire de l'inquiétude

Il m'apparaîtrait par trop simpliste de conclure en affirmant le triomphe des lectures singulières sur le récit unique, du sujet individuel sur le Sujet-Nation, de la ruine sur l'emblème. Une telle stratégie, après tout, condamnerait à reconduire une rhétorique de la rupture, d'une autre rupture, d'un autre déboulonnement, d'une autre génération... En m'intéressant au parcours de trois œuvres marquantes, aux récits qui les ont accompagnés et qui continuent encore aujourd'hui de s'écrire, j'ai surtout voulu montrer que sous l'emblème, la lecture doxologique et le lieu de mémoire, se déploie tout un réseau d'interprétations concurrentes, contradictoires et diffuses. Or l'histoire littéraire ne peut que très difficilement traduire cette multiplicité de points de vue. Elle vise à synthétiser, à résumer tantôt une œuvre, tantôt une période, tantôt une littérature. Dans ce contexte, l'emblématique, inhérent nous l'avons vu à la constitution des récits mémoriels, se présente comme une forme de cristallisation du divers et de l'hétérogène, lesquels sont transformés en lieux de reconnaissance du même. L'emblème littéraire, qu'il s'agisse d'un personnage fictif, d'une lecture récurrente ou d'une figure auctoriale, est lieu de mémoire et se doit, me semble-t-il, d'être considéré comme tel : il n'a pas pour but d'exprimer les contradictions des œuvres, mais vise plutôt à baliser l'histoire ou les histoires entourant une littérature.

Oscillant entre l'emblématique et l'incertitude, le récit que j'ai tenté de reconstituer privilégie l'espace de l'entre-deux. Cette posture critique peut paraître confortable dans la mesure où elle refuse les thèses trop radicales. Mais elle n'est pas que cela. Toute interprétation n'est-elle pas fondée sur l'inquiétude, sur le trouble et le doute que la lecture et, plus largement, la pensée permettent de cultiver?

« Le pire malaise [n']est-il pas un fauteuil où l'on reste »? Mieux vaut, précise le poète, « trouv[er] l'équilibre impondérable entre les deux⁹ ».

⁹ Saint-Denys Garneau, *Regards et jeux dans l'espace*, *op. cit.*, p. 33.

Bibliographie

1. Textes cités de Gérard Bessette

« Courrier littéraire », *La Presse*, 21 juin 1960, p. 10.

Les dires d'Omer Marin, Montréal, Québec / Amérique, 1985.

Le cycle, Montréal, Québec / Amérique, 1980.

L'incubation, Ottawa, Librairie Déom, 1965.

Le libraire, Montréal, Cercle du Livre de France, « CLF Poche », 1968 [1960].

Le semestre, Montréal, Québec / Amérique, 1979.

Les images en poésie canadienne-française, Montréal, Éditions Beauchemin, 1960.

Mes romans et moi, Montréal, Hurtubise HMH, 1977.

« Philosophie et technique romanesque », *Le Devoir*, 30 avril 1966, p. 11.

Trois romanciers québécois, Montréal, Éditions du Jour, 1973.

Une littérature en ébullition, Montréal, Éditions du Jour, 1968.

2. Ouvrages et articles sur l'œuvre de Gérard Bessette :

Allard, Jacques, « Le roman québécois des années 1960 à 1968 », *Europe*, n^{os} 478-479 (février-mars 1969), p. 41-50.

_____, « *Le Libraire* de Gérard Bessette ou comment la parole vient au pays du silence », *Les Cahiers de Sainte-Marie*, n^o 4 (avril 1967), p. 51-63; *Le roman du Québec. Perspectives. Lectures*, Montréal, Québec / Amérique, 2000.

Anonyme, « Le courrier des lecteurs », *Lectures*, vol. VII, n^o 1 (septembre 1960), p. 57.

Anonyme, « *Le libraire* », *Revue dominicaine*, vol. LXVIII, n^o 2 (juillet-août 1961), p. 62-63.

Baudot, Alain, « De l'autre à l'un – Aliénation et révolte dans les littératures d'expression française », *Études françaises*, vol. VII, n^o 4 (novembre 1971), p. 331-358.

Beaudoin, Réjean, *Le roman québécois*, Montréal, Boréal, 1991.

Belleau, André, « La bagarre au village », *Liberté*, n° 11 (septembre-octobre 1960), p. 297-300.

_____, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1980.

Blais, Jacques, « Notes sur le héros de roman québécois. De *La Scouine* à *L'hiver de force* », *Québec français*, n° 18 (mai 1975), p. 36-39.

Boivin, Aurélien, « *Le libraire* 1 ou l'annonce d'un Québec nouveau », *Québec français*, n° 95 (automne 1994), p. 89-93.

Boucher, Jean-Pierre, « Illégitime défense : *Le libraire* de Gérard Bessette », *Instantanés de la condition québécoise*, Montréal, Hurtubise HMH, 1977, p. 109-122.

Brochu, André, « Gérard Bessette II », *Le Quartier latin*, 5 octobre 1961, p. 6-8.

_____, « Gérard Bessette. De *La bagarre* aux *Pédagogues* », *L'instance critique 1961-1973*, Montréal, Leméac, 1974, p. 93-106.

Chevalier, Willie, « *Le libraire* », *Sept-Jours*, vol. III, n° 21 (8 février 1969), p. 34.

Clark, G. Aileen, « "Bessette, y a-tu shaké l'système?" : l'oralité chez Gérard Bessette », *Présence francophone*, n° 57 (2001), p. 125-145.

Cloutier, Normand, « Le scandale du joual », *Le Magazine Maclean*, vol. VI, n° 1 (janvier 1966), p. 29.

Duhamel, Roger, « Un Français au Canada et deux Canadiens en France, par leurs romans », *La Patrie*, 24 juillet 1960, p. 34.

Falardeau, Jean-Charles, « Les milieux sociaux dans le roman canadien-français contemporain », *Recherches sociocritiques*, vol. V, n°s 1-2 (janvier 1964), p. 123-144.

Ferron, Jacques, « Les arts et les autres. Saint Gérard Bessette », *Le Magazine Maclean*, octobre 1971, p. 57-58.

Folch, Jacques, « L'opinion de deux étrangers », *Liberté*, vol. VII, n° 6 (novembre-décembre 1965), p. 468-470.

Frappier, Louise, « Le livre en mouvement, du *Libraire* au *Semestre* », *Études françaises*, vol. XXIX, n° 1 (printemps 1993), p. 61-74.

Frenette, Martine, *Le libraire de Gérard Bessette*, HMH, « Texto », 1998.

Gallays, François, « Les genres en conflit dans *Le libraire* de Gérard Bessette », *Diffractions. Romans et nouvelles du Québec. Études*, Orléans, Éditions David, 2000, p. 175-191.

Gay, Paul, « *Le libraire* », *Le Droit*, 3 septembre 1960, p. 12.

Gervais, Bertrand, « Du lecteur au texte : *Le libraire* de Gérard Bessette », *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB, 1993, p. 133-213.

Godbout, Jacques, « Entre l'académie et l'écurie », *Liberté*, vol. XVI, n° 93 (mai-juin 1974), p. 17-33.

_____, « Une injonction contre la vie », *Le Magazine Maclean*, vol. XIII, n° 9 (septembre 1973), p. 12.

Hamelin, Louis, « Dans le ventre du récit (lecture de Gérard Bessette) », *Voix et Images*, vol. XX, n° 2 (automne 1994), p. 440-450.

Hamm, J.-J. (dir.), *Lectures de Gérard Bessette*, Montréal, Québec/Amérique, 1982.

Highnam, David E., « *Le libraire* de Bessette : héros malgré lui », *Co-Incidences*, vol. III, n° 2 (mars-avril 1973), p. 39-45.

Hotte, Lucie, *Romans de la lecture, lecture du roman*, Québec, Nota bene, 2001.

Imbert, Patrick, « *La bagarre* et *Le libraire* de Gérard Bessette : De la critique de la répression à la désublimation répressive », *Lettres québécoises*, n° 31 (automne 1983), p. 51-53.

Iqbal, Françoise, « Précieux et préciosité chez Bessette : demi-mesure et démesure », *Voix et Images*, vol. I, n° 3 (avril 1976), p. 338-364.

Joncas, Fernand, « Courrier littéraire : *Le libraire* », *La Presse*, 21 juin 1960, p. 12.

Keable, Jacques, « Le scandale mène à tout. De Paris à Toronto via Montréal : *Le libraire* », *La Presse*, 13 janvier 1962, p. 2.

Kwaterko, Józef, « Journal refoulé, discours hérétique : *Le libraire* de Gérard Bessette », *Le roman québécois de 1960 à 1975 : idéologie et représentation littéraire*, Longueuil, Le Préambule, « L'Univers des discours », 1989, p. 87-119.

_____, « Le sarcasme dissident : une lecture politique du *Libraire* », *Voix et Images*, vol. VII, n° 2 (hiver 1982), p. 385-393.

Leclerc, Rita, « *Le libraire* », *Lectures*, vol. VII, n° 4 (décembre 1960), p. 206.

Le Québec littéraire 1 : Gérard Bessette, vol. I, n° 1 (hiver 1974), p. 5-166.

Major, Jean-Louis, « Gérard Bessette », dans Pierre de Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec*, tome IV, Montréal, Beauchemin, 1969, p. 164-168.

Marcotte, Gilles, « Jules Lebeuf et l'impossible roman », *Le roman à l'imparfait. La « Révolution tranquille » du roman québécois*, Montréal, Typo, 1989 [1976], p. 25-73.

Ménard, Jean, « Le roman et le conte », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. XXXI (avril-juin 1961), p. 307-309.

Nepveu, Pierre, « Le commencement d'une fin », *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, « Boréal compact », 1999 (1988), p. 13-42.

Paquette, Jean-Marcel, « Gérard Bessette, anthropoïde », *Le roman contemporain au Québec*, Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes », tome VIII, 1992, p. 135-143.

Paré, François, *Théories de la fragilité*, Ottawa, Le Nordir, 1994.

Paré, Jean, « Le Libraire de Gérard Bessette », *La Presse*, 4 juin 1960, p. 28.

Piccione, Marie-Lynne, « De quelques tavernes de la fiction québécoise », *Études canadiennes*, n° 35 (décembre 1993), p. 189-197.

Racine, Claude, *L'anticléricisme dans le roman québécois (1940-1965)*, Montréal, Hurtubise HMH, 1972.

Rièse, Laure, « La bagarre / Le libraire », *Queen's Quarterly*, vol. LXVIII (Spring 1961), p. 180-181.

Robidoux, Réjean, *La création de Gérard Bessette*, Montréal, Québec / Amérique, 1987.

_____, « Le cycle créateur de Gérard Bessette », *Livres et auteurs québécois 1971*, Montréal, Jumonville, 1972, p. 11-28.

_____, « Le roman canadien-français de demain », *Le roman canadien-français*, Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes », tome III, 1964, p. 241-256.

_____, « Gérard Bessette ou l'exaltation de la parole », *University of Toronto Quarterly*, vol. LXIII (été 1994), p. 538-550.

Robillard, Jean-Paul, « Le libraire, de Bessette. La petite vie grise d'un "tavernomane" », *Le Petit Journal*, 11 septembre 1960, p. 92.

Saint-Onge, Paule, « Les hommes d'ici », *Incidences*, n° 5 (avril 1964), p. 13-17.

Sarkonak, Ralph, « Comment peut-on lire Gérard Bessette? », *Œuvres et critiques*, vol. XIV, n° 1 (1989), p. 65-71.

Shortliffe, Glen, « Gérard Bessette, l'homme et l'écrivain », *Études françaises*, vol. I, n° 3 (octobre 1965), p. 17-42.

Sudarson, Rangarajan, « Discours et pouvoir. *Le libraire* et *Les pédagogues* de Gérard Bessette », *Francographies*, vol. III (1994), p. 103-110.

Sylvestre, Guy, « Gérard Bessette et son œuvre », *Écrits du Canada français*, n° 65 (1989), p. 97-108.

Théberge, Jean-Yves, « *Le libraire* », *Le Canada français*, 19 février 1969, p. 26.

Tougas, Gérard, « La liberté de conscience », *Canadian Literature*, printemps 1961, p. 67-68.

Tremblay, Denis, « Réédité au CLF : *Le libraire* parmi nous », *Montréal-Matin*, 17 janvier 1969, p. 14.

Vanasse, André, « *Le libraire*, roman de Gérard Bessette », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome IV, Montréal, Fides, 1984, 512-514.

3. Textes cités d'Hubert Aquin

« Aquin par Aquin », *Le Québec littéraire*, vol. II (1976), p. 129-149.

Blocs erratiques, textes rassemblés et présentés par René Lapierre, Montréal, Quinze, « 10 / 10 », 1982.

Journal 1948-1971, édition critique préparée par Bernard Beugnot, Montréal, BQ, 1992.

Mélanges littéraires I, édition critique établie par Claude Lamy, Montréal, BQ, 1995,

Mélanges littéraires II, édition critique établie par Jacynthe Martel, Montréal, BQ, 1995.

« Obombre », *Liberté*, vol. XXIII, n° 3 (mai-juin 1981), p. 16-21.

Point de fuite, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1971.

Prochain épisode, édition critique établie par Jacques Allard, Montréal, BQ, 1995.

4. Ouvrages et articles sur l'œuvre d'Hubert Aquin

Allard, Jacques, « Avant-texte pour demain : *Prochain épisode* d'Hubert Aquin », *Littérature*, n° 66 (mai 1987), p. 78-90.

_____, « Chez Hubert Aquin : Une poétique généticienne et cinématographique », *Le roman du Québec. Histoire. Perspectives. Lectures*, Montréal, Québec / Amérique, 2000, p. 334-378.

_____, « *Prochain épisode* », *Parti pris*, vol. III, n° 5 (décembre 1965), p. 60-63.

Amprimoz, Alexandre, « Le logocentrisme de *Prochain épisode* : l'essentiel, l'irréductible d'une théorie scripturale », *Présence francophone*, n° 10 (1975), p. 91-101.

_____, « Quelques notes sur le roman québécois contemporain », *Présence francophone*, n° 13 (1976), p. 73-81.

Anonyme, « Les deux romans de Hubert Aquin », *La Presse*, 10 juillet 1965, p. 3.

Anonyme, « Les livres. *Prochain épisode*, de Hubert Aquin », *Bulletin du Cercle juif*, janvier 1966, p. 3.

Anonyme, « *Prochain épisode* », *La Patrie*, 5 décembre 1965, p. 64.

Anonyme, « Propos littéraires. Vient de paraître : *Prochain épisode* », *L'Action*, 2 décembre 1966, p. 14.

Aquin des écrivains, Montréal, Le Temps volé, 2002.

Arseneault, Pauline, « Le temps et l'écriture dans *Prochain épisode* d'H. Aquin », *Si Que*, n° 4 (automne 1975), p. 111-122.

Audet, Jules, « Notre parole en liberté », *Incidences*, n° 10 (août 1966), p. 7-10.

Barbeau, Raymond, « Notre premier prix Nobel », *Le Quartier latin*, 27 janvier 1966, p. 6.

Bégin, Émile, « *Le prochain épisode*, de Hubert Aquin », *Revue de l'Université Laval*, vol. XX, n° 5 (janvier 1966), p. 492-494.

Bélanger, Marcel, « Hubert Aquin ou la démesure de l'écrivain », *Le Magazine littéraire*, n° 134, mars 1978, p. 74-75.

Bergeron, Léandre, « *Prochain épisode* et la révolution », *Voix et Images du pays*, vol. VI (1973), p. 123-129.

Bernard, Michel, « *Prochain épisode* ou l'autocritique d'une impuissance », *Parti pris*, vol. IV, n^{os} 3-4 (novembre-décembre 1966), p. 78-87.

Berthiaume, André, « Le thème de l'hésitation dans *Prochain épisode*, *Liberté*, n° 85, 1973, p. 135-148.

Bertrand, André, « *Prochain épisode* est-il un chef-d'œuvre? », *Le Quartier latin*, 27 janvier 1966, p. 3.

_____, « *Prochain épisode* de H. Aquin », *Le Quartier latin*, 2 décembre 1965, p. 14.

Bessette, Gérard, Geslin Lucien et Charles Parent, « Hubert Aquin », *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes*, Montréal, Centre éducatif et culturel, 1968, p. 639-643.

Blais, Jacques, « L'espion aux prises avec le temps », *Québec français*, n° 17 (février 1975), p. 38.

Bosco, Monique, « "Écrire est un grand amour..." », *Le Magazine Maclean*, vol. VI, n° 1 (janvier 1966), p. 46-47.

Boucher, Jean-Pierre, « Faire la bombe ou la lancer? *Prochain épisode* de Hubert Aquin », *Instantanés de la condition québécoise*, Montréal, Hurtubise HMH, 1977, p. 161-178.

Brochu, André, « Un clavier de langages. *Prochain épisode*, de Hubert Aquin », *L'instance critique, 1961-1973*, Montréal, Leméac, 1974, p. 359-368.

Cardinal, Jacques, *Le roman de l'histoire. Politique et transmission du nom dans Prochain épisode et Trou de mémoire de Hubert Aquin*, Montréal, Balzac, « L'Univers des discours », 1993.

_____, « L'oblitération du nom. Considérations sur le romanesque aquinien et sur le Sujet-Nation québécois », *Surfaces*, vol. III (1993), p. 5-30.

Chanady, Amaryll, « Entre la quête et la métalittérature – Aquin et Cortazar comme représentants du postmoderne excentrique », *Voix et Images*, vol. XII, n° 1 (automne 1986), p. 42-53.

Cliche, Anne Éloïse, *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*, Montréal, XYZ, « Théorie et littérature », 1992, p. 11.

_____, « L'hérétique du prochain – ou l'épisode selon Aquin », *Religiologiques*, n° 5 (1992), p. 135-151.

Cloutier, Normand, « James Bond + Balzac + Stirling Moss... = Hubert Aquin », *Le Magazine Maclean*, septembre 1966, p. 14, 37, 40-42.

Côté, Michel, « Hubert Aquin, *Prochain épisode*, 1965. Analyse de la structure narrative », dans Joseph Bonenfant (dir.), *Études de littérature québécoise*, Département des études françaises, Université de Sherbrooke, 1971, « Cahiers d'études littéraires et culturelles », p. 67-75.

De Grandpré, Chantal, « La canadianisation de la littérature québécoise », *Liberté*, vol. XXVII, n° 3 (juin 1985), p. 50-59.

_____, « Les romanciers québécois devant la critique française », *Œuvres et critiques*, vol. XIV, n° 1 (1989), p. 123-134.

- De La Fontaine, Gilles, *Hubert Aquin et le Québec*, Montréal, Parti pris, 1977.
- _____, « Le mal de vivre chez Hubert Aquin », *Présence francophone*, n° 22 (printemps 1981), p. 121-130.
- Desmeules, Georges, « Le refus des valeurs traditionnelles de quelques auteurs "classiques" », *Québec français*, n° 115 (automne 1999), p. 71-87.
- Desrosiers, Jacques, « Le phénomène Hubert Aquin », *Le Thérésien*, vol. I, n° 5 (mars 1966), p. 7.
- Doyon, Clermont, « *Prochain épisode*, roman d'Hubert Aquin », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome IV, Montréal, Fides, 1984, p. 733-736.
- Dubois, Richard, *Hubert Aquin blues*, Montréal, Boréal, 2003.
- Dumais, Manon et Jacinthe Martel, *Répertoire Hubert Aquin. Bibliographie analytique 1947-1997*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998.
- Dvorak, Martha, « Une analyse structurale des personnages dans *Prochain épisode* de Hubert Aquin », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. XLV, n° 3 (juillet-septembre 1975), p. 371-381.
- Faivre-Duboz, Brigitte, « Au croisement de la culture et du politique. Pierre Elliott Trudeau et Hubert Aquin face à l'État-nation », *Globe*, vol. IV, n° 1 (2001), p. 11-27.
- Étienne, Gérard, « Au *Prochain épisode* d'Hubert Aquin », *Métro-Express*, 4 décembre 1965, p. 24.
- Éthier-Blais, Jean, « Un roman d'Hubert Aquin. *Prochain épisode* », *Le Devoir*, 13 novembre 1965, p. 11.
- _____, « Romans », *University of Toronto Quarterly*, vol. XXXV, n° 4 (July 1966), p. 509-523.
- Euvrard, Michel, « Les corps étrangers (1) : une littérature de la parole », *Parti pris*, vol. III, n° 5 (décembre 1965), p. 75-79.
- Ferretti, Andrée, *Renaissance en Paganie*, Montréal, L'Hexagone, 1987.
- Ferron, Jacques, « Premier épisode », *Le Québec littéraire*, vol. II (1976), p. 9-11.
- Gingras, René, *Le facteur réalité*, Montréal, Leméac, 1985.
- Godbout, Jacques, « Qui a tué Hubert Aquin? », *Le Devoir*, 18 mars 1978, p. 34.
- Godbout, Jacques et François Ricard, *Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin*, ONF, 1979.

Godin, G eral, « Sur la mort d'Hubert Aquin », *La Presse*, 26 mars 1977, texte reproduit dans *Hubert Aquin. Dossier de presse 1965-1980*, Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1981.

_____, « “Allez, allez, soyez peintres, soyez écrivains...” », *Le Magazine Maclean*, janvier 1966, p. 45-46.

Gourdeau, Jacqueline, « *Prochain épisode* : l'incidence autobiographique », * tudes littéraires*, vol. XVII, né 2 (automne 1984), p. 311-332.

Green, Mary Jean, « Postmodern Agents : Cultural Representation in Hubert Aquin's *Prochain épisode* and Yolande Villemaire's *Meurtres à blanc* », *University of Toronto Quarterly*, vol. LXIII, né 4 ( t  1994), p. 584-597.

Hamel, Jean-François, « De révolutions en circonvolutions. Répétition de récit et temps de l'histoire dans *Prochain  pisode* », *Voix et Images*, vol. XXV, né 3 (printemps 2000), p. 541-562.

Hébert, Louis, « Analyse et modernité (post-) : fragments de *Prochain  pisode* », *Protée*, vol. XXI, né 1 (hiver 1993), p. 109-118.

_____, « Onomastique, homonymie, paronymie et polyglossie : l'exemple de *Prochain épisode* d'Hubert Aquin », *Degrés*, né 94 (Summer 1998), p. D1-D22.

Hébert, Pierre, « Sémiotique, histoire littéraire et philosophie : le cas du Québec », *The French Review*, vol. LVI, né 3 (February 1983), p. 424-431.

_____, « Vers une typologie des analepses », *Voix et Images*, vol. VIII, né 1 (automne 1982), p. 97-109.

Henchiri, Sliman, « Un “nouveau roman” : *Prochain  pisode* », *Incidences*, né 10 (août 1966), p. 42-45.

Hertel, François, « Du misérabilisme intellectuel, du besoin de se renier... et de quelques “chefs-d'œuvre” », *L'Action nationale*, vol. LVI, né 8 (avril 1967), p. 828-835.

« Hubert Aquin », *Le Québec littéraire*, vol. II (1976), p. 5-157.

Huot, Maurice, « *Premier épisode* (sic) d'Hubert Aquin », *Le Droit*, 11 décembre 1965, p. 7.

Kwaterko, Józef, « Effet de texte : *Prochain épisode* de Hubert Aquin », *Le roman québécois et ses (inter)discours*, Québec, Nota bene, 1998, p. 49-56.

_____, « Négativité, Histoire et dialogue dans *Prochain épisode* de Hubert Aquin », *Le roman québécois de 1960 à 1975 : idéologie et représentation littéraire*, Longueuil, Le Préambule, « L'Univers des discours », 1989, p. 121-158.

Lamontagne, André, « Le passage du modernisme au post-modernisme dans le roman québécois contemporain », *Voix et Images*, vol. XX, n° 1 (automne 1994), p. 162-175.

_____, *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques d'Hubert Aquin*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres québécoises », 1992.

Langevin, André, « Hubert Aquin ou le cœur clandestin », *Le Devoir*, 16 avril 1977, p. D1.

Lapierre, René, « Aquin, lecteurs cachés : une poétique de la prédiction », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, été-automne 1985, p. 65-69.

_____, « Hubert Aquin : le Silence du dedans », *L'Esprit créateur*, vol. XXIII, n° 3 (automne 1983), p. 73-76.

_____, *L'imaginaire captif*, Montréal, Quinze, « Prose exacte », 1981.

_____, *Les masques du récit. Lecture de Prochain épisode de Hubert Aquin*, Montréal, Hurtubise HMH, « Littérature », 1980.

Laroche, Maximilien, « Le colonialisme dans les littératures du Québec et d'Haïti », *Revue de l'Université laurentienne*, vol. IX, n° 1 (novembre 1976), p. 51-69.

_____, « Littérature du Québec et d'Haïti – VIII. Les thèmes du roman », *L'Action nationale*, vol. LV, n° 9-10 (mai-juin 1966), p. 1142-1154.

Larouche, Stéphan, « La pensée politique d'Hubert Aquin vingt-cinq ans après sa mort », *L'Action nationale*, vol. XCII, n° 4 (avril 2002), p. 45-51.

LeBlanc, Julie, « Autoreprésentation et contestation dans quelques récits autobiographiques fictifs », *Québec Studies*, n° 15 (Fall-Winter 1992-1993), p. 99-110.

Lefebvre, Jocelyne, « *Prochain épisode* ou le refus du Livre », *Voix et Images du pays*, vol. V (1972), p. 141-164.

Legris, Renée, « Les structures d'un nouveau roman, *Prochain épisode* », *Les Cahiers de Sainte-Marie*, n° 1 (1966), p. 25-32.

Lockwell, Clément, « *Prochain épisode*, de Hubert Aquin », *Livres et auteurs québécois 1965*, Montréal, Jumonville, 1966, p. 41-42.

_____, « Un roman de Hubert Aquin : *Prochain épisode* », *Le Soleil*, 20 novembre 1965, p. 24.

Maccabée-Iqbal, *Desafinado. Otobiographie de Hubert Aquin*, Montréal, VLB, 1987.

_____, *Hubert Aquin romancier*, Québec, Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres québécoises », 1978.

_____, « Hubert Aquin, grand prêtre de l'écriture », *Romanciers du Québec*, Québec, Éditions Québec français, 1980, p. 10-19.

_____, « *Prochain épisode* et policier : parodie générique ou non ? », *The French Review*, vol. LIX, n° 6, mai 1986, p. 875-884.

_____, « Violence et viol chez Aquin – Don Juan ensorcelé », *Canadian Literature*, n° 88 (printemps 1981), p. 52-59.

Macé, Suzanne, « Le nouveau roman au Québec », *Littératures. Mélanges littéraires offerts à l'occasion du 150^e anniversaire de l'Université McGill de Montréal*, Montréal, Hurtubise HMH, 1971, p. 227-233.

Mailhot, Laurent, « Œuvres et auteurs : la réception littéraire », dans Denise Lemieux (dir.), *Traité de la culture*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 361-388.

Major, André, « Le romancier est un visionnaire », *Liberté*, vol. VII, n° 6 (novembre-décembre 1965), p. 492-497.

_____, « Des vies d'enfer », *Le Petit Journal*, semaine du 12 décembre 1965, p. 34.

Major, Jean-Louis, « Hubert Aquin », dans Pierre de Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec*, tome IV, Montréal, Beauchemin, 1969, p. 168-173.

Major, Robert, « Le patriote pathétique : le patriote de la Révolution tranquille », *Voix et Images*, vol. XXVI, n° 3 (printemps 2001), p. 539-555.

_____, « *Prochain épisode* et *Menaud, maître-draveur*. Le décalque romanesque », *Canadian Literature*, n° 99 (Winter 1983), p. 55-65.

Malczynski, M.-Pierrette, « Parodie et carnavalisation : l'exemple de Hubert Aquin », *Études littéraires*, vol. XIX, n° 1 (printemps-été 1986), p. 49-57.

Marcotte, Gilles, « La problématique du récit dans le roman québécois aujourd'hui », *Revue des sciences humaines*, n° 173 (1979), p. 59-69.

_____, « *Prochain épisode* de Hubert Aquin », *Québec 66*, vol. III (février 1966), p. 109-111.

_____, « Une bombe : *Prochain épisode* », *La Presse*, 13 novembre 1965, p. 4.

Massoutre, Guylaine, *Itinéraires d'Hubert Aquin*, Montréal, BQ, « Littérature », 1992.

Mavrikakis, Catherine, *Ça va aller*, Montréal, Leméac, 2002.

Melançon, André, « Prochain épisode de H. Aquin », *Lectures*, vol. XII, n° 8 (avril 1966), p. 239-240.

Melançon, Joseph, « L'évolution littéraire du Québec depuis la guerre », *The French Review*, vol. LIII, n° 6 (May 1980), p. 794-800.

Michon, Jacques, « Aspects du roman québécois des années soixante », *The French Review*, vol. LIII, n° 6, mai 1980, p. 812-815.

Mocquais, Pierre-Yves, *Hubert Aquin ou La quête interrompue*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1985.

Nattiez, Jean-Jacques, « Récit musical et récit littéraire », *Études françaises*, vol. XIV, n°s 1-2 (avril 1978), p. 93-121.

Ouellet, Réal (dir.), *Le Nouveau roman*, Paris, Garnier, 1972.

Pelletier, Jacques, « Nationalisme et roman : une inévitable conjonction », *Lecture politique du roman québécois contemporain. Essais*, Montréal, Université du Québec à Montréal, « Les cahiers d'études littéraires », 1984, p. 1-10.

Pleau, Jean-Christian, *La révolution québécoise. Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années 1960*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2002.

Poissant, Georges, « Prochain épisode. Une nation s'ausculte », *Le Sainte-Marie*, vol. XI, n° 4 (29 novembre 1965), p. 7.

Préfontaine, Yves et Mireille Bigras, « Prochain épisode, le premier roman de Hubert Aquin », *Liberté*, vol. VII, n° 6 (novembre-décembre 1965), p. 557-563.

Purdy, Anthony, *A Certain Difficulty of Being*, Montréal / Kingston, McGill's / Queen's University Press, 1990.

_____, « De "L'art de la défaite" à Prochain épisode : un récit unique? », *Voix et Images*, vol. X, n° 3, printemps 1985, p. 113-125.

_____, « Hubert Aquin, romancier », *Le roman contemporain au Québec*, Montréal, Fides, 1992, « Archives des lettres canadiennes », tome VIII, p. 53-73.

_____, « Lire Aquin. Les enjeux de la critique », dans Annette Hayward et Agnès Whitfield [dir.], *Critique et littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, 1992, p. 275-287.

Randall, Marilyn, « L'homme et l'œuvre : biolectographie d'Hubert Aquin », *Voix et Images*, vol. XXIII, n° 3 (printemps 1998), p. 558-579.

Richard, Robert, *Le corps logique de la fiction. Le code romanesque chez Hubert Aquin*, Montréal, L'Hexagone, « Essais littéraires », 1990, p. 104-115.

Ricou Laurie, « Never Cry Wolfe : Benjamin West's *The Death of Wolfe* in *Prochain épisode* and *The Diviners* », *Essays on Canadian Writing*, n° 20 (Winter 1980-81), p. 171-185.

Rivard, Yvon, *Le milieu du jour*, Montréal, Boréal, 1995.

_____, « Confession d'un romantique repentant », *Le bout cassé de tous les chemins*, Montréal, Boréal, 1993, p. 11-22.

Robidoux, Réjean, « L'autonomie littéraire. Notre héritage », *Le Devoir*, 31 mars 1966, p. 19.

Rochat, Denise, « Espace romand, espace du roman : La Suisse dans *Prochain épisode* d'Hubert Aquin », *Québec Studies*, n° 8 (1989), p. 73-82.

Saint-Onge, Paule, « Érotisme, révolution, évasion », *Châtelaine*, vol. VII, n° 1 (janvier 1966), p. 60.

Sheppard, Gordon, *HA ! A Self-Murder Mystery*, Montréal / Kingston, McGill / Queen's University Press, 2003.

Sheppard, Gordon et Andrée Yanacopoulo, *Signé Hubert Aquin. Enquête sur le suicide d'un écrivain*, Montréal, Boréal, 1985.

Smart, Patricia, *Hubert Aquin, agent double*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973.

_____, « Hubert Aquin, essayiste », *L'essai et la prose d'idées au Québec*, Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes », tome VI, 1985, p. 513-525.

Soron, Anthony, *Hubert Aquin ou la révolte impossible*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2001.

Théoret, France, « Hypothèses », *Le Quartier latin*, 27 octobre 1966, p. 1, 3.

Tuchmaier, Henri, « Hubert Aquin, *Prochain épisode* : oppression et création », *Études canadiennes*, vol. XXI, n° 1 (1986), p. 323-329.

Urbas, Jeannette, « La représentation de la femme chez Godbout, Aquin et Jasmin », *Revue de l'Université laurentienne*, vol. IX, n° 1 (novembre 1976), p. 103-113.

Vadeboncœur, Pierre, « Un témoignage de Pierre Vadeboncœur sur *Prochain épisode* d'Hubert Aquin », *Le Devoir*, 29 janvier 1966, p. 11.

Valiquette, Bernard, « Le livre de la semaine. *Prochain épisode* », *Échos-Vedettes*, 4 décembre 1965, p. 24.

Viau, Robert, *Les fous de papier*, Montréal, Méridien, 1989.

Vigneault, Robert, « *Prochain épisode* », *Relations*, n° 306 (juin 1966), p. 185.

Viswanathan, « *Prochain épisode* d'Hubert Aquin (analyse temporelle) », *Présence francophone*, n° 13 (1976), p. 107-120.

Wall, Anthony, *Hubert Aquin entre référence et métaphore*, Candiac, Balzac, 1991.

Wall, Anthony, « Oublier tout ça. Le défaut de mémoire chez Hubert Aquin », dans Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupien et Alexis Nouss (dir.), *Identités narratives. Mémoire et perception*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 115-128.

Whitfield, Agnès, « *Prochain épisode* et l'enjeu du roman du romancier », *Le je(u) illoc. re. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1987, p. 233-304

_____, « *Prochain épisode* ou la confession manipulée », *Voix et images*, vol. VIII, n° 1, automne 1982, p. 111-126.

5. Textes cités de Réjean Ducharme

La fille de Christophe Colomb, Paris, Gallimard, 1969.

L'avalée des avalés, Paris, Gallimard, « Folio », 1991 [1966].

L'hiver de force, Paris, Gallimard, « Folio », 1984 [1973].

Le nez qui voque, Paris, Gallimard, « Folio », 1993 [1967].

6. Ouvrages et articles sur l'œuvre de Réjean Ducharme

Alexandre, Michel, « Lettre ouverte à un mort : Réjean Ducharme », *Sept-Jours*, 18 février 1967, p. 48.

Andrès, Bernard, « Questions d'héritage », *Écrire le Québec : de la contrainte à la contrariété. Essai sur la constitution des lettres*, Montréal, XYZ, « Études et documents », 1990, p. 115-121.

Anonyme, « Après la presse française, la mode se propage, le *New York Times* parle des écrivains québécois », *Le Devoir*, 19 novembre 1966, p. 12.

Anonyme, « Il y a un Réjean Ducharme. Voici la photo d'un romancier qui, selon Paris, n'existe pas. Paris a tort de douter », *Dimanche-Matin*, 15 janvier 1967, p. 26

Anonyme, « J'ai mal avalé *L'avalée des avalés* », *Le Soleil*, 19 septembre 1967, p. 4.

Anonyme, « *L'avalée des avalés* lu par Mme Dargis », *Le Nouvelliste*, 21 avril 1967, p. 8 et 19.

Anonyme, « L'écrivain Réjean Ducharme est-il en réalité Naïm Kattan? », *Le Nouvelliste*, 21 janvier 1967, p. 16.

Anonyme, « Les livres. *L'avalée des avalés*, par Réjean Ducharme », *Bulletin du Cercle juif*, novembre 1966, p. 3.

Anonyme, « Le phénomène Ducharme », *Le Soleil*, 19 novembre 1966, p. 22

Anonyme, « Paris s'en mêle – met en cause Kattan – qui nie », *Le Devoir*, 20 janvier 1967, p. 8.

Anonyme, « Prix Goncourt à un écrivain québécois ? », *L'Action*, 14 octobre 1966.

Anonyme, « Selon un hebdomadaire français, Réjean Ducharme (s'il existe) est-il l'auteur de *L'avalée...?* », *Le Devoir*, 13 janvier 1967, p. 8

Aquin, Hubert, « Un fantôme littéraire », *Le Devoir*, 11 octobre 1969, p. 13.

Archambault, Maryel, *Une étude de L'avalée des avalés de Réjean Ducharme*, Montréal, Boréal, « Classiques québécois expliqués », 1997.

Aury, Dominique, « Vive le Canada », *La Nouvelle Revue française*, n° 168, 19 décembre 1966, p. 1066-1070.

« Avez-vous relu Ducharme? », *Études françaises*, vol. XI, n°s 3-4, p. 191-387.

Barberis, Robert, « *L'avalée des avalés* : affrontement avec le mal », *Maintenant*, n° 76 (15 avril-15 mai 1968), p. 121-124.

_____, « Réjean Ducharme : l'avalé de Dieu », *Maintenant*, n° 75 (15 mars-15 avril 1968), p. 80-83.

Baril, Pierre, « Réjean Ducharme s'avale pour s'élever », *Le Nouvelliste*, 1^{er} avril 1967, p. 15.

Basile, Jean, « À deux semaines du Prix Goncourt pour lequel il est candidat. Bonne chance à Réjean Ducharme, auteur de *L'avalée des avalés* », *Le Devoir*, 9 novembre 1966, p. 10.

Beaulieu, Michel, « Et puis », *La Barre du jour*, vol. I, n° 2, octobre-novembre 1966, p. 44.

Bédard, Jean-Thomas, « *L'avalée des avalés*. Les élucubrations d'une affamée », *Fantasia-Garnier*, 17 novembre 1966, p. 13.

Bernard, Léon, « Réjean Ducharme à la trace », *Perspectives*, 22 avril 1967, p. 40 et 42.

Bertrand, André, « Au fil du couteau. Le temps perdu. *L'avalée des avalés* », *Le Quartier latin*, 3 novembre 1966, p. 8.

Bessette, Gérard, Geslin, Lucien et Charles Parent, « Réjean Ducharme », *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes : des origines à nos jours*, Montréal, Centre éducatif et culturel, 1968, p. 633-638.

Biron, Michel, « Réjean Ducharme : loin du milieu », *L'absence du maître*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2000, p. 189-306.

Borstein, Josiane, « Archaïsme et modernisme dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme », *Études canadiennes*, vol. II (1976), p. 35-37.

_____, « Antagonisme ethnique ou le complexe de Caïn dans l'œuvre de Réjean Ducharme », *Études canadiennes*, vol. IV (1978), p.11-17.

Bosco, Monique, « Blais contre Ducharme », *le Magazine Maclean*, février 1967, p. 54.

Bosquet, Alain, « Suite à la saison canadienne. *La jument des Mongols*, de Jean Basile; *Prochain épisode*, d'Hubert Aquin », *Le Monde*, 15 octobre 1966, p. 12.

_____, « Une irrésistible magie. *L'avalée des avalés*, de Réjean Ducharme », *Le Monde*, 1^{er} octobre 1966, p. 13.

Bouffard, Odoric, « Le Canadien-français [sic] entre deux mondes », *Culture*, vol. XXVIII, n° 4, décembre 1967, p. 347- 356

Cambron, Micheline, « Un roman montréalais à la Ducharme : *L'hiver de force* », *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 161-171.

Chassay, Jean-François, « Ducharme contre le politique, tout contre », *Le Devoir*, 3 novembre 1990, p. D5.

Chouinard, Marcel, « Réjean Ducharme : un langage violenté », *Liberté*, vol. XII, n° 1 (janvier-février 1970), p. 109-130.

Cliche, Anne Éline, « Réjean Ducharme : le Nom de l'auteur », *Le roman contemporain au Québec*, Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes », tome VIII, 1992, p. 215-237.

Cloutier, Cécile, « La poétique de Réjean Ducharme », *Liberté*, vol. XII, n° 4 (août 1970), p. 84-89.

D., C., « Réjean Ducharme existerait réellement », *Le Soleil*, 21 janvier 1967, p. 21.

De Grandpré, Chantal, *L'avalée des avalés, Réjean Ducharme*, Paris, Bertrand-Lacoste, « Parcours de lecture », 1991.

Desaulniers, Léo-Paul, « Ducharme, Aquin : conséquences de la “mort de l’auteur” », *Études françaises*, vol. VII, n° 4 (novembre 1971), p. 398-409.

« Dossier Ducharme », *Québec français*, n° 52 (décembre 1983), p. 40-53.

Dostie, Bruno, « Le mystère [Réjean] Ducharme », *La Presse*, 20 janvier 1990, p. D1 et D4.

Dufiet, Jean-Paul, « Le palimpseste de la Shoah dans *L’avalée des avalés* », dans Anna Pia De Luca, Jean-Paul Dufiet et Alessandra Ferraro, *Palinsesti culturali. Gli apporti delle immigrazioni alla letteratura del Canada*, Udine, Forum, Editrice Universitaria Udinese, 1999, p. 125-139.

Dufresne, Martin, « Yvan Mornard démasqué : c’est Réjean Ducharme auteur de *L’avalée des avalés* qui dirige le Cahier Papp », *Le Quartier latin*, vol. XLIX, n° 31, 31 janvier 1967, p. 5.

Duguay, Raoul, « *L’avalée des avalés* ou l’avaleuse des avaleurs! », *Parti Pris*, vol. IV, n^{os} 3-4 (novembre-décembre 1966), p. 114-120.

Dupriez, Bernard, « *L’avalée des avalés*, roman de Réjean Ducharme », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome IV, Montréal, Fides, 1984, p. 74-79.

Éthier-Blais, Jean, « Les lettres canadiennes-françaises. *L’avalée des avalés* », *Le Devoir*, 15 octobre 1966, p. 13.

Faivre-Duboz, Brigitte et Karim Larose, « Stylisation de la culture chez Fernand Dumont et Réjean Ducharme », *Voix et Images*, vol. XXVII, n° 3 (automne 2001), p. 59-73.

Falardeau, Louis et Louis Gendreau, « Réjean Ducharme démasqué! », *Le Quartier latin*, 24 janvier 1967, p. 1.

Ferron, Jacques, « Jos Carbone », *Le Petit Journal*, 21 décembre 1969, p. 79.

Fratta, Carla, « L’altérité juive dans quatre romans québécois », Franca Marcato Falzoni (dir.), *La deriva delle francofonie. Atti del seminari annuali di Letterature Francofone. L’altérité québécoise*, Bologne, CLUEB, 1987, p. 152-172.

Gauvin, Lise, « La place du marché romanesque : le ducharmien », *Études françaises*, vol. XXVIII, n^{os} 2-3 (automne 1992-hiver 1993), p. 105-120.

Godin, Gérald, « Gallimard publie un Québécois de 24 ans, inconnu », *Le Magazine Maclean*, septembre 1966, p. 57.

Godin, Jean-Cléo, « Notes et documents. *L’avalée des avalés* », *Études françaises*, vol. III, n° 1 (février 1967), p. 94-101.

Haghebaert, Élisabeth, « Innovation-rénovation : Ducharme et des retours avant », *Études littéraires*, vol. 31, n° 2 (hiver 1999), p. 23-37.

Hamel, Jean-François, « Tombeaux de l'enfance. Pour une prosopopée de la mémoire chez Émile Nelligan, Réjean Ducharme et Gaétan Soucy », *Globe*, vol. IV, n° 1 (2001), p. 93-118.

Hébert, François, « Des chapitres qui manquent dans trois romans de Ducharme », *Thalia : Studies in Literary Humor*, vol. VIII, n° 1 (Spring-Summer 1985), p. 57-63.

_____, « L'alinguisme de Réjean Ducharme », *Études canadiennes*, n° 21 (1986), p. 315-321.

Héту, Pierre « Vedettes malgré eux », *Nuit blanche*, n° 36, juin-juillet-août 1989, p. 62-64.

Hotte-Pilon, Lucie, « Le jeu des noms dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme », *Voix et Images*, vol. XVIII, n° 1 (automne 1992), p. 105-117.

Imbert, Patrick, « Révolution culturelle et clichés chez Réjean Ducharme », *Journal of Canadian Fiction*, n°s 25-26 (1979), p. 227-236.

Izaute, Frédérique, *La critique savante devant l'œuvre de Réjean Ducharme. Bibliographie commentée*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1994.

_____, *L'avalée des avalés, Réjean Ducharme*, Montréal, HMH, « Texto », 1997.

Kègle, Christiane, « Plaisir et subversion chez Réjean Ducharme », *Études littéraires*, vol. XXVIII, n° 1 (été 1995), p. 48-60.

_____, « Transmissibilité, discours axiologique et relation d'objet chez Réjean Ducharme », *Protée*, vol. XX, n° 1 (hiver 1992), p. 57-65.

Kwaterko, Józef, « L'intertexte et le discours essayistique chez Réjean Ducharme », *Le roman québécois et ses (inter)discours. Analyses sociocritiques*, Québec, Nota bene, 1998, p. 65-96.

Lassonde, Normand, « Réjean Ducharme? Oui, c'est moi! », *Le Nouvelliste*, 10 août 1968, p. 1 et 13.

Laurent, Françoise, *L'œuvre romanesque de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, « Approches », 1988.

Laurion, Gaston, « L'avalée des avalés et le refus d'être adulte », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. XXXVIII, n° 3 (juillet-septembre 1968), p. 524-541.

Lavallée, Constant, « Ducharme n'a rien d'un fantôme », *La Presse*, 14 janvier 1967, p. 1.

Leduc-Park, Renée, *Réjean Ducharme, Nietzsche et Dionysos*, Québec, Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres québécoises », 1982.

_____, « L'écriture de la folie : Réjean Ducharme », dans *Actes du XXIXe Congrès annuel, Université Dalhousie, Halifax, 22-25 mai 1981 (APFUCC)*, *Signum*, n° 3, 1981, p. 393-417.

Lefier, Yves, « Refus et exaltation du langage dans *L'avalée des avalés* », *Revue de l'Université laurentienne*, vol. II, n° 4 (juin 1969), p. 55-58.

Le Grand, Albert, « Une parole enfin libérée », *Maintenant*, 15 septembre 1967, n°^{os} 68-69, p. 267-272.

Lepage, Yvan G., « Pour une approche sociologique de l'œuvre de Réjean Ducharme », *Livres et auteurs québécois 1971*, Montréal, Jumonville, 1972, p. 285-294.

« Le renouveau culturel en questions », *Culture vivante*, n° 5, 1967, p. 54-57.

Lockquell, Clément, « *L'avalée des avalés*, roman de Réjean Ducharme », *le Soleil*, 8 octobre 1966, p. 10.

Lombard, Bertrand [pseud. d'Émile Bégin], « Les signes et les prodiges. *L'avalée des avalés*, roman de Réjean Ducharme », *L'Action*, 4 novembre 1966, p. 21.

_____, « *L'avalée des avalés*. Réserves sur le "chef-d'œuvre corrosif" de Réjean Ducharme », *L'Action*, 25 novembre 1966, p. 17.

Major, Jean-Louis, « Réjean Ducharme », dans Pierre de Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec*, tome IV, Montréal, Beauchemin, 1969, p. 173-180.

Marcato-Falzoni, Franca, *Du mythe au roman : une trilogie ducharmienne. Essai*, traduit de l'italien par Javier García Méndez, Montréal, VLB, 1992.

Marcotte, Gilles, « La dialectique de l'ancien et du moderne chez Marie-Claire Blais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme », *Voix et Images*, vol. VI, n° 1 (1980), p. 63-73.

_____, « Le copiste », *Conjonctures*, n° 31 (automne 2000), p. 87-99.

_____, « En arrière, avec Réjean Ducharme », *Conjonctures*, n° 26 (automne 1997), p. 23-30.

_____, « Le romancier canadien-français et son Juif », dans Naïm Kattan (dir.), *Juifs et Canadiens*, Montréal, Éditions du Jour, 1967, p. 63-68.

_____, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », *Le roman à l'imparfait*, Montréal, Typo, « Essais », 1989 (1976), p. 75-122.

_____, « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont », *Études françaises*, vol. XXVI, n° 1 (printemps 1990), p. 87-127.

Marmier, Jean, « Le Sabbat des enfants dans le roman québécois contemporain », *Études canadiennes*, vol. II (1976), p. 25-35.

McMillan, Gilles, « Ducharme ironiste », *Conjonctures*, n° 26 (automne 1997), p. 49-65.

_____, *L'ode et le désode. Essai de sociocritique sur Les enfantômes de Réjean Ducharme*, Montréal, L'Hexagone, « Essais littéraires », 1995.

Meadwell, Kenneth W., *L'avalée des avalés, L'hiver de force et Les enfantômes de Réjean Ducharme : une fiction mot à mot et sa littéarité*, Lewiston, E. Mellen Press, 1990.

_____, « Littéarité et hyperbole dans *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme », *Études canadiennes*, n° 20 (1986), p. 73-79.

_____, « Ludisme et clichés dans *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme », *Voix et Images*, vol. XIV, n° 2 (hiver 1989), p. 294-300.

Millot, Pascale, « Enquête sur un fantôme », *L'Actualité*, vol. XXV, n° 6 (15 avril 2000), p. 72-80.

Montalbetti, Jean, « Ducharme : "J'écris pour ne pas me suicider" », *La Presse*, 15 décembre 1966, p. 59.

Mornard, Yvan, « Accusations », *Jeune Québec*, 21-27 février 1967, p. 23.

_____, « Ducharme existe. Une preuve : Ducharme est bien Ducharme », *Jeune Québec*, 31 janvier-6 février 1967, p. 11-12.

_____, « Nous fermons le débat », *Jeune Québec*, vol. 1, n° 4, 7-13 février 1967, p. 12-13.

Morvan, Jean-Baptiste, « Encore un roman noir », *Le Bien public*, 17 mars 1967, p. 3.

Nardout-Lafarge, Élisabeth, « Dialogue et théâtralisation chez Ducharme, Blais et Godbout », *The French Review*, vol. LXVII, n° 1 (October 1993), p. 82-92.

_____, « Noms et stéréotypes juifs dans *L'avalée des avalés* », *Voix et Images*, vol. XVIII, n° 1 (automne 1992), p. 89-104.

_____, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2001.

Neto, Arnaldo Rosa Vianna, « La représentation de l'*ethos underground* et l'inscription de la pluralité dans l'œuvre de Réjean Ducharme », *Globe*, vol. II, n° 1 (1999), p. 57-74.

O'Neil, Huguette, « Et si Ducharme n'était pas Ducharme », *La Presse*, 24 novembre 1991, p. C1.

P., L., « "Ducharme s'est immunisé contre la stérilité" – un de ses amis », *La Presse*, 14 janvier 1967, p. 1.

Pavlovic, Diane, « Du cryptogramme au nom réfléchi. L'onomastique ducharmienne », *Études françaises*, vol. XXIII, n° 3 (hiver 1988), p. 89-112.

Pavlovic, Myrienne, « L'Affaire Ducharme », *Voix et Images*, vol. VI, n° 1 (automne 1980), p. 75-95.

_____, *L'avalée des avalés et ses lecteurs québécois*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1979.

Petrowski, Nathalie, « Va te faire voir », *La Presse*, 21 août 1994, p. A5.

Pilon, Jean-Guy, « *L'avalée des avalés*. Notes de lecture », *Liberté*, vol. VIII, n° 5-6, septembre-décembre 1966, p. 175.

Pontaut, Alain, « Les livres. L'itinéraire fulgurant d'une petite fille cruelle », *la Presse*, 10 octobre 1966, p. 4.

_____, « L'univers de dureté broyée par l'humour de Réjean Ducharme est un univers "authentique" », *La Presse*, 18 février 1967, p. 4.

Popovic, Pierre, « Le festivaesque (la ville dans le roman de Réjean Ducharme) », *Tangence*, n° 47 (octobre 1995), p. 116-127.

Proulx, Monique, *Le cœur est un muscle involontaire*, Montréal, Boréal, 2002.

Randall, Marilyn Joan, *Le contexte littéraire : lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme*, Longueuil, Le Préambule, « L'Univers des discours », 1990.

Robert, François, « L'avalé de l'avalée », *le Sainte-Marie (les Carnets)*, 31 octobre 1966, p. 6.

Robidoux, Réjean, « *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme », *Livres et auteurs canadiens 1966*, Montréal, Jumonville, 1967, p. 45-46.

Roy, Claire, « Réjean Ducharme. Imagination débordante, Violence et Jeunesse. *L'avalée des avalés* », *le Nouvelliste*, 19 novembre 1966, p. 14.

Roy, Hugo, *L'envie*, Montréal, Boréal, 2000.

Roy, Paul-Émile, « La révolte de Bérénice », *Études littéraires. Germaine Guèvremont, Réjean Ducharme, Gabrielle Roy*, Montréal, Éditions du Méridien, 1989, p. 89-132.

Saint-Germain, Michel, « Réjean Ducharme par sa mère », *L'Actualité*, vol. XIX, n° 15 (octobre 1994), p. 65.

Saint-Germain, Pierre, « *L'avalée des avalés* : une copie fidèle du manuscrit original », *La Presse*, 22 octobre 1966, p. 3.

Sansfaçon, Jean-Robert, « Que le vrai Ducharme se lève! », *Le Devoir*, 29 novembre 1991, p. A8.

Savoie, Claude, « *L'avalée des avalés* », *Sexus*, n° 1, août-septembre 1967, p. 66-68.

Seyfrid, Brigitte, « Rhétorique et argumentation chez Réjean Ducharme : les polémiques béréniciennes », *Voix et Images*, vol. XVIII, n° 2 (hiver 1993), p. 334-350.

Seyfrid-Bommertz, Brigitte, *La rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, Québec, Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres québécoises », 1999.

Soulie, Jean-Paul, « Un gars bien ordinaire à la taverne », *La Presse*, 15 mars 1986, p. E1.

Teboul, Victor, *Mythe et images du Juif au Québec*, Montréal, Éditions de Lagrave, 1977.

Théoret, France, « Bérénice en vertige », *Jeune Québec*, 28 février au 6 mars 1967, p. 22.

Thério, Adrien, « Jouer avec les mots », *Livres et auteurs québécois 1969*, Montréal, Jumonville, 1969, p. 2-8.

Tranquille, Henri, « Livres. Archives », *Sept-Jours*, 5 novembre 1966, p. 44.

_____, « Livres. *L'avalée des avalés* », *Sept-Jours*, n° 6, 22 octobre 1966, p. 47.

Vaillancourt, Pierre-Louis (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994.

_____, « L'offensive Ducharme », *Voix et Images*, vol. V, n° 1 (automne 1979), p. 177-185.

_____, « Sémiologie de l'ironie : l'exemple Ducharme », *Voix et Images*, vol. VII, n° 3 (1982), p. 513-522.

_____, « Bourreaux d'adultes », dans *Réjean Ducharme : de la pie-grièche à l'oiseau-moqueur*, Montréal, L'Harmattan, 2000, p. 29-65.

Vanasse, André, « Réjean Ducharme et Victor-Lévy Beaulieu : les mots et les choses », dans *Le père vaincu, la Méduse et les fils castrés, psychocritiques d'œuvres québécoises contemporaines*, Montréal, XYZ, « Études et documents », 1990, p. 29-43.

Van Schendel, Michel, *Ducharme l'inquiétant*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Conférences J.-A. de Sève », 1967.

Whitfield, Agnès, « L'avalée des avalés ou le journal intime de Mlle Bovary », dans *Le je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1987, p. 63-116.

7. Ouvrages et articles théoriques

A) Théories de l'histoire et de la mémoire

Agamben, Giorgio, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot, 1989 [1978].

Arendt, Hannah, « Le concept d'histoire antique et moderne », *La crise de la culture*, traduit de l'anglais par Patrick Lévy, Paris, Gallimard, « Folio », 1998 [1954], p. 58-120.

Bergson, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1946 [1939].

Bhabha, Homi, « DissemiNation : Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation », *Nation and Narration*, London and New York, Routledge, 1990, p. 291-322.

Bouchard, Gérard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 2001.

Caritey, Christophe, « La formation de la mémoire historique », *Cahiers d'histoire du Québec au XX^e siècle*, n^{os} 3-4 (1995), p. 7-23.

Dumont, Fernand, *Le lieu de l'homme. La culture comme distance et mémoire*, Montréal, HMH, « H », 1971.

Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.

Hobsbawn, Eric et Terence Ranger (dir.), *The Invention of Traditions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996 [1983].

Huglo, Marie-Pascale, Méchoulan, Éric et Walter Moser (dir.), *Passions du passé : Recyclages de la mémoire et usages de l'oubli*, Paris / Montréal, L'Harmattan, 2000.

« L'avenir de nos illusions. De la noirceur, de la tranquillité et de la révolution présumées », *Argument*, vol. I, n° 1 (automne 1998), p. 15-57.

« Le chaînon manquant », *Société*, n°s 20-21, été 1999, p. I-448.

Létourneau, Jocelyn, « Le "Québec moderne" : un chapitre du grand récit collectif des Québécois », *Discours social/Social Discourse*, vol. IV, n°s 1-2 (Hiver 1992), p. 63-88.

_____, *Passer à l'avenir. Histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui*, Montréal, Boréal, 2000.

MacLure, Jocelyn, *Récits identitaires. Le Québec à l'épreuve du pluralisme*, préface de Charles Taylor, Montréal, Québec / Amérique, 2000.

Morin, Michel et Claude Bertrand, *Le territoire imaginaire de la culture*, Montréal, Hurtubise HMH, « Brèches », 1979.

Nora, Pierre, « Entre mémoire et histoire », *Les lieux de mémoire I. La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. XVII-XLII.

Ouellet, Pierre, Harel, Simon, Lupien, Jocelyne et Alexis Nouss (dir.), *Identités narratives : mémoire et perception*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2002.

Ricœur, Paul, « Entre mémoire et histoire », *Projet*, n° 248 (hiver 1996-1997), p. 7-16.

_____, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2000.

_____, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, « Essais », 1990.

_____, *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, « Points-Essais », 1983.

_____, *Temps et récit II : La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, « Points-Essais », 1984.

_____, *Temps et récit III : Le temps raconté*, Paris, Seuil, « Points-Essais », 1985.

Samoyault, Tiphaine, *Littérature et mémoire du présent*, Nantes, Pleins Feux, « Auteurs en questions », 2001.

Schlanger, Judith, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1992.

Veyne, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1978.

Yates, Frances Amelia, *The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan, 1966.

B) Institution, théories de la réception et histoire littéraire

Belleau, André, « Indépendance du discours et discours de l'indépendance », *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, « Papiers collés », 1986, p. 125-139.

_____, « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », *Liberté*, n° 134 (mars-avril 1981), p. 15-20.

Bertrand, Jean-Pierre et Lise Gauvin, (dir.), *Littératures mineures en langue majeure. Québec / Wallonie-Bruxelles*, Montréal / Bruxelles, Presses de l'Université de Montréal / Peter Lang, 2003.

Biron, Michel, *L'absence du maître*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2000.

Brault, Jacques, « Au cœur de la critique », *Chemin faisant*, Montréal, La Presse, 1975, p. 51-59.

Calvino, Italo, *Pourquoi lire les classiques*, traduit de l'italien par Jean-Paul Mangarano, Paris, Seuil, « Points-Essais », 1995.

Cambron, Micheline, « Raconter l'histoire de la littérature québécoise », *Littérature*, n° 124 (décembre 2001), p. 81-97.

_____, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, 1989.

Dubois, Jacques, *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Paris / Bruxelles, Nathan / Labor, 1978.

Eliot, T. S., « Tradition and the Individual Talent », *The Sacred Wood. Essays in Poetry & Criticism*, London / New York, Methuen / Barnes and Noble, « University Paperbacks », 1960 [1920], p. 47-59.

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

Gaillard, Françoise et Charles Grivel, « L'effet de lecture », *Revue des sciences humaines*, n° 177 (1980), p. 5-6.

Gauvin, Lise et Jean-Marie Klinkenberg (dir.), *Trajectoires : Littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*, Montréal / Bruxelles, Presses de l'Université de Montréal / Labor, 1985.

Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, « Philosophie et langage », 1985 [1976].

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, « Tel », 1994 [1978], p. 147.

Marcotte, Gilles, « Institution et courants d'air », *Liberté*, vol. XXIII, n° 2 (mars-avril 1981), p. 5-14.

Melançon, Robert, Nardout-Lafarge, Élisabeth et Stéphane Vachon, *Le portatif d'Histoire littéraire*, Montréal, Paragraphes, 1998.

Moisan, Clément et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans : Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Nota bene, 2001.

Nepveu, Pierre, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1999 [1988].

Paré, François, *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, 1992.

« Présence des classiques », *Le Débat*, n° 54 (mars-avril 1989), p. 4-23.

Robert, Lucie, *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989.

Tadié, Jean-Yves, *Le roman au XX^e siècle*, Paris, P. Belfond, 1990.

Vachon, Georges-André, « Le domaine québécois en perspective cavalière », dans Pierre de Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec 1534-1900*, tome I, Montréal, Librairie Beauchemin, 1967, p. 27-33.

Viala, Alain, « Qu'est-ce qu'un classique? », *Littératures classiques*, n° 19 (automne 1993), p. 13-31.

Woolf, Virginia, *L'art du roman*, traduit de l'anglais par Rose Celli, Paris, Seuil, 1963.

C) Poétique

Cohn, Dorrit, *The Distinction of Fiction*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1999.

Dion, Robert, « Une année amoureuse de Virginia Woolf, ou la Fiction biographique multipliée », *Littérature*, n° 128 (décembre 2002), p. 26-45

Dobrovsky, Serge, Lecarme, Jacques et Philippe Lejeune (dir.), *Autofictions et cie, Cahiers du RITM*, n° 6, Université Paris X, 1993, p. 1-249.

Eco, Umberto, « James Bond : une combinatoire narrative », dans Roland Barthes et al., *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, « Points-essais », 1966, p. 83-99.

Fortier, Frances et René Audet, « Le récit, émergence d'une pratique: le volet institutionnel », *Voix et Images*, n° 69 (printemps 1998), p. 437-525.

Glowinski, Michal, « Sur le roman à la première personne », *Poétique*, vol. XVIII, n° 72 (novembre 1987), p. 498-507.

Hébert, Pierre, « De l'amnésie à la mémoire individuelle : réflexion sur la décennie pré-autobiographique au Québec (1960-70) », *Essays on Canadian Writing*, n° 28 (Spring 1984), p. 160-184.

_____, « La rupture formelle du roman québécois vers 1960 : Jalons d'étude », *Études littéraires*, vol. XIV, n° 1 (avril 1981), p. 81-94.

Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1980.

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Points-essais », 1996 [1975].

_____, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.

Mailhot, Laurent, *Ouvrir le livre*, Montréal, L'Hexagone, « Essais littéraires », 1992.

Marcotte, Gilles, *Le roman à l'imparfait. La « Révolution tranquille » du roman québécois*, Montréal, L'Hexagone, 1989 [1976].

Paterson, Janet, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.

Raoul, Valerie, *Distinctly Narcissistic : The Diary fiction in Quebec*, Toronto, University of Toronto Press, 1993.

_____, « Documents of Non-Identity : The Diary-Novel in Quebec », *Yale French Studies*, n° 65 (1983), p. 187-200.

Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1997 [1977].

Robin, Régine, *Le roman mémoriel*, Longueuil, Le Préambule, « L'Univers des discours », 1989.

Whitfield, Agnès, *Le je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1987.

D) Ouvrages et articles généraux

Adorno, Theodor W., *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, « Critique de la politique », 1991 [1951].

_____, *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984.

Arendt, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, traduit de l'anglais par Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1998 [1983].

Auroux, Sylvain (dir.), *Les notions philosophiques, Encyclopédie philosophique universelle*, tome II, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

Badel, Pierre-Yves, *L'introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, Paris, Bordas, 1969.

Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, « Points-essais », 1993 [1984].

Benveniste, Émile, « La nature des pronoms », *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, « Tel », 1986 [1976], p. 251-257.

Blanchot, Maurice, « La littérature et le droit à la mort », *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 293-331.

Brunn, Alain, *L'auteur*, Paris, GF Flammarion, 2001.

Caumartin, Anne, « S'engager après 1980. Le cas d'André Belleau, intellectuel », dans Anne Caumartin et Martine-Emmanuelle Lapointe, *Parcours de l'essai québécois (1980-2000)*, Québec, Nota bene, 2004, p. 145-162.

Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 1998.

Derrida, Jacques, *Genèses, généalogies, genres et le génie*, Paris, Galilée, « Lignes fictives », 2003.

Gauvin, Lise, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.

Genette, Gérard, « Frontières du récit », *Figures II*, Paris, Seuil, « Points-essais », 1969, p. 49-69.

Grimaldi, Nicolas, *Traité des solitudes*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

Hébert, Pierre (coord.), « La censure », *Voix et Images*, vol. XXIII, n° 2 (hiver 1998), p. 221-325.

Hébert, Pierre, avec la collaboration de Marilyn Baszczynski, *Le journal intime au Québec : structure, évolution, réception*, Montréal, Fides, 1988.

_____, en collaboration avec Patrick Nicol, *Censure et littérature au Québec. Le livre crucifié, 1625-1919*, Saint-Laurent, Fides, 1997.

Lalande, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, vol. II, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 1999 [1926].

Larose, Jean, « La littérature à distance », *L'amour du pauvre*, Montréal, Boréal, « Papiers collés », 1991, p. 27-48.

Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

Memmi, Albert, *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 1985 [1957].

Merleau-Ponty, Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, « Tel », 1969.

Michaud, Ginette, « Le Sujet-Nation : James Joyce et Jacques Ferron », dans Claude Duchet et Stéphane Vachon (dir.), *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal, XYZ, 1993, p. 321-332.

_____, « “On ne meurt pas de mourir”. Réflexions sur le Sujet-Nation », *Études françaises*, vol. XXIII, n° 3 (hiver 1988), p. 113-132.

Nouss, Alexis, *La modernité*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 1995.

Rancière, Jacques, *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998.

Simon, Sherry, *Hybridité culturelle*, Montréal, L'île de la tortue éditeur, « Les élémentaires », 1999.

Taylor, Charles, *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*, traduit de l'anglais par Charlotte Melançon, Montréal, Boréal, 1998.

8. Articles et ouvrages portant sur le contexte littéraire et historique québécois

Arguin, Maurice, *Le roman québécois de 1944 à 1965. Symptômes du colonialisme et signes de libération*, Québec, CRELIQ, 1985.

Baillargeon, Pierre, « Amérique française », *Amérique française*, vol. I, n° 6 (mai 1942), p. 2-5.

_____, « La carrière des lettres », *Amérique française*, vol. III, n° 21 (mai 1944), p. 48-56.

Bélisle, Josée et Marcel Saint-Pierre, *Borduas*, Laval, Les 400 coups, 1998.

Bérubé, Renald, « Présentation. Le devoir de parole », *Voix et Images du pays II* (1969), p. 7-8.

Biron, Michel, « Lettre à un étudiant », *Voix et Images*, n° 75 (printemps 2000), p. 582-587.

Borduas, Paul-Émile, *Refus Global & Projections libérantes*, Montréal, Parti pris, « Projections libérantes », 1977.

Brissette, Pascal, *Nelligan dans tous ses états : un mythe national*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 1998.

Casgrain, Henri-Raymond, « Le mouvement littéraire au Canada », *Œuvres complètes*, tome III, Québec, Typographie C. Darveau, 1875, p. 75-85.

Chamberland, Paul, « De la damnation à la liberté », *Parti Pris*, n°s 9-10-11 (été 64), p. 53-89.

_____, « Dire ce que je suis », *Parti pris*, vol. II, n° 5 (janvier 1965), p. 33-42.

Chaput-Rolland, Solange, « La critique des livres », *Amérique française*, vol. VII, n° 1 (septembre-novembre 1948), p. 79-85.

Cotnam, Jacques, « Le roman québécois à l'heure de la Révolution tranquille », *Le roman canadien-français*, Archives des lettres canadiennes, tome III, Montréal, Fides, 1971, p. 265-297.

Courteau, Bernard, *Nelligan n'était pas fou!*, Montréal, Louise Courteau, 1986.

Deschamps, Brigitte, « Refus global : de la contestation à la commémoration », *Études françaises*, vol. XXXIV, n°s 2-3 (automne-hiver 1998), p. 175-190.

Desmarchais, Rex, « Lettre à un jeune anticlérical », *Amérique française*, vol. V, n° 1 (janvier 1946), p. 8-11.

Dorion, Gilles, « Le roman », *Études françaises*, vol. XIII, n°s 3-4 (octobre 1977), p. 301-338.

_____, « Le roman de 1968 à 1996 », dans Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise*, Montréal, Guérin, 1997, p. 352-356.

Dumont, Fernand, « De la culture québécoise », *Le sort de la culture*, Montréal, Typo, 1987, p. 275-285.

Gagnon, André, *Nelligan / musique: André Gagnon ; livret: Michel Tremblay*, Mont-Saint-Hilaire, Chant de mon pays, 1991.

Garand, Dominique, *La griffe du polémique : le conflit entre les régionalistes et les exotiques : essai*, Montréal, L'Hexagone, 1989.

Gauvin, Lise, « Les romans de *Parti Pris* ou le difficile accès à la parole », *Voix et Images du pays VII* (1973), p. 153-167.

_____, « Littérature et nationalisme : une question piégée, pourtant inévitable », *Possibles*, vol. VIII, n° 1 (1983), p. 71-84.

_____, *Parti pris littéraire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Lignes québécoises », 1975.

Gauvin, Lise (dir.), *Les automatistes à Paris : actes d'un colloque*, Laval, Les 400 coups, 2000.

Gauvreau, Claude, « Dimensions de Borduas », *Liberté*, vol. IV, n° 22 (avril 1962), p. 225-229.

Gélinas, Pierre, « De notre littérature. Lettre à Jeanne Lapointe », *Cité libre*, n° 12 (mai 1955), p. 27-34.

Giguère, Roland, *L'âge de la parole*, Montréal, Typo, « Poésie », 1991 [1965].

Girouard, Laurent, « Notre littérature de colonie », *Parti Pris*, n° 3 (décembre 1963), p. 30-37.

Hayward, Annette, *Le conflit entre les régionalistes et les « Exotiques » (1900-1920)*, Thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 1980.

Hertel, François, « Les ennemis de la culture française au Canada », vol. V, n° 9 (novembre 1946), p. 2-5.

_____, « Notre culture et ses retentissements possibles chez les autres Latins d'Amérique », *Amérique française*, vol. II, n° 7 (avril 1943), p. 7-16.

« Introduction », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome IV, Montréal, Fides, 1978, p. XI-XLI.

Lapointe, Gilles et Raymond Montpetit, *Paul Émile Borduas, photographe. Un regard sur Percé, été 1938*, Montréal, Fides, 1998.

Lapointe, Jeanne, « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », *Cité libre*, n° 10 (octobre 1954), p. 17-36.

Larose, Jean, *Le mythe de Nelligan*, Montréal, Quinze, 1981.

« L'automatisme en mouvement », numéro coordonné par Gilles Lapointe et Ginette Michaud, *Études françaises*, vol. XXXIV, n°s 2-3 (1998), p. 3-291.

Lavigne, Jacques, « Exigence », *Amérique française*, vol. III, n° 17 (novembre 1943), p. 1-3.

Maheu, Pierre, « De la révolte à la révolution », *Parti Pris*, n° 1 (octobre 1963), p. 5-17.

_____, « Le poète et le permanent », *Parti Pris*, vol. II, n° 5 (janvier 1965), p. 2-5.

Mailhot, Laurent, *La littérature québécoise*, Montréal, Typo, 1997.

Major, Jean-Louis, « Le roman depuis 1960 », *Liberté*, n° 42 (novembre-décembre 1965), p. 461-463.

_____, « Romans-poèmes, romans-symboles, "nouveau roman" », dans Pierre de Grandpré, *Histoire de la littérature française du Québec*, tome IV, Montréal, Beauchemin, 1969, p. 129-132.

Major, Robert, *Parti pris : idéologies et littérature*, La Salle, Hurtubise HMH, 1979.

Marcotte, Gilles, « Le roman de 1960 à 1985 », dans *Le roman contemporain au Québec*, Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes », tome VIII, 1992, p. 33-51.

Martin, Paul-A., « À nos lecteurs », *Lectures*, tome 1 (septembre 1946 à février 1947), p. 3-7.

Nepveu, Pierre, « Les Juifs à Montréal : le tiers inclus ? », *Montréal. L'invention juive*, Montréal, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1991, p. 73-86.

Paquette, Jean-Marcel, « Écriture et histoire », *Pensées, passions et proses*, Montréal, L'Hexagone, 1992, p. 144-156.

Pinsonneault, Jean-Paul, « Pour une conception chrétienne, adulte, du roman », *Amérique française*, vol. XII, n° 3 (septembre 1954), p. 163-167.

Piotte, Jean-Marc, « Du duplessisme au FLQ », *Parti Pris*, n° 1 (octobre 1963), p. 18-30.

Popovic, Pierre, *La contradiction du poème : poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Balzac, 1992.

Poulin, Gabrielle, *Romans du pays 1968-1976*, Montréal, Bellarmin, 1980.

« Pour clore un incident », *Cité libre*, n° 66 (avril 1964), p. 1-2.

« Présentation », *Écrits du Canada français*, vol. I, n° 1 (1954), p. 1-2.

«Présentation», *Liberté*, vol. I, n° 1 (janvier-février 1959), p. 1-2.

« Présentation », *Parti Pris*, n° 1 (octobre 1963), p. 2-4.

« Refus global pas mort », *Parti pris*, vol. III, n° 9 (avril 1966), p. 14-35.

Ricard, François, *La génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992.

Rioux, Marcel, *La question du Québec*, Paris, Seghers, 1971.

_____, *Les Québécois*, Paris, Seuil, 1974.

_____, *Un peuple dans le siècle*, Montréal, Boréal, 1990.

Rolland, Roger, « Présentation », *Amérique française*, vol. I, n° 1 (novembre 1941), p. 1.

« Roman 1960-1965 », *Liberté*, n° 42, novembre-décembre 1965, p. 459-556.

Savard, Félix-Antoine, « Dissidence », *Cité libre*, n° 10 (octobre 1954), p. 37-39.

Simon, Sherry, L'Hérault, Pierre, Schwartzwald, Robert et Alexis Nouss, *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, 1991.

Smart, Patricia, *Les femmes du Refus global*, Montréal, Boréal, 1998.

Sylvestre, Guy, « Roman et catholicisme », *Amérique française*, vol. II, n° 4 (janvier 1943), p. 49-51.

Tougas, Gérard, *La littérature canadienne-française*, Paris, Presses universitaires de France, 1974.

Tremblay, Michel, *Nelligan : livret d'opéra*, Montréal, Leméac, 1990.

Turcotte, Raymond, « L'âpre conquête de la parole », *Voix et Images du pays II* (1969), p. 11-30.

Vachon, Georges-André, « L'ère du silence et l'âge de la parole », *Études françaises*, vol. III, n° 3 (1967), p. 309-321.

_____, *Une tradition à inventer*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Conférences J.-A. de Sève », 1968.

Whitfield, Agnès, « Frontières critiques : 1955-1965 », dans Annette Hayward et Agnès Whitfield (dir.), *Critique et littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, 1992, p. 149-161.

Wyczynski, Paul, *Émile Nelligan : sources et originalité de son œuvre*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1960.

_____, *Nelligan : 1879-1941 : biographie*, Montréal, Fides, 1987.

_____, *Album Nelligan : une biographie en images*, Saint-Laurent, Fides, 2002.

9. Autres œuvres littéraires citées

Balzac, Honoré de, *Histoire des treize. Préface, La Comédie humaine*, tome V, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952, p. 11-16.

Brault, Jacques, *Mémoire*, Montréal, Librairie Déom, 1965.

Dorion, Hélène, *Un visage appuyé contre le monde*, Montréal, Éditions du Noroît, 2001.

Garneau, Saint-Denys, *Poésies complètes. Regards et jeux dans l'espace. Les solitudes*, Montréal, Fides, « Nénuphar », 1949.

Marcotte, Gilles, *La mort de Maurice Duplessis*, Montréal, Boréal, 1999.

Nelligan, Émile, *Poésies complètes 1896-1899*, texte établi et annoté par Luc Lacourcière, Montréal, Fides, « Nénuphar », 1952.

Pilon, Jean-Guy, *Comme eau retenue*, Montréal, Typo, 1985.



10/10/2020