

Université de Montréal

Des nouvelles de l'ennemi

La réception des romans de Mordecai Richler au Québec francophone

par

Samuel Mercier

Département des littératures de langue française

Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Arts et Sciences

en vue de l'obtention du grade de M.A.

en littératures de langue française

août 2011

© Samuel Mercier, 2011

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Des nouvelles de l'ennemi. La réception des romans de Mordecai Richler au Québec
francophone

Présenté par :
Samuel Mercier

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Catherine Mavrikakis
président-rapporteur

Martine-Emmanuelle Lapointe
directeur de recherche

Pierre Nepveu
membre du jury

Résumé

Les polémiques ont joué un rôle important dans la réception des romans de Mordecai Richler au Québec francophone. Contrairement à l'idée reçue voulant que cet antagonisme ait empêché la lecture de l'œuvre richlérienne, c'est plutôt à partir de la publication des essais sur le nationalisme québécois que la critique commencera à s'intéresser à l'écrivain. En effet, que ce soit avant ou après les polémiques, c'est au nom d'un rapport de correspondance au collectif que sera jugée l'œuvre de Richler. L'abandon d'une conception restreinte de l'identité québécoise ouvre la porte à la relecture contemporaine des romans de Richler, même si cette relecture ne fait pas pour autant l'économie d'un rapport au collectif et cherche plutôt à opposer une identité québécoise exclusivement francophone à une identité prête à inclure un auteur longtemps identifié comme un ennemi public. Les mécanismes de ce rapatriement peuvent être mis en parallèle avec les conflits identitaires qui marquent le personnage richlérien. Dans *Son Of A Smaller Hero* (1955), Noah Adler tente de se définir en tant qu'être humain et de trouver une morale qui lui est propre en fuyant ses origines. Toutefois, cette fuite ne peut se solder que par un échec et le héros apprend que son idéal d'émancipation passe par une réinterprétation de son héritage plutôt que par l'abandon de celui-ci. *Barney's Version* (1997) est en partie le récit de formation d'un écrivain tardif. Si Barney Panofsky s'en prend aux impostures collectives dans le roman, son incapacité à être totalement honnête par rapport à lui-même et à plonger dans une création et une défense sincères de ce en quoi il croit le poussera à s'aliéner ceux à qui il tient véritablement. Cette situation laisse le narrateur avec une œuvre inachevée qui ne pourra s'accomplir que par l'intervention de ses héritiers. Dans les deux romans, la définition du personnage passe par une réappropriation herméneutique de son héritage qui rappelle, dans son rapport à la trace, au collectif et à l'illégitimité, les relectures francophones de l'œuvre richlérienne.

Mots-clés : Littérature québécoise, littérature anglo-québécoise, Mordecai Richler, réception, histoire littéraire, histoire de la critique, *Son Of A Smaller Hero*, *Barney's Version*

Abstract

Polemics have played an important role in the reception of Mordecai Richler's novels in French Quebec. Contrary to the common idea that this opposition has prevented Quebec's critics from reading the novelist's work, Richler's articles and essays on nationalism are the starting point of its reception. Whether it has been published before or just after the polemics, Richler's writing is evaluated for the accuracy of his depiction of communities. The progressive rejection of a strictly French conception of Quebec's identity opens the way to contemporary readings of the writer's production. Still, these new readings are mostly attached to a conception of the collective, opposing an inclusive portrayal of Quebec's identity, ready to let in the old enemy, to a uniquely French perspective on the imaginary. The mechanisms of this repatriation can be read in parallel with conflicting identities in Richler's novels. In *Son Of A Smaller Hero* (1955), Noah Adler tries to define himself as a human being and to find his own moral standards by rejecting his origins. However, this escape path can only lead to failure and the main character learns that his ideal of freedom can only happen by a reinterpretation of his heritage rather than by its denial. *Barney's Version* (1997) is, in part, the story of the education of a late writer. If Barney Panofsky attacks every collective imposture in the novel, his incapacity to be completely honest with himself and to accept a sincere creative activity and defence of his beliefs leads him to be alienated from those he truly loves. This situation leaves the narrator with an unfinished story, which can only be told by his successors. In both novels, the self-definition of the character's identity can only happen by a hermeneutical re-appropriation of his heritage that is similar to francophone readings of Richler's work by its relation to the trace, the collective and illegitimacy.

Keywords : Quebec literature, Anglo-Quebec literature, Mordecai Richler, reception, history of literature, history of criticism, *Son Of A Smaller Hero*, *Barney's Version*

Table des matières

Introduction.....	1
Chapitre 1 : Questions de réception.....	6
Lectures francophones de Mordecai Richler.....	13
1954-1977 : La période canadienne-anglaise.....	14
1977-2001 : L'ennemi public.....	17
2001- : Le tombeau.....	26
CHAPITRE 2 : Relectures de l'héritage dans <i>Son Of A Smaller Hero</i>.....	30
Le poids d'une communauté.....	31
Une tradition corrompue.....	33
La fuite politique.....	36
La fuite identitaire.....	41
L'individu face à l'omniprésence du collectif.....	45
Le collectif et l'émancipation richlérienne.....	50
CHAPITRE 3 : <i>Barney's Version</i> et la liberté richlérienne.....	52
Barney Panofsky et la transgression.....	53
Le rite sacrificiel.....	54
Le « mentor » Bernard Moscovitch.....	56
Le rejet.....	59
L'éternel collectif.....	63
Art et honnêteté.....	64
Barney Panofsky et l'élite juive montréalaise.....	67
« Totally Unecessary Productions ».....	72
Reconstruire le récit.....	74
La fin d'une communauté.....	75
La nostalgie de Barney Panofsky.....	78
L'héritage.....	80
D'une réappropriation à l'autre.....	--
Conclusion.....	---

Pour Alix,

Remerciements

Je tiens à remercier, en premier lieu, ma directrice Martine-Emmanuelle Lapointe pour toute l'aide qu'elle m'a apportée durant la rédaction de ce mémoire de même que pour son travail qui a été une source d'inspiration importante pour moi. Pour leur soutien financier, je remercie le CRSH, le département des littératures de langue française et la maison internationale. J'aimerais également souligner l'apport de tous ceux qui m'ont aidé, par leurs réflexions, leurs suggestions ou leur appui : Éric Samson, pour ses révisions de dernière minute, Mélanie Fournier, qui a été très présente lors de l'élaboration du projet, Björn Kruggel et Jean-Benjamin Milot, avec qui j'ai beaucoup discuté de mon travail, Olivier Tamic, Constance Tabary, Magali Riva, Mathieu Poulin, Julien Martineau, Jean-Benoît Cormier-Landry et Valérie « La Maillhotte » Mailhot. Je remercie aussi l'équipe du CRILCQ pour son aide dans mes recherches : Ariane Audet, Jennifer Beaudry, Sylvie-Anne Boutin, Charles Dionne, Gilles Dupuis, Dominique Fortin, Fabrice Masson-Goulet, Patrick Poirier et Marie-Claude Primeau. Je remercie la professeure Anna Pia De Luca du *Centro di cultura canadese*, pour son accueil à l'Università degli studi di Udine, de même qu'Andrea Schincariol avec qui j'ai eu la chance de travailler et de discuter de mes recherches. Si j'ai pu me rendre jusqu'ici en partant de Rivière-du-Loup, c'est entre autres grâce à ceux qui ont à cœur la pensée intellectuelle et la littérature. Je voudrais remercier ces gens qui se débattent dans un milieu parfois hostile : notamment Alain Sirois, pour ses lectures de Platon et d'Heiddeger devant notre regard hébété d'étudiants du secondaire, Jacques Viel, pour ses encouragements à poursuivre dans le domaine des lettres dans un environnement où les bons élèves sont destinés aux sciences, ainsi que Madame Andrée Dubé, qui tient toujours, envers et contre tout, sa bouquinerie où j'ai pu découvrir l'amour des livres et de la littérature. Je remercie bien sûr mes parents, Josée Tremblay et Alain Mercier, pour leur aide et leur soutien de même que ma sœur, Pier-Anne Mercier. Finalement, je voudrais dire merci à Alix Dufresne pour sa présence et ses encouragements. Sans elle, tout ça aurait été beaucoup plus difficile.

Introduction

Dans un épisode de *100 limites* diffusé au début des années 1990, le personnage de Raymond Beaudoin, joué par Pierre Brassard, se rend à une séance de dédicace de Mordecai Richler avec un livre en main. L'écrivain fait, à l'époque, la promotion de son nouvel essai *Oh Canada ! Oh Québec !*, ayant été à l'origine d'une vaste polémique dans les médias québécois. Devant un Richler qui tente tant bien que mal de l'ignorer, Raymond Beaudoin est expulsé par la sécurité, mais a tout juste le temps de montrer à la caméra le livre qui était destiné à l'auteur : *Final Exit* de Derek Humphry, un manuel expliquant comment bien réussir son suicide. Jamais dans l'histoire littéraire du Québec, un auteur n'a suscité autant de réactions négatives que Mordecai Richler, mais ce qui frappe surtout dans cet épisode d'humour douteux est l'ampleur du changement qui s'est déroulé en moins de vingt ans. D'un écrivain haï dans les années 1990, Richler est passé, en l'espace d'une décennie à peine, au canon de la littérature québécoise.

L'objectif de ce mémoire est de comprendre comment s'est articulée cette réappropriation et quels sont les enjeux interprétatifs qui la sous-tendent. Afin de mener ce projet à terme, je me suis concentré, dans un premier temps, sur l'histoire de la réception de l'œuvre richliérienne au Québec francophone. L'étude de réception a été réalisée grâce à un relevé exhaustif des articles et livres en français portant sur Richler tant du côté de la critique universitaire que dans les médias à plus grande diffusion. Dans ma recherche, je n'ai pas établi de distinction entre ces différentes publications : tout texte, vidéo ou extrait audio a été pris en considération. Ce travail a servi à l'élaboration d'une bibliographie qui pourra bien sûr être récupérée par les chercheurs qui suivront, mais l'essentiel du travail d'analyse se concentre sur les structures, les thèmes et les préoccupations qui me semblent représentatifs de ces critiques. Ce travail a pu être exécuté grâce à l'analyse ciblée de certains textes. L'étude de réception se déroulera donc en diachronie dans le but de mieux comprendre l'évolution des enjeux entourant la critique richliérienne.

Cette méthode entraîne cependant le danger d'aplanir les particularités individuelles de la critique. Bien que j'aie cherché à tirer de ce portrait des tendances, des lignes directrices, il est important de ne pas perdre de vue que l'analyse diachronique ne doit pas servir à une mise en récit qui ignorerait la multiplicité des points de vue de la critique. Si un concept comme

celui d'horizon d'attente, au sens où Jauss l'entend, peut pousser à oublier ces divergences au profit d'une vision plus globale du problème, il convient alors de revenir sur les voix discordantes qui permettent finalement de mieux comprendre les lectures, les débats et les luttes qui initient parfois les évolutions de ce même horizon d'attente. Jauss explique :

L'horizon d'attente propre à la littérature se distingue de celui de la praxis historique de la vie en ce que non seulement il conserve la trace des expériences faites, mais encore il anticipe les possibilités non réalisées, il élargit les limites du comportement social en suscitant des aspirations, des exigences et des buts nouveaux, et ouvre ainsi les voies de l'expérience à venir.¹

L'esthétique de la réception prend acte de l'influence que peut avoir l'œuvre littéraire sur un lecteur. Pourtant, cet élargissement des « limites du comportement social » est rapidement entendu en termes de communautés de lecteurs. La notion de « chaîne de réception² » – somme des lectures successives d'une œuvre – est entendue en termes générationnels et non pas individuels³. Ce concept vise ainsi à jeter les bases d'une hiérarchie esthétique fondée sur les lectures successives d'un texte donné. Cette approche est justifiée dans une perspective macrohistorique qui se consacrerait à certains grands textes occidentaux. Dans le cas d'un objet d'étude aussi pointu que l'étude d'une réception localisée et s'étirant sur à peine plus de cinquante ans, le risque est de tomber dans une généralisation hâtive. En ce sens, le cadre jaussien a été complété par la notion de communauté interprétative telle qu'envisagée par Stanley Fish⁴, d'une part parce que la théorie de Jauss s'attarde principalement à une littérature occidentale délestée de ses enjeux locaux (ce dernier ne subdivisant jamais la « chaîne de réception »), d'autre part parce que l'idée de différentes communautés cherchant à faire valoir leur interprétation du texte telle que conçue par Fish semble plus à même de prendre en considération les particularités individuelles de la critique. Bien que la théorie de Jauss ne s'oppose pas en soi à ces particularités, l'esthétique de la réception ne se concentre pas sur cet aspect. Pour sa part, Fish définit le concept de communauté interprétative de la manière suivante : « *Interpretive communities are made up of those who share interpretive strategies not for reading (in*

¹ Hans-Robert JAUSS. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, Tel, 1990, p. 83

² *Ibid.*, p. 50

³ *Idem*

⁴ Stanley FISH. *Is There A Text In This Class ? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge : Harvard University Press, 1980.

the conventional sense) but for writing texts, for constituting their intentions⁵ ». La notion d'horizon d'attente n'a donc pas été abandonnée, le lecteur a bel et bien une vision préétablie par les textes et leurs lectures successives de ce que doit être une œuvre littéraire, mais ce postulat est complété par l'idée que des visions divergentes peuvent coexister au même moment de l'histoire, que ces mêmes visions sont le fait de groupes d'individus qui déterminent le sens des textes et qu'ils peuvent entrer en concurrence afin d'imposer leur légitimité.

L'analyse de la réception servira à mettre de l'avant deux constats. D'une part, bien que les polémiques aient pris un rôle central dans la réception de l'œuvre richlérienne, elles ont également permis aux romans d'occuper une place dans l'imaginaire québécois. D'autre part, ce rôle de l'écrivain – d'abord celui d'un ennemi public – sera récupéré par une partie de la critique (principalement au cours des années 2000) afin de remettre en question une certaine vision de l'identité québécoise fondée exclusivement sur la langue française. Alors que les différents débats des années 1980 entourant la littérature « migrante » pourraient porter à conclure à un éclatement des frontières du « nous » québécois ou même à sa perte d'influence au profit de la pluralité des récits individuels, la reprise de l'œuvre richlérienne se fait davantage dans une perspective de reconstruction de la notion d'appartenance à ce « nous ». Si le rejet de Mordecai Richler est essentiellement basé sur une opposition eux/nous, sa reprise ne se débarrasse pas pour autant d'une conception du collectif, d'une idée de nation, qui inclurait le fait anglophone. En ce sens, le statut d'ennemi public de Richler constitue un argument fort contre une critique qui s'opposerait à la légitimité de faire participer une œuvre anglophone à l'imaginaire québécois.

L'intérêt récent de la critique francophone pour Richler n'est pas anodin, car les romans de l'auteur mettent souvent en scène les rapports difficiles entre individu et collectivités. J'ai donc voulu revenir, dans mes deux derniers chapitres, sur les tensions qui existent au sein de l'œuvre romanesque et qui entrent en conflit apparent avec une récupération de ces textes au nom d'un nouveau « nous ». Pour ce mémoire, il aurait été impossible de revenir sur l'ensemble des romans richlériens. J'ai donc privilégié l'analyse

⁵ *Op. cit.*, p. 171

détaillée de deux romans : *Son Of A Smaller Hero*⁶ et *Barney's Version*⁷, qui ont pour caractéristique d'être situés aux extrémités temporelles de son œuvre. Publié en 1955, *Son Of A Smaller Hero* est le deuxième roman de Richler. Son premier, *The Acrobats*⁸, a été renié par l'auteur, qui en a empêché la réédition jusqu'à sa mort. Si *The Acrobats* est le véritable point de départ de l'œuvre richliérienne, le roman n'en demeure pas moins assez schématique et ce manque de subtilité ne rend pas justice aux rapports complexes entre les héros de Richler et les différentes communautés qui traversent sa production littéraire. *Barney's Version*, son dernier roman, est sans doute celui qui met davantage en scène la relation entre le personnage principal et les différentes collectivités avec lesquelles il doit composer. Il aurait également été possible d'inclure *Solomon Gursky Was Here*⁹ dans ma réflexion, mais le roman, qui s'attarde principalement aux mythes fondateurs canadiens entourant la nordicité et la colonisation, semblait moins pertinent à analyser dans un cadre d'études québécoises. Il faut toutefois garder en tête qu'un même rapport au récit et à sa réécriture traverse *Barney* et *Gursky* et que le choix de ne pas me concentrer sur ce roman est surtout justifié par le souci de donner un portrait plus global de l'œuvre richliérienne. Les deux textes choisis ont également pour particularité d'avoir suscité des réactions de la part de critiques francophones, ce qui permet bien sûr un meilleur regard sur l'étude de réception. Le but n'est pas pour autant de les lire en diachronie, mais plutôt comme deux éléments représentatifs d'une œuvre à part entière, la diachronie intervenant quant à elle dans le portrait qui sera dressé des lectures de Richler.

Par leur importance dans la réception, les essais auraient également pu constituer un terreau fertile à l'analyse. Toutefois, les réactions de la critique ayant été exclusivement dédiées jusqu'à tout récemment à *Oh Canada! Oh Quebec!*¹⁰, il demeure assez difficile d'arriver à un portrait de cette réception (puisqu'elle est en grande partie inexistante). De plus, cet ouvrage polémique sur le nationalisme québécois et ses réactions ont déjà fait l'objet d'un livre de Nadia Khouri aux allures de pamphlet intitulé *Qui a peur de Mordecai Richler?*¹¹. Si je me distancie en partie de la position adoptée par Khouri dans le premier chapitre de ce mémoire, il n'en

⁶ Mordecai RICHLER. *Son of a Smaller Hero*. Toronto : Emblem Editions, 2002 [1955].

⁷ Mordecai RICHLER. *Barney's Version*. Toronto : Alfred A. Knopf Canada, 1997.

⁸ Mordecai RICHLER. *The Acrobats*. Toronto : McClelland & Stewart, New Canadian Library, 2002 [1954].

⁹ Mordecai RICHLER. *Solomon Gursky Was Here*. Toronto : Penguin Books, 1998 [1989].

¹⁰ Mordecai RICHLER. *Oh Canada! Oh Quebec! : Requiem for a Divided Country*. Toronto : Penguin Books, 1992.

¹¹ Nadia KHOURI. *Qui a peur de Mordecai Richler?* Montréal : Les Éditions. Balzac, coll. «Le vif du sujet», 1995.

demeure pas moins que le travail accompli par cette dernière en ce qui a trait à la réception est suffisamment exhaustif pour qu'il ne vaille pas la peine d'y revenir. Avant de commencer, il importe toutefois de noter que l'étude des essais richlériens demeure presque entièrement à faire, tant du côté anglophone que du côté francophone, et que les chercheurs qui suivront, afin de mieux comprendre une œuvre qui ne se limite pas au romanesque, devront sans doute un jour s'y attacher en allant au-delà d'*Oh Canada ! Oh Quebec !*.

Chapitre 1 : Questions de réception

Mordecai Richler est-il un auteur québécois? La question, en soi, fait sourire tellement elle est étrangère à son objet. En adhérant à une vision un tant soit peu humaniste de la littérature, y répondre ne fournit aucun critère de jugement esthétique avouable. De l'autre côté de la dactylo, peu d'auteurs (et certainement pas Richler) ont dû se demander s'ils écrivaient un roman *québécois* lorsqu'ils écrivaient un roman. En fait, si quelqu'un cherchait véritablement à répondre à cette question, il se trouverait confronté à tous ces cas limites qui peuplent l'histoire littéraire. Saul Bellow, né à Lachine, ayant grandi à Chicago; Jack Kerouac, d'origine canadienne-française, mais né à Lowell Massachusetts... Rapidement, toute classification de ce genre est susceptible de devenir un enfer.

Pourtant, certains chercheurs ont bel et bien tenté l'aventure. Par exemple, dans le *Dictionnaire des Œuvres Littéraires du Québec*, le choix des écrivains est établi selon les critères suivants :

Dans la continuité des tomes précédents, nous rappelons quatre critères servant à déterminer l'inclusion ou l'exclusion d'une œuvre dans notre corpus : avoir été éditée par une maison québécoise; avoir été écrite par un Québécois/une Québécoise ou par une personne ayant décidé de vivre au Québec; viser le Québec comme premier lieu de consécration; relever, en tout ou en partie, de l'imaginaire ou du réel québécois. Une œuvre québécoise, sauf exception, doit répondre à au moins deux de ces critères.¹

Alors que l'équipe éditoriale concède l'entrée dans le corpus québécois à des auteurs franco-ontariens comme Patrice Desbiens sur la base des « *liens étroits qui [les] unissent* » aux auteurs québécois, un auteur comme Mordecai Richler est laissé de côté² même si son œuvre se qualifie dans au moins deux des critères. Son essai *Oh Canada ! Oh Québec !* a été édité chez Balzac et l'auteur est né à Montréal (ce qui devrait faire de lui un Québécois). Malgré toutes les précautions rhétoriques et tout l'appareillage apparemment impartial (deux critères sur quatre !), le seul critère discriminant serait donc, sans l'avouer, la langue. Les romans de

¹Aurélien BOIVIN (dir.). *Dictionnaire des Œuvres Littéraires du Québec*. Montréal : FIDES, Tome VII : 1980-1985, 2003, p. XV

² Il serait possible de dire la même chose de tous les auteurs anglophones.

Richler, comme ceux de Leonard Cohen ou d'A. M. Klein ont beau se qualifier en théorie, en pratique, ils ne sont pas inclus.

À partir de ce constat, je pourrais me contenter de rejeter la question initiale. Se demander ce qu'est un auteur québécois est, à vrai dire, un cul-de-sac, et il y aura toujours des cas limites et des inclassables (ici, les anglophones). Pourtant, ce serait s'interdire une piste de réflexion intéressante. En effet, l'important n'est peut-être pas tant de regarder ce qui fait *intrinsèquement* qu'une œuvre est québécoise, mais plutôt de comprendre ce qui motive le lecteur ou le critique à l'identifier comme telle. D'autre part, la notion de littérature québécoise correspond à un impératif institutionnel qui dépasse la stricte évaluation esthétique ou l'histoire des œuvres; elle est, en quelque sorte, inévitable. Même s'il fallait avancer qu'il ne sert à rien de diviser les romans en corpus nationaux, les étudiants des cégeps ou des universités continueront à suivre des cours de littérature québécoise, les chercheurs recevront encore des bourses pour travailler sur la littérature québécoise et les mots-clés « littérature québécoise » apparaîtront sur la couverture de ce mémoire. Quant au choix du *Dictionnaire des Œuvres Littéraires du Québec* d'exclure les auteurs anglophones sur une base linguistique, il se justifie historiquement. Après tout, la littérature a joué un rôle important dans la formation des identités nationales en Occident.

C'est surtout à partir de l'invention de l'imprimerie que les différentes langues nationales ont pu s'affirmer à travers l'Europe au détriment du latin (langue « internationale »³) et des patois (langues régionales). C'est à ce moment qu'apparaissent des textes comme *La Deffence et Illustration de la langue françoise* de Joachim du Bellay dans lequel s'exprime « le double souhait que le français, et donc la France, s'émancipe de l'hégémonie du latin, mais aussi de la prépondérance culturelle de l'Italie à cette époque⁴ ». Dès le début, l'identité nationale est fortement liée à l'idée d'une langue unificatrice, de même qu'à la littérature qui devient un de ses vecteurs. Cette tendance sera exacerbée dès la fin du XVIII^e siècle par le courant philologique qui cherchera à établir, à travers les textes anciens, une genèse de l'identité

³ Le terme est évidemment anachronique.

⁴ Marie-Andrée BEAUDET. « NATIONALE (Littérature) » dans *Dictionnaire du Littéraire*, Paris : Presses Universitaires de France, 2004, p. 409

nationale. La phrase souvent citée de Johann Gottfried Herder résume cette position : « *Denn jedes Volk ist Volk; es hat seine National Bildung wie seine Sprache*⁵ ». À partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'enseignement des littératures nationales à l'Université contribuera également à cimenter la « communauté imaginée⁶ » qu'est la nation.

Le Canada français n'échappe évidemment pas à cette dynamique et la critique littéraire de l'époque suivra le modèle européen. Cette construction va perdurer jusqu'à l'avènement de l'expression « littérature québécoise » dans *Parti Pris* en 1965. Pour reprendre les propos de Catherine Leclerc et de Sherry Simon : « À partir des années 1960, la littérature québécoise s'est appuyée sur l'adéquation entre langue et territoire à la base de la constitution des corpus littéraires nationaux, alors que le français faisait l'objet d'une reconquête symbolique à l'échelle de la société⁷ ». Contrairement à ce qu'affirment Leclerc et Simon, cette dynamique n'est pas exclusive à la période des années 1960 et trouve ses racines dans les écrits canadiens-français du XIX^e siècle. Néanmoins – et c'est là que réside la justesse de leur observation –, la littérature ayant été liée à la construction d'une identité québécoise fondée sur la langue, le fait que seuls les textes en français aient été intégrés à la « culture nationale » jusqu'à récemment n'a rien d'étonnant. Cependant, les rapports qui existent entre les littératures de langue anglaise et de langue française dans le Québec contemporain sont beaucoup plus troubles que ce que la critique a bien voulu entendre par le passé.

Dans la nouvelle *Histoire de la littérature québécoise* parue à la fin 2007, le choix d'intégrer les écrivains anglophones au corpus québécois est d'ailleurs justifié clairement dès le départ :

Nous croyons qu'il n'est plus possible aujourd'hui de nous retrancher derrière cet usage. Adopter un point de vue contemporain sur la littérature québécoise, c'est forcément aborder la question de ses frontières non seulement au regard de la tradition, mais aussi à partir des interrogations auxquelles fait face à présent la culture québécoise.⁸

⁵ « Parce que chaque peuple est peuple, il a sa culture nationale, sa langue ». (traduction libre) AIRA KEMILÄINEN. *Nationalism : Problems Concerning the Word, the Concept and Classification*, Jyväskylä : Kustantajat, 1964, p. 42 cité dans Benedict ANDERSON. *Imagined communities*, New York : Verso, 2006 [1983], p. 68

⁶ J'emprunte ce terme à Benedict ANDERSON. *Op. cit.*

⁷ Catherine LECLERC et Sherry SIMON « Zones de contact » dans *Voix et images*, vol. 30, n°3, (90), 2005, p. 18

⁸ Michel BIRON, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE. *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal : Boréal, 2007, p. 14

En définissant de manière plus poreuse la littérature québécoise, les auteurs de *l'Histoire de la littérature québécoise* ont réussi à mettre en lumière plusieurs liens entre les textes et les auteurs de langue anglaise et française. Des relations entre les Patriotes et les intellectuels anglophones aux rapports de Frank Scott avec l'élite canadienne-française, ces liens permettent de mettre en lumière certains aspects de l'objet « littérature québécoise » ayant été mis de côté par les histoires précédentes. Ce choix éditorial a donc son utilité. D'une même manière, les auteurs de *La vie littéraire au Québec* vont mentionner les auteurs anglophones du Québec. Leur rôle est cependant, jusqu'à maintenant⁹, moins intégré que dans *l'Histoire de la littérature québécoise*. Au premier abord, les auteurs de *La vie littéraire* semblent opter pour une approche similaire à celle du *Dictionnaire des Œuvres Littéraires du Québec* en écrivant :

C'est ainsi que le titre *La vie littéraire au Québec* dénote les activités et les problématiques incidentes à la littérature d'expression française au Québec (et donc de la Nouvelle-France et du Bas-Canada pour les périodes antérieures), mais également du Canada français allant jusqu'à la diaspora franco-américaine, quand ces activités constituent avec celles du Québec des ensembles cohérents et autonomes pour leurs contemporains.¹⁰

Le choix éditorial aurait donc été, à la base, de ne pas inclure les textes de langue anglaise. Dans la pratique, quelques auteurs anglophones sont mentionnés. Un encadré intitulé « Écrire en d'autres langues¹¹ » énumère, par exemple, les parutions littéraires de l'époque en anglais et en yiddish. Cette zone grise (il s'agit véritablement d'une zone grise plus que d'un encadré) est une concession par rapport au mandat initial du projet entamé à la fin des années 1980. De fait, il existe, au Québec, une littérature en anglais et une histoire de la littérature québécoise qui laisserait tomber ce corpus ne pourrait être que partielle. En ce sens, le cas d'un Mordecai Richler est éloquent puisqu'il s'agit sans aucun doute d'un des auteurs, toutes langues confondues, ayant suscité les réactions les plus abondantes au Québec. L'œuvre richlérienne a nécessairement forcé plusieurs acteurs de la littérature québécoise à prendre

⁹ Le projet de *La vie littéraire au Québec* n'en est pour l'instant qu'au tome VI (1919-1933).

¹⁰ Denis SAINT-JACQUES et Lucie ROBERT. *La vie littéraire au Québec Tome VI (1919-1933) : le nationaliste, l'individualiste et le marchand*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2010, p. VIII

¹¹ *Ibid.*, p. 76-77

position et il est possible d'écrire qu'elle a eu un impact sur l'évolution de la scène littéraire au Québec.

Au-delà de la simple utilité d'inclure les auteurs anglophones, ce choix éditorial sous-entend un changement épistémologique plus profond. L'idée d'un « éclatement des frontières » de la littérature québécoise est en effet devenue un lieu commun de la critique depuis les années 1980. Cette idée est à la base d'une bonne partie des travaux sur les auteurs anglophones du Québec. En effet, ce champ de recherche s'est énormément développé durant les deux dernières décennies. Lianne Moyes¹² explique, dans un numéro de *Québec Studies* consacré à la littérature anglo-québécoise, comment des intellectuels comme Richard Giguère, Naïm Kattan, Gilles Marcotte, Robert Melançon, Pierre Nepveu, Sherry Simon, Antoine Sirois, Patricia Smart, Lori Saint-Martin et Philip Stratford ont analysé et mis en relation des textes écrits dans les deux langues.

C'est cette ouverture faite par plusieurs chercheurs qui a permis d'introduire l'expression encore polémique¹³ de littérature anglo-québécoise, expression rejetée, entre autres, par Gilles Marcotte dans « *Neil Bissoondath disait...* ». En effet, selon Marcotte, le concept de « littérature anglo-québécoise » est, en soi, contradictoire. Cette situation s'explique, d'une part, par l'absence d'un champ à proprement parler anglo-québécois. D'autre part, et c'est le problème principal selon lui, il y a une différence majeure entre les corpus anglophone et francophone qui « sont séparés l'un de l'autre par tout un ensemble de conventions, d'habitudes, de visions du monde, de façons de voir et de faire qui interdisent de les réunir dans quelque propos unitaire que ce soit¹⁴ ».

L'argumentaire de Marcotte vient donner des assises plus concrètes à une distinction entre littératures anglophone et francophone, comblant ainsi un vide théorique (qui se retrouve, par exemple, dans la définition du *Dictionnaire des Œuvres Littéraires du Québec* citée plus haut). Il est également possible de donner raison à Marcotte sur le fait qu'il n'existait pas véritablement de champ littéraire anglo-québécois se définissant comme tel à l'époque où il

¹² Lianne MOYES. « Conflict in contiguity : an update » dans *Québec Studies*, n° 44, Winter 2007/Spring 2008, p. 1-20« : » :

¹³ *Idem*

¹⁴ Gilles MARCOTTE. « Neil Bissoondath disait... » dans *Québec Studies*, n° 26, 1999, p. 9

écrivait ces lignes (hormis une poignée d’auteurs et d’éditeurs). Cependant, dans « Les lieux de l’écrivain anglo-qubécois¹⁵ », Martine-Emmanuelle Lapointe montre toute la place que Montréal prend dans l’œuvre de Richler et d’autres écrivains anglo-qubécois (David Homel et Gail Scott), renvoyant, par le fait même, à un *imaginaire* anglo-qubécois, ou du moins à la capacité de la critique de le concevoir, contredisant en partie l’idée avancée par Marcotte.

Ce qui choque sans doute le plus dans l’expression « anglo-qubécois », c’est qu’elle sous-entend qu’il est possible d’être à la fois anglophone *et* qubécois. Ainsi, le débat va sans doute au-delà de la littérature et met en jeu une vision de la « nation » qubécoise. À ce sujet, les propos de Simon Harel, qui voit d’un bon œil l’abandon d’un motif d’exploitation coloniale et plaide pour un « acte d’affirmation et de reconnaissance de l’histoire passée¹⁶ », sont très intéressants. Cette prise de position remet en question l’omission de l’héritage anglophone du Québec au profit d’une vision plus souple de la « nation » (ou de la culture qubécoise, pour être plus exact). Alors que plusieurs travaux, comme ceux de Sherry Simon ou de Pierre Nepveu, par exemple, reposent sur une perspective plus flottante des rapports interculturels, Harel fonce droit dans la mêlée en reconnaissant le caractère *actif* de cette prise en compte. Accepter la notion de littérature anglo-qubécoise ne renverrait donc pas à une simple acceptation de l’autre. Il s’agirait plutôt de remettre en cause la manière qu’ont les Qubécois de percevoir leur appartenance nationale en faisant sien ce qui, avant, était autre.

De son côté, Catherine Leclerc, en défendant l’intégration du corpus anglophone au canon qubécois, renvoie à la nécessité de prendre en compte les zones grises de la littérature qubécoise. Cette idée est similaire à celle avancée dans *L’Histoire de la littérature qubécoise*. L’approche par la zone grise, plus prudente peut-être que celle d’Harel, fait écho à la position de plusieurs chercheurs. Yan Hamel, par exemple, écrivait :

Si, pour reprendre les termes de Nepveu, nous acceptons de reconnaître que le « mode d’être » et la « conscience » qubécoise se réalisent vraiment sur le plan de l’ouverture et de l’éclatement, il sera alors pour nous difficile – voire impossible – de restreindre

¹⁵ Martine-Emmanuelle LAPOINTE. « Les lieux de l’écrivain anglo-qubécois : Institution et filiations littéraires chez Modécai Richler, Gail Scott et David Homel » dans *Voix et Images*, Vol. 30, n° 3, 2005, p. 73-96

¹⁶ Simon HAREL. « Les loyautés conflictuelles de la littérature qubécoise » dans *Québec Studies*, n° 44, Winter 2007/Spring 2008, p. 49

légitimement la littérature issue de cette « conscience » aux seules œuvres de langue française.¹⁷

En reprenant l'idée amenée dans *L'Écologie du Réel*¹⁸ par Pierre Nepveu, et en donnant ainsi des contours plus flous à la notion de littérature québécoise, Hamel ne fait que souligner l'abandon d'une définition rigide de l'appartenance au corpus national. Encore une fois, il est possible de renvoyer cette position à l'idée de nation. Comme si la communauté qu'elle englobait s'éloignait de plus en plus de la notion datée de race. Cependant, le seul constat de cet abandon n'est pas un argument en soi. « Accepter de reconnaître » n'est pas faire sien et c'est sans doute ce détail que l'article de Simon Harel vient combler.

Ces différentes positions ouvrent la voie à une intégration de Richler au corpus québécois en la considérant dans ses rapports aux institutions et aux autres textes de la littérature québécoise, rapports d'autant plus manifestes qu'ils ont été marqués par une profonde polémique. C'est en partie à cause de ces liens qu'il est possible aujourd'hui d'étudier l'œuvre de Richler dans le cadre des études québécoises et non pas seulement dans une perspective d'études canadiennes. Il convient ici de rappeler le risque de toute entreprise historique, celui de se placer soi-même à la fin de l'histoire ou d'une évolution *nécessaire* et de nier, par le fait même, tous les partis pris qui sont sous-entendus par la mise en récit d'événements disparates. Avant de commencer à écrire ce mémoire, j'étais convaincu par une lecture assez simple de la réception des romans de Richler au Québec : les premiers romans de l'auteur ont été mis de côté par une partie importante de la critique francophone parce qu'ils étaient écrits par cet « autre » qui parlait de « nous » et qui se trompait. L'abandon d'une conception de la littérature comme élément du grand récit d'émancipation des francophones conjugué à une conception moins restrictive de l'identité québécoise auraient alors permis une relecture de l'œuvre richliérienne.

Sans le vouloir, j'avais choisi une voie étrange parce qu'en tout point semblable à celle que je rejetais. J'avais inclus une œuvre littéraire dans un grand récit de réconciliation nationale

¹⁷ Yan HAMEL. « Y a-t-il des romans québécois en anglais ? L'exemple de Barney's Version de Mordecai Richler » dans *Québec Studies*, no 32, Winter 2001/Spring 2002), p. 57-58

¹⁸ Pierre NEPVEU. *L'Écologie du réel*. Montréal : Boréal, 1999.

avec lequel elle n'avait rien à voir, niant du même coup la violence que la critique lui faisait. Car, bien plus qu'une « relecture », nous le verrons dans les prochains chapitres, la reprise de Richler par la critique québécoise est avant tout une réappropriation, un *rapatriement* d'une œuvre au départ étrangère pour la faire participer à l'imaginaire québécois et n'est pas seulement le résultat d'un flottement transculturel. Il convient, dès lors, de montrer les rouages de ce braconnage¹⁹, d'en comprendre les motivations et le projet qu'elles sous-tendent.

À partir de ce constat, le lecteur comprendra que ce mémoire ne répondra pas de manière absolue à la question énoncée au début de ce chapitre. En effet, le but sera désormais de montrer comment et pour quels motifs Mordecai Richler est devenu un auteur québécois.

Lectures francophones de Mordecai Richler

L'histoire des lectures de Mordecai Richler au Québec francophone est récente. Bien que l'auteur ait connu le succès au Canada anglais et, beaucoup plus modestement, aux États-Unis et en Angleterre dès la parution de *The Apprenticeship Of Duddy Kravitz* en 1958, il demeure pratiquement inconnu au Québec francophone jusqu'à la fin des années 1970.

Toute périodisation comporte bien sûr une part d'arbitraire mais, afin de mieux comprendre les différents moments des lectures francophones de Richler au Québec, il convient de séparer cette réception en trois temps. D'une part, la période qui s'étire de 1954 à 1977 pourrait être qualifiée de « période canadienne-anglaise » où la critique richliérienne est essentiellement abordée dans une perspective de littérature canadienne. Par la suite, la période allant de 1977 à 2001 voit une réaction très forte de la critique et des médias québécois aux polémiques suscitées par Richler. Puis, à la mort de l'auteur en 2001, il est possible de voir un repositionnement de la critique qui donne lieu aux lectures actuelles des romans. Mon travail consistera, dans cette partie, à expliciter les enjeux de ces différentes périodes car, malgré leur

¹⁹ « Braconner, je le répète, c'est aller sur le territoire de l'Autre, puis rappeler que la production de l'espace (Lefebvre) est justifiée par notre manière de capitaliser le territoire » dans Simon HAREL. *Braconnages identitaires : Un Québec palimpseste*, Montréal : VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2006, p. 35

nombre, les textes de réception n'en réutilisent pas moins, pour la plupart, les mêmes mécanismes argumentatifs.

1954-1977 : La période canadienne-anglaise

Richler publie son premier roman, *The Acrobats*, en 1954. Celui-ci passera relativement inaperçu. Il faudra attendre la parution de *Son Of A Smaller Hero* en 1955 pour voir apparaître une réception significative en Angleterre et au Canada. Le roman sera, en effet, très bien accueilli par la critique britannique qui y voit un portrait intéressant de la communauté juive montréalaise²⁰. La critique canadienne-anglaise sera, quant à elle, beaucoup moins positive :

In Canada reviewers were less forgiving. The Montreal *Star* called the novel a "distasteful story" about a "blindly selfish" young man of "limited intelligence" who "succeeds in reducing all those around him to rubble." [...] The Toronto *Telegram* dubbed the book "tawdry and completely unimportant," while a Jewish paper in that city declared that if all Montreal Jews were as horrible as Mordecai Richler, pity the poor town. *The Globe and Mail* dismissed it as "violent" and noted that it would hardly "do anything to further the interests of the Jewish race." His Jews were a "grasping and frequently dishonest bunch for whom nobody could feel much sympathy."²¹

Bien que *Son Of A Smaller Hero* constitue le point de départ des lectures critiques de Mordecai Richler, le véritable événement marquant en matière de réception demeure toutefois *The Apprenticeship Of Duddy Kravitz*. Le roman paraît chez André Deutsch en 1959 et connaît aussitôt un succès important au Canada, aux États-Unis et en Angleterre²². Malgré tout ce bruit, l'œuvre de Richler demeure relativement confidentielle au Québec francophone. *A Choice Of Enemies* (1957) est traduit au Seuil²³ en 1959 et *L'Apprentissage de Duddy Kravitz* paraît l'année suivante chez Julliard²⁴. La critique canadienne-française reste muette sur la parution de ces livres. Il faudra attendre la fin des années 1960 pour voir apparaître les premières réactions de

²⁰ Charles FORAN. *Mordecai : The life & times*, Toronto : Alfred A. Knopf Canada, 2010, p. 199

²¹ *Ibid.*, p. 200

²² *Ibid.*, p. 248-250

²³ Mordecai RICHLER. *Le Choix des ennemis*, traduit par Daniel Apert. Paris : Éditions du Seuil, 1959.

²⁴ Mordecai RICHLER. *L'Apprentissage de Duddy Kravitz*, traduit par Elisabeth Gille-Nemirovsky. Paris : Julliard, 1960.

ce côté. Naïm Kattan consacre, par exemple, un épisode de *Des Livres et des hommes*²⁵ à *Son Of A Smaller Hero*. Bien sûr, le sujet est surtout traité dans une perspective d'études canadiennes (les deux spécialistes invités sont des professeurs de littérature anglaise). Dans cette émission, Kattan souligne le travail de Richler sur les tensions entre modernité et tradition qui existent au sein de la communauté juive. Kattan récidive en 1969 avec un article publié dans la section « Lettres canadiennes-anglaises » de *Liberté*²⁶.

Dans cet article, Kattan fait la critique de *The Street* (1969). Encore une fois, la réflexion est centrée autour de la communauté juive réelle. En faisant référence à la biographie de Richler (Kattan confond d'ailleurs l'écrivain avec le narrateur sans nom des nouvelles de *The Street*), le critique montre en quoi le livre témoigne de la situation des Juifs du Mile End. C'est en ce sens qu'il écrit :

On s'attendrit facilement sur son enfance. On prête à des hommes et des femmes déjà disparus des qualités qu'ils n'avaient pas. On embellit des maisons sordides. Le mérite de Richler c'est de ne pas tomber dans cet écueil. La rue Saint-Urbain des années quarante présente des aspects de misère, mais on y trouve tous les ingrédients de ce monde de prospérité qui allait naître quelques années plus tard.²⁷

En ne prêtant pas aux personnages de *The Street* des « qualités qu'ils n'avaient pas », Richler réussit donc, selon Kattan, à coller de plus près à la réalité. Cet aspect est important pour le critique, puisqu'il dénonce, un peu plus tôt, l'aspect caricatural de certaines œuvres de Richler. De même, lorsqu'il écrit : « Et sa volonté de comprendre et d'aimer gagne. On ne trouve aucune trace des ressentiments de *Duddy Kravitz*, même si celui-ci est évoqué dans plusieurs chapitres de ce livre²⁸ », il reprend les reproches formulés par la presse canadienne-anglaise au sujet d'une communauté juive mal dépeinte par un personnage aussi avide de richesse et fourbe que Duddy Kravitz. En s'adressant ainsi à un lectorat francophone, Naïm Kattan met de l'avant un portrait qu'il juge juste de la communauté juive. C'est donc dans son rapport à l'autre que le critique envisage l'œuvre richliérienne, l'aspect central du jugement

²⁵ Naïm KATTAN. « Émission consacrée à Mordecai Richler » dans *Des livres et des hommes*, Montréal : SRC, 3 septembre 1968, [Centre d'Archives Gaston Miron : document audio numérisé]

²⁶ Naïm KATTAN. « Lettres canadiennes-anglaises » dans *Liberté*, vol. 11, n° 6, 1969, p. 109-112

²⁷ *Ibid.*, p. 112

²⁸ *Ibid.*, p. 110

esthétique étant fondé sur la justesse supposée de la représentation de la communauté juive au lecteur canadien-français.

C'est également à la même époque qu'apparaissent les premières traductions québécoises, notamment celle d'une nouvelle intitulée « Cette année, à l'hôtel des Mille et une nuits²⁹ » par Pierre Villon qui paraîtra dans un numéro spécial de *Liberté* sur la littérature canadienne-anglaise. La traduction de *The Street* (1969) par René Chicoine suit peu de temps après³⁰. L'« Avertissement » qui précède cette traduction est d'un grand intérêt en ce qui a trait à la réception. Pour se justifier, Chicoine écrit : « Le lecteur s'étonnera peut-être "d'entendre" des personnages qui sont tous Juifs³¹ s'exprimer comme des Canadiens français. Leur façon de parler pouvait-elle trouver une équivalence véritable dans la traduction³² » ? Cet extrait montre une prévention de la traduction face à l'horizon d'attente d'un lectorat francophone qui serait susceptible de ne pas accepter de voir des personnages juifs s'exprimer comme lui. Chicoine poursuit en citant le passage où Richler rapproche la situation des Juifs de la rue Saint-Urbain et celle des francophones : « Comme nous, écrit-il, ils étaient pauvres et communs, ils avaient des familles nombreuses et parlaient mal l'anglais³³ ». Le traducteur tente ici d'établir un pont entre les deux communautés en insistant sur leurs similarités de manière à faire accepter un transfert culturel qui ne va pas de soi en 1969. Puis, il écrit : « Il est à espérer qu'à son insu M. Richler a proposé la meilleure façon possible de reconstituer, au-delà d'un particularisme ethnique, la vie qui va³⁴ ». Richler aurait un projet conscient qui ne serait pas de viser à écrire un livre pour l'humanité, mais bien un livre qui parle de Juifs. Le reste ne serait qu'accidentel. René Chicoine prête donc des intentions analogues au « portrait social » qui balise le jugement esthétique de Naïm Kattan.

L'aspect particulièrement intéressant de ces premiers exemples de réception au Canada français est que la plupart des critiques négatives de la période 1977-2001 en étendront le

²⁹ Mordecai RICHLER. « Cette année, à l'hôtel des Mille et une nuits » dans *Liberté*, vol. 11, n° 2, mars-avril 1969, p. 163-179

³⁰ Mordecai RICHLER. *Rue Saint-Urbain*. Traduit par René Chicoine. Montréal : Éditions HMH, L'arbre, 1969.

³¹ Cette affirmation est inexacte.

³² René CHICOINE. « Avertissement » dans RICHLER, Mordecai. *Rue Saint-Urbain*. Traduit par René Chicoine. Montréal : Éditions HMH, L'arbre, 1969, p. 7

³³ *Idem*

³⁴ *Idem*

modèle. Avant d'en arriver à ce point, il convient toutefois de rappeler que les critiques de Richler, malgré les quelques exemples cités plus haut, sont peu nombreuses dans cette période de 1954 à 1977 et demeurent le fait d'une poignée d'auteurs. C'est pourtant à cette époque que seront traduits ses premiers romans, et ce, au Québec. Même si plusieurs critiques comme Nadine Bismuth, Sébastien Côté, Dominique Fortier ou Gilles Marcotte s'en prendront par la suite à la faiblesse de certaines des traductions plus contemporaines de Richler (notamment au travail de Bernard Cohen sur *Le Monde de Barney*), il est difficile d'attribuer le peu d'intérêt pour le travail de l'auteur à de mauvaises traductions ou à l'absence de traductions. Quelques années plus tard suivront d'ailleurs les traductions par Jean Simard de *Son Of A Smaller Hero – Mon père, ce héros*³⁵ (1975) – et de *The Apprenticeship Of Duddy Kravitz – L'Apprentissage de Duddy Kravitz*³⁶ (1976).

1977-2001 : L'ennemi public

Un des lieux communs de la critique richlérienne contemporaine est d'attribuer à l'activité polémique de Richler la raison d'une absence de lecture des romans de l'écrivain. Nadine Bismuth et Dominique Fortier écrivaient d'ailleurs, dans leur préface à *Un certain sens du ridicule* :

Mordecai Richler, l'un de nos plus grands écrivains, demeure aujourd'hui encore méconnu au Québec, malentendu qui s'explique par deux raisons. La première, c'est le personnage richlérien, polémiste iconoclaste qui aime la controverse et se plaît – notamment en ce qui a trait aux lois linguistiques québécoises, dont il a fait ses choux gras – à multiplier les déclarations à l'emporte-pièce.³⁷

La deuxième raison évoquée par les auteurs, les mauvaises traductions, vient d'être étudiée. C'est plutôt l'idée d'un « personnage richlérien », d'un auteur qui aurait joué le rôle de

³⁵ Mordecai RICHLER. *Mon Père, ce héros*. traduit par Jean Simard. Montréal : Cercle du Livre de France, coll. « Des deux solitudes », 1975.

³⁶ Mordecai RICHLER. *L'Apprentissage de Duddy Kravitz*, traduit par Jean Simard. Montréal : Cercle du Livre de France, Collection des deux solitudes, 1976.

³⁷ Mordecai RICHLER. *Un certain sens du ridicule*, traduit par Dominique Fortier. Sous la direction de Nadine BISMUTH, Montréal : Boréal, coll. « Papiers collés », 2007, p.7

l'ennemi public empêchant la lecture de ses romans, qui est l'objet de mon analyse. Comme il en sera question dans cette section, il serait faux de dire que les polémiques de Richler n'ont pas eu d'impact sur la réception de son œuvre au Québec francophone. Pourtant, et c'est ce qu'il est souhaitable de prouver ici, c'est plutôt à partir de ces polémiques que l'œuvre richliérienne entrera véritablement dans l'imaginaire québécois.

La date de 1977, apposée comme une frontière un peu artificielle entre la période canadienne-anglaise de Richler et sa période de bouc émissaire, est significative parce qu'elle marque la parution, dans les pages de *The Atlantic*, du premier article de l'auteur au sujet du séparatisme québécois à avoir du retentissement au Québec³⁸. Il est toutefois possible de voir la structure de l'argumentaire qui se construira contre Richler dès la publication d'un texte intitulé « Une rue Saint-Urbain que je ne reconnais pas³⁹ » dans les pages de la *Presse* en 1974. Dans cet article, Serge Dussault reproche au film *The Apprenticeship Of Duddy Kravitz* de Ted Kotcheff d'être trop international et de ne pas avoir su montrer la rue Saint-Urbain telle qu'elle est véritablement. Il en profite, au passage, pour souligner le plus grand intérêt d'œuvres authentiquement québécoises comme *Il était une fois dans l'Est* préférée par le jury de Cannes à *The Apprenticeship*. Dussault écrit : « Je ne retrouve de chez nous que la petite Québécoise du film, Micheline Lanctôt, fille de chambre dans un hôtel, dont va s'éprendre le héros (Richard Dreyfuss). Et un couple de vieux paysans qui refuse de vendre à des Juifs⁴⁰ ». Un peu à la manière de Kattan ou de Chicoine, Dussault établit une distinction entre un « eux » (Juifs) et un « nous » (Québécois), pourtant, là où le film pose problème, selon le critique, c'est que le portrait qui en est fait est trop édulcoré, internationalisé. Cette idée de « rater la réalité québécoise » revient dans la plupart des critiques adressées à Richler. Il n'est bien sûr pas question de romans dans le présent exemple, mais l'angle d'attaque de la critique commence à prendre forme. Il faudra attendre les premières polémiques pour voir augmenter le nombre de réactions.

³⁸ Mordecai RICHLER. « "Oh! Canada! Lament for a Divided Country." » dans *The Atlantic*, Décembre 1977, vol. 240, n° 6, p. 41-55. Cet article sera republié, en partie, par le *Globe And Mail*. Richler continuera à écrire sur le sujet durant cette période. Par exemple : Mordecai RICHLER. « Language Problems » dans *The Atlantic*, Juin 1983, vol. 251, n° 6, p. 10-18

³⁹ Serge DUSSAULT. « Une rue St-Urbain que je ne reconnais pas » dans *La Presse*, 13 avril 1974, p. D13

⁴⁰ *Idem*

L'influence de l'article de 1977 dans *The Atlantic* se fait d'ailleurs sentir dans la critique que Michel Nadeau fait de *Joshua Then And Now*. Il profite d'ailleurs de sa lecture du roman pour glisser : « *Canadian Forum* avait raison, récemment, de noter les vertus de romancier de M. Richler mais la pauvreté de son jugement politique qui est apparu à plusieurs reprises lors du débat sur la loi 101 dans *Maclean's, Atlantic*⁴¹ ». ... Encore une fois, selon Michel Nadeau, Richler passe à côté de la réalité québécoise et il s'agit d'une raison suffisante pour justifier un jugement esthétique. Gail Scott reprend d'ailleurs le même reproche dans sa critique du roman : « Le héros sympathique mais extérieur aux luttes, à la vie, à la culture québécoises, ne tient plus debout désormais. Richler ne l'a pas assez compris. Il est resté libéral. Et le résultat est précisément... du folklore⁴² ». Le romancier aurait donc le devoir de rendre compte d'une réalité qui a changé, de participer du mouvement de libération francophone. Cette position « extérieure » sera reprochée aux romans de manière beaucoup plus acerbe au fil des polémiques. André Belleau ira même jusqu'à intituler carrément un article « M. Mordecai Richler est un parfait salaud » en 1983⁴³. La critique de Scott va cependant plus loin en s'attaquant à la forme d'une œuvre qui, selon elle, contribue à convoier les préjugés et le folklore qu'elle dénonce.

La structure de l'argumentation qui est érigée contre l'œuvre de Richler se perçoit bien dans une critique adressée à l'auteur dans un article de Jean Éthier-Blais. Dans ce texte, le critique écrit à propos de Naïm Kattan : « Il est venu ici accomplir une mission, qui est de faire la découverte de soi dans un rapport essentiel avec les autres. Ces autres, ce fut d'abord le Québec, à l'époque où nous nous targuions d'être Canadiens français⁴⁴ ». Éthier-Blais établit ainsi une distinction entre Kattan (un Juif sépharade) et les Québécois. Un peu plus loin, il écrit : « Les numéros successifs du *Bulletin juif de langue française* qu'il dirigeait, rédigeait, répandait, ont permis à de nombreux Québécois de voir, pour la première fois, le monde juif montréalais en face⁴⁵ ». L'aspect positif de l'œuvre de Kattan serait donc d'avoir un Juif qui

⁴¹ Michel NADEAU. « Au paradis perdu de Mordecai Richler » dans *Le Devoir*, 9 août 1980, p. 11

⁴² Gail SCOTT. « Des fantasmes d'un anglo-québécois » dans *Spirale*, n° 13, 1er novembre 1980, p. 5

⁴³ André BELLEAU. « M. Mordecai Richler est un parfait salaud » dans *Liberté*, n° 150, 1983, p.136 - 138.

⁴⁴ Jean ÉTHIER-BLAIS. « Un univers peuplé d'éternels voyageurs sans bagages » dans *Le Devoir*, 14 novembre 1987.

⁴⁵ *Idem*

parle de Juifs aux Québécois. Par contre, il profite au passage pour reprocher à Richler : « [l']image déformée, et à forte consonance raciste, que donnent de nous les romans de Mordecai Richler⁴⁶ ». Il existe un groupe Québécois, un « nous », auquel Richler (comme Kattan d'ailleurs) n'appartient pas. Éthier-Blais reproche par conséquent à l'auteur de parler de « nous » alors qu'il est autre, et de se tromper.

D'une même manière, Gilles Marcotte concède, dans un article de 1991⁴⁷, à propos de *Solomon Gursky Was Here* qu'il s'agit du « plus grand roman jamais écrit au Canada, toutes ethnies confondues ». L'ensemble de sa critique est toutefois centrée sur une opposition entre une lecture non affective et une lecture qui serait fondée sur son expérience en tant que Québécois : « Je me demande ce qui fait que, dans le système Richler, je (en tant que Québécois et cetera) n'arrive pas à exister, à apparaître, à être vu ». Encore une fois, la critique s'articule autour de ce « nous ». Derrière le « je » de l'extrait suit immédiatement la parenthèse « en tant que Québécois et cetera » renvoyant à l'idée d'une identité collective que Richler raterait. Plus loin, Marcotte parle même d'« un roman qui fait mine d'ignorer nos attaches sociales et nationales les plus nécessaires ». Pourtant, il s'agit du même Gilles Marcotte qui écrivait en 1976 :

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 collective.⁴⁸

Pour Marcotte en 1991, cette tâche d'avoir à rendre compte de la réalité québécoise, si elle ne concerne plus les auteurs québécois, semble s'appliquer encore à l'anglophone qui écrit sur le Québec. Le critique termine toutefois son article sur Richler en concédant : « On ne lit toujours que de l'étranger; lire, ce n'est pas se conforter dans le même, c'est s'écarter, accepter

⁴⁶ *Idem*

⁴⁷ Gilles MARCOTTE. « La race invisible » dans *L'Actualité*, 1er février 1991, p. 69-71

⁴⁸ Gille MARCOTTE. *Le roman à l'imparfait. La « Révolution tranquille » du roman québécois*. Montréal : L'Hexagone, 1989 [1976], p. 11 cité dans Martine-Emmanuelle LAPOINTE. *Emblèmes d'une littérature : Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés*. Montréal : FIDES, 2008, p. 20

de ne pas se reconnaître, de n'être plus reconnaissable. À ce titre, le *Solomon Gursky* de Richler offre au Montréalais francophone un des plus rudes et des plus utiles exercices de lecture qui soient⁴⁹ ». Marcotte concède ainsi que sa lecture est aussi affective. Fait intéressant, et jusqu'alors inédit en ce qui a trait à la critique richlérienne, il avance que le caractère inconfortable de cette lecture, la rencontre de ce qui est autre, peut revêtir un aspect bénéfique. Il reviendra plus en détail sur celle-ci en 1997 : « *Mon exclusion?* Je plaque ici mon identité collective, culturelle, sur mon identité personnelle, et c'est là une opération qu'intellectuellement je n'approuve pas, mais vous aurez sans doute déjà compris que je plonge résolument, avec peu de précautions, dans les marécages de la sentimentalité ethnique⁵⁰ ». Comme c'était le cas pour la littérature anglo-québécoise dans « Neil Bissoondath disait...⁵¹ », la critique est conscient de la part de parti pris qu'implique son analyse de Richler, mais il ne peut pas pour autant s'en départir. Il faut comprendre que la date de parution du premier article coïncide avec la publication de l'essai polémique « Inside/Outside » dans le *New Yorker*⁵² et que ces deux réflexions s'inscrivent dans la période entourant le deuxième référendum. Marcotte évoque d'ailleurs sa situation sociale en tant que francophone à Montréal pour expliquer l'origine de son point de vue :

Je retrouvais là l'impression pénible que j'ai éprouvée tant de fois depuis que je vis dans la métropole, celle de ne pas exister dans tels quartiers, tels établissements de cette ville, de ne pouvoir y être reçu dans ma langue, avec ma culture propre de m'y sentir étranger. Cela m'arrive moins souvent qu'il y a une quarantaine d'années, lorsque je suis arrivé à Montréal, mais l'accumulation des occurrences a marqué ma sensibilité : c'est devenu, presque, une affaire de peau, malgré tous les beaux raisonnements que je n'ai cessé de me faire, malgré un intérêt de plus en plus marqué pour le Montréal anglais, malgré la conviction que la langue, la culture anglaises ont droit de cité dans ma ville.⁵³

L'idée n'est pas ici de réfléchir sur la situation réelle des francophones de Montréal, mais plutôt de montrer comment la division qu'établit Marcotte entre le eux et le nous est ancrée dans un discours sur les conflits ethniques au sein de la métropole. La légitimité de

⁴⁹ Gille MARCOTTE. *Op. cit.*, p. 71

⁵⁰ Gilles MARCOTTE. « L'œil du corbeau » dans *Écrire à Montréal*, Montréal : Boréal, coll. « Papiers collés », 1997, p. 167

⁵¹ *Op. cit.*

⁵² Mordecai RICHLER. « Inside/Outside » dans *The New Yorker*, 23 septembre 1991, p. 40-92.

⁵³ *Op. cit.*, p. 166

parler au nom de sa propre communauté que donnait la critique de la période précédente à un auteur est en phase avec le rapport à l'ethnicité évoqué ci-haut. Même si Marcotte reconnaît la part éminemment émotive de cette réaction, elle n'en détermine pas moins son horizon d'attente. C'est toutefois dans cette brèche désignée par le critique que la réception des années 2000 s'engouffrera. En analysant le ressentiment provoqué par la perspective anglophone de Richler sur l'expérience québécoise, Gilles Marcotte laisse entrevoir la possibilité d'une lecture qui ne s'arrêterait pas aux résonances affectives de cet aspect du texte.

Avant d'en arriver là, il faut rappeler que 1991 est une date importante dans l'opposition à Richler au Québec francophone. Alors qu'un plus grand nombre de spécialistes ou de critiques journalistiques s'intéressent à son œuvre durant les années 1980, la publication de l'article « Inside/Outside » propulsera Richler à l'avant-scène médiatique. Malgré le nombre difficilement calculable de réactions négatives, la publication de cet article dénonçant les politiques linguistiques et le passé antisémite du nationalisme québécois change peu de choses à la structure argumentative qui est déjà mise en place dans les années 1980.

Bien que les essais ne soient pas la question centrale de ce mémoire, il demeure difficile de ne pas mentionner les polémiques suscitées par l'article du *New Yorker* et la sortie l'année suivante d'*Oh Canada ! Oh Quebec !* (1992). Comme il en a été question dans l'introduction, un travail de recension et d'analyse de cette période spécifique de la réception richlérienne a déjà été accompli par Nadia Khouri dans son pamphlet *Qui a peur de Mordecai Richler ?*.

Dans cet essai, Khouri tente de « faire le point sur les questions non posées⁵⁴ » par la critique québécoise. En résulte une défense en règle des thèses de Richler en ce qui a trait au nationalisme québécois, à savoir une prise de position en faveur de droits individuels (choisir la langue d'éducation, la langue d'affichage d'un commerce, etc.) au détriment de droits collectifs (protection du français, de la culture québécoise, etc.)⁵⁵. Plusieurs des observations de Nadia Khouri sont liées à ce qui a été évoqué plus haut. D'une part, cette omniprésence du « nous »

⁵⁴ Nadia KHOURI. *Qui a peur de Mordecai Richler ?*, Montréal : Les Éditions. Balzac, coll. «Le vif du sujet», 1995, p. 16

⁵⁵ J'établis cette distinction en me basant sur les travaux de Will KYMLICA. *Multicultural Citizenship : A Liberal Theory Of Rights*. Oxford : Oxford University Press, 1995.

dans les réponses à Richler. Une des réactions emblématiques de cette opposition entre « lui » et « nous » est sans aucun doute celle de Michel Bélanger :

On ne peut pas vraiment le dire étranger, je pense que l'expression exacte est qu'il n'est pas des nôtres... il ne connaît pas le Québec. Je n'ai pas lu l'article mais d'après ce que j'ai lu avant de Richler, il connaît Montréal, les Cantons de l'Est et les Laurentides. Si vous pensez que c'est connaître le Québec, vous vous trompez.⁵⁶

« [Il] n'est pas des nôtres... » Encore une fois, c'est dans un rapport à la collectivité québécoise que le travail de l'auteur est évalué. Si Richler se trompe, c'est qu'il ne fait pas partie de la « famille » et qu'il n'a donc pas la légitimité nécessaire pour commenter la situation politique du Québec. D'autre part, le travail de Khouri amalgame lecture de Richler et dénonciation du nationalisme. C'est aussi en ce sens qu'elle récupère les romans de l'écrivain.

Le livre constitue une arme idéale (même physiquement, si l'on s'attarde à sa taille, à son poids ou à ses arêtes). Je travaille ici avec le postulat inspiré des travaux de Stanley Fish que toute critique, qui vise à mettre de l'avant un *sens* donné à une œuvre, vise également à se positionner au sein d'une communauté interprétative. En se basant sur Austin et Searle, Fish avance que : « [...] *all facts are discourse specific (since no fact is available apart from some dimension of assessment or other) and that therefore no one can claim for any language a special relationship to the facts as they "simply are," unmediated by social or conventional assumptions*⁵⁷ ». L'œuvre n'a par conséquent aucun sens en soi, mais il existe un consensus autour de la nature de ce sens⁵⁸. Le reste est affaire de rhétorique, d'influences et de jeux de pouvoirs entre communautés interprétatives et au sein de ces mêmes communautés. Pour filer la métaphore du livre en tant qu'arme, il serait possible de parler, en quelque sorte, de balistique du livre. L'étude de réception reviendrait ainsi à se poser la question suivante : vers qui lance-t-on l'œuvre richliérienne ?

⁵⁶ Sarah SCOTT et Geoff BAKER. « Richler Doesn't Know Quebec, Belanger Says; Writer "Doesn't Belong", Chairman of Panel on Quebec's Future Insists » dans *The Gazette*, 20 September 1991, cité dans Nadia KHOURI. *Qui a peur de Mordecai Richler ?*, Montréal : Les Éditions Balzac, coll. « Le vif du sujet », 1995, p.21

⁵⁷ Stanley FISH. *Is There A Text In This Class ? The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge : Harvard University Press, 1980, p. 199

⁵⁸ Fish va beaucoup plus loin et pousse son raisonnement jusqu'à l'extrême. Sa position concerne « tous les faits » qu'ils soient des manifestations culturelles ou naturelles. Les manifestations naturelles n'étant pas l'objet de ce mémoire, il convient de s'en tenir ici à l'aspect linguistique de ses travaux.

Dans le cas de Khouri, la réponse est claire. L'essayiste se pose d'emblée en faveur d'un Canada multiculturaliste axé sur les droits individuels pour lequel toute forme de nationalisme est une menace. En ce qui concerne la réception francophone de Richler au Québec, cette position est pratiquement un hapax. Elle se retrouve bien sûr chez plusieurs critiques anglophones et chez Richler lui-même, mais la récupération de l'auteur durant les années 2000 sera étrangère à cette dynamique. Au contraire, c'est plutôt à un déplacement de ce « nous » auquel il est possible d'assister après la mort de Richler. Cette récupération est cependant loin d'être innocente et se construit, elle-même, à l'encontre d'une critique centrée sur un « être québécois » qui disqualifierait *de facto* un écrivain parce qu'il n'est pas assimilable, par ses propos ou ses origines, au « nous ».

Il faut toutefois nuancer l'arbitraire de la périodisation. Malgré le nombre phénoménal de réactions négatives à l'article et à l'essai, il est à noter que quelques critiques prendront position en faveur de l'écrivain ou, du moins, ne le rejetteront pas dans les mêmes termes que l'immense majorité de ceux qui se sont prononcés sur le sujet à l'époque. Leurs réactions sont particulièrement intéressantes en ce sens qu'elles présentent déjà tous les traits de ce qui deviendra, un peu plus tard, l'argumentaire majoritaire de la critique francophone. Jean Barbe, par exemple, reprend avec ironie le discours de la réception de l'essai de Richler :

Par contre, Denise Bombardier condamnée à payer une amende parce qu'elle a traité un psy de pédéraste, c'est une atteinte aux droits de la presse...
 Mais Denise et le psy, c'est des « nous autres ». Tandis que Mordecai Richler, c'est un « eux autres ». Nous, on a le droit de dire ce qu'on veut du Québec. Mais « eux autres », non. Y sont supposés nous trouver fins.
 Après tout, ils sont nos invités, non ? Ils auraient intérêt à être polis avec leurs hôtes, sinon...⁵⁹

En chaussant les bottes des détracteurs, Jean Barbe critique directement ce rapport eux/nous à la base de la critique richliérienne. Le commentateur ne laisse pas tomber le « nous » pour autant : « Si nous ne voulons pas voir l'image que nous renvoie le miroir de Mordecai Richler (miroir déformant, il est vrai, mais miroir tout de même), c'est peut-être que

⁵⁹ Jean BARBE. « Les uns et les autres » dans *Voir*, 19 mars 1992.

nous en avons honte⁶⁰ ». Le changement se situe ailleurs que dans cette utilisation du « nous » dans le texte : celui qui était reconnu comme « autre » devient désormais un révélateur des torts de la majorité. Il lui permet de se voir et de se comprendre. Pas question ici non plus de remettre en cause l'existence d'une collectivité à laquelle une œuvre ou un essai devrait rendre des comptes pour mettre de l'avant une figure de libre penseur. L'article de Jean Barbe témoigne plutôt d'un déplacement de cette *légitimité* qui faisait défaut à Richler pour les critiques précédents lorsque l'auteur traitait de sujets touchant à la communauté francophone.

Dans la même veine, Dorval Brunelle conclut un article de 1992 publié dans les pages de *Spirale* par : « Bref, pour tous ceux que le cirque constitutionnel n'amuse plus, pour les amateurs de prose noire, pour ceux qui savent tenir le rire quand c'est d'eux qu'on rit, pour ceux-là le petit livre de Richler est un "*God send*" comme on dit dans l'autre parlure⁶¹ ». Cet extrait travaille toujours autour de la fracture eux/nous, mais l'autre sert, comme dans l'article de Jean Barbe, à révéler les torts de la majorité (l'antisémitisme d'une partie de l'élite nationaliste). Dès lors, il est possible de voir en quoi Richler se révélera, par son côté polémique, sa force d'épouvantail, une arme des plus redoutable contre une critique centrée autour d'une vision étroite de l'appartenance nationale⁶².

Ce détail n'échappe d'ailleurs pas à quelqu'un comme Gilles Archambault, qui écrit en 1998 : « On a tellement peur de passer pour nationaliste étriqué qu'on se laisse bafouer sans rien dire. Mordecai Richler peut éructer les pires insanités dans la presse américaine, on l'excuse en prenant en compte son ironie innée⁶³ ». En écrivant cela, Archambault scelle en quelque sorte le débat. Il y aurait d'un côté une critique antinationaliste et de l'autre une critique nationaliste (non étriquée) qui devrait prendre position contre les polémiques richlériennes. Évidemment, ce « on a tellement peur » n'est que rhétorique et ignore la prolifération des réactions négatives aux propos de Richler. Il témoigne tout de même de

⁶⁰ *Idem*

⁶¹ Dorval BRUNELLE. « Requiescat Canada » dans *Spirale*, septembre 1992, p. 8

⁶² Richler se réclamera plusieurs fois d'être lui aussi un Québécois. Lire notamment : (Auteur inconnu) « Mordecai Richler : "Je suis, moi aussi, un Québécois!" ». *La Presse*, 30 novembre 1981. Une même démarche est à la base de la fondation de la « Impure Laine Society » à laquelle il participe dans le but de remettre le « Prix Parizeau » à un auteur Québécois non-francophone. À ce sujet : « Le prix Parizeau, interdit aux francophones », Montréal : SRC, diffusé le 8 novembre 1996, [Archives SRC en ligne : http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/litterature/clips/4556/]

⁶³ Gilles ARCHAMBAULT. « Je serais donc un intellectuel » dans *Le Devoir*, 5 juin 1998, p. A10

l'argumentaire qui est en train de se mettre en place et de la transition qui se prépare. Il faudra toutefois attendre la mort de Richler pour que cette transition se réalise complètement.

Les années 1980 ont vu apparaître plusieurs changements dans la manière de concevoir la littérature au Québec. Comme Pierre Nepveu l'avancé dans *L'Écologie du réel*, c'est à cette époque qu'« à la littérature conçue comme un projet fondé sur une mémoire collective et une visée totalisante, se sont substituées la pluralité, la diversité, la mouvance des textes ». Pourtant, alors que certains célèbrent la « littérature migrante » et l'entrée d'une nouvelle altérité dans le corpus francophone, il semble beaucoup plus difficile d'admettre au sein de l'expression « littérature québécoise » une œuvre comme celle de Richler. C'est donc en tant qu'auteur « autre » qu'il sera jugé par la majorité. Cette opposition de la critique universitaire et de la presse généraliste aura pour effet de propulser Richler à l'avant-scène et d'en faire l'ennemi désigné des tenants d'une identité québécoise fondée sur la langue. La polémique permettra par conséquent à Richler de prendre une place dans l'imaginaire québécois, même si c'est celle d'un antagoniste, d'un bouc émissaire ou d'un ennemi public.

2001- : Le tombeau

Après les séries de polémiques qui marqueront les années 1990, le nombre de références à Richler dans la presse et dans les revues spécialisées faiblira. C'est avec la mort de l'auteur en 2001 que le nombre de réactions redevient important. Si Richler a été encensé par quelques spécialistes pour sa description de la communauté juive montréalaise, puis rejeté par une partie importante de la critique pour avoir fait un portrait jugé illégitime de la société québécoise, les années 2000 sont certainement celles de sa consécration en tant qu'auteur montréalais ou québécois.

Un mécanisme argumentatif – qui était déjà en partie en place dans les années 1990 – consistant à séparer le grand auteur du polémiste va prendre toute sa force dans les années 2000 avec le rapatriement de Richler au sein de la littérature québécoise. Cette dynamique a d'ailleurs été identifiée avec justesse par Yan Hamel :

Les critiques opposent artificiellement ces deux facettes de l'homme, ce qui leur permet de rendre hommage au romancier sans pour autant cesser de vilipender l'essayiste. Ils font de la sorte l'économie d'une analyse approfondie des textes de fiction qui les amènerait à mieux saisir la complexité du rapport que l'écrivain entretient par l'écriture et l'imaginaire à l'endroit de l'identité québécoise francophone, mais qui risquerait de miner la position qu'ils adoptent d'emblée envers Richler.⁶⁴

En effet, comme le souligne Hamel, cette dichotomie auteur/polémiste se retrouve de manière quasi systématique dans la presse généraliste. Yves Boivert écrit, par exemple : « Son oeuvre romanesque lui survit, quoique plus silencieusement. Et elle vivra plus longtemps que ses essais⁶⁵ » Bruno Roy, président de l'Union Nationale des Écrivains du Québec, dans des propos rapportés par la *Presse*, expliquait de son côté : « Il faisait l'unanimité sur deux points: la grandeur de son œuvre et le fait qu'il était un polémiste redoutable⁶⁶ ». Gérald Leblanc intitule un article « Remarquable romancier et féroce mange Franco-Québécois⁶⁷ » tandis que Jeanne Corriveau avoue qu'« [a]u delà du polémiste, Mordecai Richler figurait parmi les grands écrivains québécois⁶⁸ ». Il ne s'agit que d'un petit échantillon, mais suffisant pour voir à quel point cette division artificielle entre l'auteur et ses essais est répandue. C'est néanmoins par cette mise de côté d'une partie de l'œuvre que les romans peuvent faire leur entrée dans le canon de la littérature québécoise.

Déjà, quelqu'un comme Corriveau parle d'écrivain « québécois », un mot qui est loin d'être anodin pour un auteur qui a été auparavant qualifié par la critique francophone d'écrivain « juif » ou « canadien-anglais ». Les exemples de ces rapatriements de l'œuvre richliérienne sont multiples. Dans les pages de *Lettres Québécoises*, Francine Bordeleau écrivait en 2001 :

Aux yeux de Mordecai Richler, Juif né à Montréal en 1931, les Québécois, en plus d'être francophones, avaient le tort d'être antisémites. Non, nul n'a oublié les sorties de l'homme, son absence totale de nuances, son incompréhension de la situation québécoise. Mais il fallait bien reconnaître aussi qu'avec lui disparaissait l'un de nos

⁶⁴ Yan HAMEL. « Yvette, Solange et Chantal : Les Québécoises de Modercai Richler » dans *Voix et Images*, vol. 30, n° 3, p. 58

⁶⁵ Yves BOISVERT. « Let's drink to that » dans *La Presse*, 4 juillet 2001, p. A4

⁶⁶ Stéphanie BÉRUBÉ. « L'auteur par qui est arrivée la controverse » dans *La Presse*, 4 juillet 2001, p. A4

⁶⁷ Gérald LEBLANC. « Remarquable romancier et féroce mange franco-québécois » dans *La Presse*, 4 juillet 2001, p. A1

⁶⁸ Jeanne CORRIVEAU. « Insolent mais si brillant » dans *Le Devoir*, 4 juillet 2001, p. A1

plus grands écrivains, un maître de la fiction doublé d'un polémiste exceptionnellement doué.⁶⁹

L'un de *nos* plus grands écrivains ? L'opposition lui/nous qui a marqué toute la critique richlérienne jusqu'au début des années 2000, semble s'estomper dans cet hommage comme dans plusieurs autres qui rapatrient les romans de Richler sous l'insigne « littérature québécoise ». D'autres éléments montrent l'inclusion de l'œuvre richlérienne au canon de la littérature québécoise durant cette période. D'une part, la parution de deux de ses œuvres dans la collection « Bibliothèque québécoise » (FIDES)⁷⁰ signale ce changement. L'objectif de la collection étant de « proposer un panorama de la littérature québécoise dans toute sa force et dans toute sa diversité⁷¹ », l'inclusion de Richler dans ce corpus d'œuvres majeures du Québec est significative. Une autre preuve de cette entrée dans le canon est la place accordée à Richler dans l'*Histoire de la littérature québécoise* de Biron, Dumont et Nardout-Lafarge. Finalement, le nombre croissant de critiques provenant du milieu universitaire témoigne lui aussi d'une institutionnalisation de l'auteur⁷². Plusieurs indices montrent donc un rapatriement de l'œuvre richlérienne par la critique québécoise (du moins, par une partie importante de celle-ci).

Dans une série d'articles consacrés à l'auteur au fil de ses chroniques dans les pages du *Voir*, l'écrivain Nicolas Dickner laisse entrevoir une explication. Dans un article de 2007⁷³, l'auteur de *Nikolsi* avance (de manière ludique, il faut le signaler) que « Mordecai Richler aurait été le plus grand romancier québécois ». Il fonde son affirmation principalement sur deux éléments : le *personnage* Richler et la « montréalité » de son œuvre. Ces éléments, quoiqu'intéressants, sont sans doute moins révélateurs que l'affirmation qui les précède : « c'est plutôt le découpage des littératures par nationalités qui constitue, à la base, une convention idiote ». Dickner s'en prend donc directement à une critique fondée sur un *être* québécois pour mieux mettre l'œuvre richlérienne de l'avant. Dans un article subséquent, il formulera plus

⁶⁹ Francine BORDELEAU. « Le monde selon Mordecai Richler » dans *Lettres Québécoises*, n° 104, 2001, p. 18

⁷⁰ Mordecai RICHLER. *L'Apprentissage de Duddy Kravitz*, traduit par Jean Simard. Saint-Laurent : Bibliothèque québécoise, 1998 et *Rue Saint-Urbain*. Traduit par René Chicoine. Saint-Laurent : Bibliothèque québécoise, 2002, 185 p.

⁷¹ D'après, <http://www.livres-bq.com/> [mars 2011]

⁷² Ces critiques sont identifiées : dans : Martine-Emmanuelle LAPOINTE. « Les trahisons d'un écrivain : lectures contemporaines de Mordecai Richler » dans *Spirale*, n° 210, 2006, p. 46-48

⁷³ Nicolas DICKNER. « Les Dés sont pipés » dans *Voir*, 22 février 2007.

clairement sa position : « Je m'étonne d'ailleurs que les nationalistes n'aient pas encore songé à réclamer Mordecai Richler. À l'intégrer au sein de notre littérature, non seulement en qualité de Montréalais, mais en tant que Québécois⁷⁴ ». Le « nous », toujours présent, dévoile ici ses nouveaux contours, prêts à inclure un auteur anglophone, mais la première partie est claire dans son appel aux « nationalistes ». C'est eux qui auraient mis de côté Richler, et qui se tromperaient.

À partir de ce point, il est possible de voir se dessiner la conclusion de mon étude balistique. Si Richler est mis de l'avant, c'est précisément parce qu'il a été l'ennemi désigné des « nationalistes » ayant cherché à repousser une œuvre parce qu'elle provenait d'un « autre » et que cet « autre » n'avait pas la légitimité nécessaire pour mettre en scène le Québec. Toutefois, ce rapatriement ne se fait pas au nom de l'œuvre seulement, mais bien au nom d'un nouveau « nous » aux frontières plus englobantes. Bien sûr, l'abandon d'une conception de la littérature comme élément du grand récit d'émancipation des francophones conjugué à une conception moins restrictive de l'identité québécoise ont permis une relecture de l'œuvre richlérienne, mais cette relecture n'est pas désintéressée puisqu'elle est retournée contre une critique nationalisante. C'est donc au nom d'une nouvelle conception de la québécité – d'une nouvelle manière d'imaginer cette communauté – que l'ancien ennemi est réintégré au corpus national. Pourtant, et c'est le paradoxe que je tenterai de mettre en lumière dans les deux prochains chapitres, l'œuvre richlérienne, en elle-même, résiste à ce genre de rapatriement.

⁷⁴ Nicolas DICKNER. « Une modeste proposition » dans *Voir*, 24 novembre 2010.

CHAPITRE 2 : Relectures de l'héritage dans *Son Of A Smaller Hero*

Dans son article sur *Son Of A Smaller Hero*¹, Angela Arnold Robbeson réfléchit sur les tensions entre altérité et appartenance² dans le deuxième roman de Richler. En montrant comment le personnage de Noah tente de sortir du ghetto pour s'accomplir, Robbeson amène l'idée d'une fuite nécessaire aux personnages richlériens pour qu'ils puissent devenir des « êtres humains » (pas seulement des Juifs) : « *Each of Noah's morally questionable actions is balanced by a step towards his creation of a system of values by which to break the cycle of self-destructive behaviour and establish an identity as a "human being"*³ ». Les différentes fuites de Noah Adler serviront ainsi à construire son rapport à soi-même tout comme son rapport à la communauté dont il est issu. En adoptant la perspective du *reader-response criticism*, Robbeson souligne le rôle du lecteur dans l'évaluation des personnages de *Son Of A Smaller Hero* : « *In order to judge present behaviour, readers are continually led to look backwards through Noah's life and heritage and forwards to his conceivable destinies*⁴ ». Le texte se présenterait comme une situation à interpréter par le lecteur dans le but de lui faire produire un jugement moral. Cependant – et c'est ce que ce chapitre cherche à montrer –, au-delà de la morale, c'est le rapport au soi et au même qui est soumis à une réinterprétation dans le roman. « *[T]o realize that if [Noah] is to gain self-knowledge, he must accept both the individual members and the collective heritage of his family*⁵ », écrit Robbeson. Or, le but n'est peut-être pas tant d'« accepter » que d'articuler cette tension entre l'individu libre et son appartenance au collectif.

Il est nécessaire de souligner ici qu'une partie importante de la critique anglophone s'étant intéressée à l'œuvre richlérienne l'a abordée à travers la lunette de la judéité ou d'un rapport à la réalité canadienne (cela s'explique, entre autres, par le fait que la plupart de ces

¹Angela ROBBESON. « "I'll be a Human Being": Textual Strategy and Moral Response in Richler's *Son of a Smaller Hero* » dans *English Studies in Canada*, mars 2000, vol. 26, n° 1, p. 53-78.

² Cet angle d'approche du récit richlérien a également été développé par Carl Perrault dans son mémoire de maîtrise : Carl PERRAULT. *Tensions entre repli et ouverture chez Mordecai Richler et Régine Robin*, Université de Montréal : Département d'Études françaises, 2002.

³ *Op. cit.*, p. 71

⁴ *Idem*

⁵ *Ibid.*, p. 53

travaux datent des années 1970). Par exemple, en 1972, Birbalsingh affirmait que « *Canadianism and Jewishness, in fact, jointly form the main theme of his fiction and the chief concern of his writing*⁶ ». Bien que ces deux questions traversent effectivement l'œuvre richlérienne, écrire qu'il s'agit du « chief concern of his writing » est un choix discutable au sens où l'œuvre richlérienne n'est pas construite pour se faire le porte-parole d'une communauté. En fait, la lecture de Birbalsingh se rapproche de celles faites en français, à la même époque, par Naïm Kattan ou Jean Éthier-Blais (qui ont été évoquées dans le précédent chapitre).

L'idée n'est donc pas ici de s'attarder aux rapports entre *Son Of A Smaller Hero* et la communauté juive réelle, mais plutôt de s'interroger sur le rôle joué par l'héritage dans la formation du sujet richlérien. Je me concentrerai ainsi, dans un premier temps, sur les représentations de la communauté juive dont provient Noah Adler avant de m'intéresser aux voies qu'il emprunte pour s'en distinguer. Finalement, je montrerai comment cet idéal d'émancipation passe par une réinterprétation de l'héritage qui n'est pas totalement étrangère à la démarche de réappropriation de l'œuvre richlérienne par la critique francophone.

Le poids d'une communauté

Le ghetto juif de *Son Of A Smaller Hero* est un *lieu* à part entière. Richler écrit d'ailleurs : « *The ghetto of Montreal has no real walls and no true dimensions. The walls are the habit of atavism and the dimensions are an illusion. But the ghetto exists all the same* » (*SH*, p. 10). Dans cette citation, l'espace physique occupé par le ghetto a peu d'importance et Richler insiste sur le ghetto intériorisé de ses habitants. Toutefois, cela n'empêche pas le narrateur d'en dessiner une géographie claire quelques lignes plus loin :

Most of the Jews who live at the diminishing end of the ghetto, on streets named St. Urbain, St. Dominique, Rachel, and City Hall, work in textile or garment factories. Some are orthodox, others are communist. But all of them do their buying and their praying and their agitating and most of their sinning on St. Lawrence Boulevard, which

⁶ Frank M. BIRBALSINGH. « Mordecai Richler and the Jewish-Canadian Novel » dans *Journal of Commonwealth Literature*, vol. 7, n° 1, 1972, p. 72

is the aorta of the ghetto, reaching out in one direction towards Mount Royal, and past that (where it is no longer the ghetto) into the financial district and the factory slums, coming to a hard stop at the waterfront. (*SH*, p. 10)

Bien que le ghetto n'ait pas de « dimensions réelles », ses frontières sont clairement identifiées par la toponymie. St. Dominique, Rachel, City Hall : autant de rues où se concentrent les Juifs les plus pauvres du récit. Les riches, quant à eux, ont aussi leurs rues désignées : « *Conditions improve on the five streets between St. Lawrence Boulevard and Park Avenue* » (*SH*, p. 11). Cette situation claire permet de faire du ghetto richlérien un lieu bien circonscrit dans l'espace fictionnel. De plus, sa représentance⁷ le situe dans la temporalité du récit en tant que lieu des origines et d'un potentiel retour. Ricoeur s'inspire de Karl Heussi pour amener le concept de *représentance* ou de *lieutenance* afin de désigner le rôle joué par la trace dans le récit historique : « Cette fonction caractérise la référence indirecte, propre à une connaissance par trace, et distingue de tout autre le mode référentiel de l'histoire par rapport au passé⁸ ». Ainsi, la fiction de *Son Of A Smaller Hero* s'ancre dans un rapport à ces traces du passé que sont les rues bien circonscrites du ghetto. Il n'y a toutefois pas d'entre-deux possible (du moins, une position intermédiaire entre le ghetto et le monde extérieur est à première vue intenable). Le caractère fermé de cet espace se lit dans *Son Of A Smaller Hero* lorsque Noah Adler décide de quitter sa famille pour s'établir au centre-ville : « *His room was downtown. Downtown usually means St. Catherine Street. But, more specifically, downtown Montreal is shaped like a rectangle. It is bordered on the west by Atwater Avenue and on the east by St. Lawrence Boulevard. The northern border is Sherbrooke Street, and the southern Craig Street* » (*SH*, p. 21). Noah s'installe dans cet autre lieu défini qu'est le monde des « Goyim ». Si défini, en fait, qu'aucun des personnages qui peuplaient les rues de l'enfance de Noah Adler ne se retrouve ailleurs dans la ville⁹ (hormis Shloime, mais il en sera question plus bas). Bien que le centre-ville soit, dans le monde réel, séparé d'à peine plus d'un kilomètre du ghetto juif, il s'agit d'un autre univers dans l'espace fictionnel si bien que le personnage principal, après avoir quitté le ghetto, doit faire face à un choix : y retourner ou en

⁷ RICŒUR, « » : Paul. *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points », 1985, p. 254.

⁸ *Idem*

⁹ Il convient de rappeler qu'une partie des personnages du ghetto migrent vers Ste-Agathe durant l'été, mais une même division entre le monde Juif et le monde des *Goyim* est opérée.

sortir. La représentance des deux lieux permettant de les situer à deux pôles temporels bien distincts, l'un villageois, dérivé du shtetl, résolument tourné vers le passé et la tradition; l'autre urbain, marqué par la vitesse et l'absence de repères de la vie moderne. Avant d'en arriver à ce dilemme, il convient toutefois de se concentrer sur le portrait qui est fait de la tradition dans *Son Of A Smaller Hero*.

Une tradition corrompue

Le personnage qui incarne le plus le rapport au passé est sans aucun doute Melech Adler, le grand-père de Noah. Ayant échappé aux persécutions pour venir s'établir à Montréal, il est non seulement celui qui fournit du travail à la majeure partie de la famille, mais également un des gardiens de l'héritage de la communauté. La première description qu'en fait Richler est éloquente : « *Melech Adler sat on his balcony wearing a worn skullcap, a Jewish Star folded under his arm and bits of egg clinging to his stiff short beard. He looked down at the weeds struggling up through fractures in the sidewalk and frowned. So the boy [Noah] is coming, he thought* » (SH, p. 14). Les éléments mentionnés rappellent la tradition : la *yarmoulka*¹⁰, la nourriture kasher (il est question plus tôt de bœuf et de pommes de terre), la barbe propre aux Juifs orthodoxes et le journal juif sous son bras. Le nom même du journal est révélateur, l'étoile juive, rappelant les persécutions qui sont à la fois la justification de la fermeture et de la protection du ghetto (celles-ci sont d'ailleurs mentionnées à plusieurs reprises de manière plus explicite). Déjà pourtant, le pouvoir du patriarche fléchit dans cette première description. La *yarmoulka* est « worn », usée, et non pas simplement « vieille », laissant entendre une usure de la tradition défendue par Melech. Le regard de Melech Adler « fronçant les sourcils » rappelle toutefois le rapport autoritaire qu'il entretient à l'égard de la dissidence représentée métaphoriquement par « *the weeds struggling up through fractures in the sidewalk* ». Le béton qui craque ressemble à ce ghetto qui, dans le roman de Richler, arrive de moins en moins à retenir ses enfants épris d'un désir de liberté et, dans le cas de Noah, de vérité. D'ailleurs, la relation entre Noah et cette mauvaise herbe qui perce le béton

¹⁰ Ou kippa.

du ghetto est établie par la succession, Melech fronce les sourcils et pense aussitôt : « *So the boy is coming* ».

Si j'amène cette notion de vérité, ou plutôt d'honnêteté, c'est que l'événement déclencheur de la rupture entre Noah Adler et son grand-père arrive au moment où le jeune protagoniste découvre la malhonnêteté de ce dernier. Il convient de rappeler que la relation entre les deux personnages n'est pas marquée par le conflit au départ :

Noah had been born in his grandfather's forty-second year, and whereas Mr. Adler had ruled all his own children by authority he had approached Noah, the first of his grandchildren, with kindness. Noah had responded by attaching himself to his grandfather like a shadow, leaping dreamily before him down the street and allowing no other to carry his prayer shawl. (*SH*, p. 14)

Comme le montre l'extrait, c'est une relation d'attachement qui se développe entre Noah et Melech et non pas une relation fondée sur l'autorité. Cette situation est particulière au sens où l'autorité de Melech est exercée sur tous les autres membres de la famille. Comme le souligne Robbeson¹¹, le terme Melech, « מלך », veut d'ailleurs dire « roi » en hébreu. Les lettres MLK en alphabet occidental représentent également « Moloch », dieu phénicien tyrannique des écritures au nom duquel certains des enfants d'Israël étaient sacrifiés. Le jeune Noah transporte le « voile de prière » de son grand-père, laissant entendre qu'il sera le porteur de sa tradition. Melech est décrit en ce sens quelques pages plus loin : « *Melech, at worst, was a dedicated man, not without love for his family. He had descended from a long line of scribes. Men who, if they were not quite rabbis, required a certain artistry and some nobility to proceed with their holy work – creating Torahs by hand on parchment* » (*SH*, p. 25). Le personnage de Melech s'inscrit dans une longue filiation de copistes, et le fait que le jeune Noah suive son grand-père dans ses moments de piété laisse présager qu'il en sera le digne héritier. Pourtant, cette bonne entente entre les deux personnages, de même que la « noblesse » qui semble être attribuée aux descendants Adler, est remise en question lorsque Noah voit son grand-père escroquer un de ses fournisseurs :

He [Noah] whispered to his grandfather that his father and Paquette had hidden many of the sacks. His grandfather, his face darkening, told him to please wait for him in the

¹¹ Angela ROBBESON. « "I'll be a Human Being": Textual Strategy and Moral Response in Richler's *Son of a Smaller Hero* » dans *English Studies in Canada*, mars 2000, vol. 26, no 1, p. 69

office. Noah believed that his grandfather had failed to understand what he had said, so he began his story over again. Mr. Adler slapped him. Noah turned away from him swiftly and ran off across the yard, stumbling on a rock and falling down. Mr. Adler chased after him but Noah scrambled to his feet deftly and ran off into the dusk. (*SH*, p. 14-15)

Ce moment marque la rupture entre les deux personnages. Cette rupture est soulignée par la fuite de Noah qui s'enfonce dans le noir et évoque, par la métaphore, ce qui sera sa situation plus tard : « *Noah had renounced a world with which he had at least been familiar and no new world had as yet replaced it* » (*SH*, p. 60). Cette fuite dans l'obscurité, si elle est plus honnête, entraîne une perte de repères. À partir du moment où il voit son grand-père agir de manière malhonnête, le jeune Noah s'aperçoit que la tradition et la pureté évoquées par Melech pour asseoir son autorité ne sont qu'un voile. Devant la réaction de son grand-père, qui – plutôt que de tenter de se justifier – utilise la force pour asseoir une autorité qui vient de perdre sa légitimité parce qu'elle est fondée sur une imposture, le jeune héros commencera dès lors à chercher ailleurs une vérité qu'il ne retrouvera plus au creux des limites physiques et sociales du ghetto.

Pour fuir un ordre social qu'il juge fondé sur le mensonge, Noah envisage plusieurs portes de sortie. La première d'entre elles est physique : « *The family never knew what Noah would do next. He ran away from home at seven years and again at ten, the last time getting as far as Toronto* » (*SH*, p. 32). La séparation entre Noah et sa famille se lit ici en terme de distance, le jeune protagoniste tente de quitter les limites physiques du ghetto. D'une même manière, il essayera plus tard de s'enrôler dans l'armée. Toutefois, ces tentatives sont un échec et le premier moment de son émancipation sociale est évoqué à la phrase suivante : « *Several years later, he marched in political demonstrations* » (*SH*, p. 32). C'est donc à travers une fuite intellectuelle que le jeune Noah tentera de se distancier de son milieu. Pourtant, cette fuite ne peut passer que par l'adhésion à un nouveau collectif qui comporte, au même titre que sa famille, sa part de mensonges et d'autorités illégitimes.

La fuite politique

Les « démonstrations politiques » dont il était question sont celles du mouvement sioniste. Avant de s'intéresser à cette partie du roman, il conviendrait de s'attarder au passage qui suit immédiatement l'extrait cité plus haut :

That was something that Wolf and the others could never do : they were Jews. At first Noah's boldness had given them pleasure, but later his enthusiasms frightened them. The Adlers lived in a cage and that cage, with all its faults, had justice and safety and a kind of felicity. A man knew where he stood. Melech ruled. The nature of the laws did not matter nearly as much as the fact that they had laws. The Jews, liberated and led into the desert by Moses, had wanted nothing so badly as to return to slavery in Egypt. (*SH*, p. 32)

Cette citation permet de bien comprendre le rapport des Adler à la tradition. L'attachement à un collectif empêche la famille de s'émanciper comme tente de le faire le personnage principal. « [T]hey were Jews » : la périphrase est posée comme un constat inaliénable après les deux points. L'identité à laquelle les Adler se rattachent n'est pas à remettre en question, ce sont des Juifs et, parce qu'ils sont Juifs, ils doivent suivre les règles correspondant à leur statut. Toutefois, cette obligation, cette soumission aveugle à la loi, est dénoncée par la focalisation interne du narrateur sur le personnage de Noah qui la désigne de manière négative comme une « cage ». Ce rapport à la liberté est d'autant plus fort que la référence au récit biblique de Moïse vient montrer que la relation entretenue par les Adler à la loi et à la tradition n'est pas honnête. S'ils souhaitent retourner en Égypte après l'exil, les véritables tribus d'Israël, elles, ont bel et bien choisi la liberté au lieu de la soumission. L'analogie vient ici mettre en relief la petitesse de la recherche d'un certain confort au détriment des vœux de liberté du prophète biblique. De plus, cette recherche de liberté par Noah est fondée sur une relecture du texte sacré, une réinterprétation de son héritage culturel, et cet aspect important de sa démarche prendra de l'ampleur au fil du texte. Avant d'en arriver à pouvoir réfléchir sur cet acte herméneutique en ce qui a trait à son identité, le personnage doit cependant passer par une réaction :

Noah broke the laws and was not punished. He flung open the door of that cage, and said, in effect, follow me to freedom. (Noah, at sixteen, had only understood that the laws were not true and that had seemed all-important. He had not yet known that laws in order to be true only required followers.) During the war he had tried, twice, to get into the army and once into the navy. He had threatened to report uncles and cousins for war profiteering, and the uncles and cousins had not been able to understand one Jew informing on another. They were, quite honestly, loyal to each other. As much as they might condemn one another in their own homes they presented a solid front to the Goyim. Melech watched and said nothing. Was he afraid? Did Noah have a grip over him? They didn't know. None of them, except possibly Shloime, was a malicious person, yet they waited anxiously for Noah's punishment. This particular cage, in order to prosper, required a gate that was clanged shut. (*SH*, p. 32-33)

Cette identité, érigée comme une barrière protégeant la communauté des « Goyim », sert de justification aux actes malhonnêtes et il faudra remettre en question son rapport d'appartenance pour atteindre une « liberté » qui, si elle est entourée d'incertitudes, est fondée sur une honnêteté qui n'a rien à voir avec les lois imposées par Melech. C'est donc à la recherche de ses propres lois que Noah se lance, répondant à l'exergue du roman : « *If God did not exist, everything would be lawful* » (*SH*, p. 8). Cette citation, attribuée à Dostoïevski par Richler, est en fait tirée de la version anglaise de *L'Existentialisme est un humanisme*¹² de Jean-Paul Sartre et ne se retrouve pas telle quelle dans *Les Frères Karamazov*. Cette mauvaise attribution dans le monde anglophone semble perdurer depuis longtemps, même si certains critiques se sont attardés à la question¹³. Dans son essai, Sartre fait d'Ivan Fiodorovitch Karamazov l'exemple même de l'homme en crise existentielle. Pour reprendre le texte de la version anglaise : « *Dostoevsky once wrote: "If God did not exist, everything is permissible". This is the starting point of existentialism*¹⁴ ». D'une même manière, Noah est appelé à se définir lui-même au lieu de souscrire à une *essence* qui lui serait attribuée a priori par la tradition et les liens du sang. En ce sens, l'exercice de sa liberté est un appel à se redéfinir en tant qu'homme et à chercher une moralité au-delà de la Loi imposée par la tradition juive qui, comme il a été montré, sert

¹² SARTRE, Jean-Paul. *Existentialism is a humanism*. New Haven : Yale University Press, 2007.

¹³ À ce sujet, lire CORTESI, David E. « Dostoevsky didn't say it » dans *infidels.org* consulté via [http://www.infidels.org/library/modern/features/2000/cortesi1.html]

¹⁴ *Op. cit.*, p. 28-29

souvent, dans le roman, à justifier le mal fait à autrui. Un peu à la manière du Grand Inquisiteur d'Ivan Fiodorovitch Karamazov décidant de tuer le Christ pour assurer son autorité, la loi de Melech, parce qu'elle sert à abriter la malhonnêteté, ne peut servir qu'à entretenir un ordre illégitime. La quête de Noah se doit donc de passer par la trahison. Ne pouvant se contenter de la cage qui lui est offerte, il devra s'en prendre aux fondements mêmes de l'ordre qui justifie l'identité juive des membres de la communauté.

La politique participe, dans un premier temps, de cette émancipation. Pourtant, en choisissant cette voie, Noah ne fait que retrouver un autre collectif qui ne lui permet pas d'établir sa propre moralité. Un vent de liberté souffle sur le groupe de jeunes sionistes composé de « *girls without lipstick and boys with bold notions of how they were going to fix their tormentors* » (SH, p. 22), mais c'est du retour à une autre forme d'identification dont il est question lorsque l'un des orateurs, « *an angry Polish Jew with bad memories and piercing eyes* » (SH, p. 22), avance :

Worse even than the Germans are the ones who think they can become one of them by shortening their names or their noses. Have you seen them? They say that anti-Semitism isn't directed against them. It is directed against the obvious ones. They go to good schools. Even when the Gestapo broke into their houses it wasn't their fault. It was your fault. You're the ones with accents. Big noses. Millions in the bank. (SH, p. 25)

One of *them* : l'opposition *Goyim*/Juifs est encore à la base de la réflexion adressée aux Juifs qui tentent de délaisser leur identité. Même si l'orateur fustigeait plus haut « ceux qui prient », dénonçant par le fait même ceux auxquels Noah appartenait, l'antisémitisme est une fois de plus la justification d'une adhésion au groupe et le Juif qui s'ignore est la plus grande menace à la communauté pour qui Israël devrait être le combat premier. D'ailleurs, cette appartenance est soulignée quelques lignes plus loin : « *They came to their feet fast, answering him in full voices. Then they joined hands for the folk-dances. In the intense heat of the horah they seemed to shed their individuality like unwanted skins, trading in anguish and abandoning freedom for membership* » (SH, p. 23-24). Laisser tomber l'angoisse pour l'adhésion à une cause. La piété de la famille abandonnée est remplacée par la foi en Eretz Israel, et le renoncement à l'individualité se fait au prix de la liberté. La danse qui suit représente cette collectivité nouvelle : « *Clammy hands, lolloping breasts.*

Arm in arm, locked in a circle ferociously, to and fro, this way, that way, they went, blurring themselves. One whoop between them, two took eyes, a shared soul » (SH, p. 24). Le cercle, ici, par sa délimitation physique, est à l'image du ghetto qui enfermait Noah ou de la « cage » de sa famille. Bien que la tentative d'émancipation de Noah Adler en soit une à l'égard de l'ordre social de la communauté juive, et de ses impostures, la fermeture physique du groupe de jeunes sionistes renvoie au ghetto intérieur qui était évoqué en début de chapitre. Ce retour à un ghetto, désormais politique, serait alors une autre forme d'enfermement pour le personnage principal. La réponse des danseurs est éloquente :

« Who am I ? »
 « YISROAL »
 « All of us ? »
 « YISRO-YISRO-YISROAL » (SH, p. 24)

Être Israël, se jeter corps et âme dans la cause sioniste, être partie intégrante de ce nouveau « nous », ne plus être un homme à part entière; la quête de Noah ne peut se transposer dans cette nouvelle identification :

Noah smoked. He thought it obscene, ugly, to be watching but not taking part. Several times he started towards the dancers, but each time he turned back embarrassed. Finally, desperately, he tried to break into the circle. But they were whirling past too fast, and he was spun back and away from them defiantly, like a counterfeit coin from a cashier. The voices of strangers shouting, the boots of strangers trampling the floor. He watched, they danced. (SH, p. 24)

« *Break into* » : la traduction française « s'introduire » perd un peu le sens du « to break », aussi briser, alors que Noah cherche à trouver sa place au sein de cet ensemble sans pour autant mettre de côté son individualité. Il est par conséquent condamné à rester en dehors, allant jusqu'à mépriser ceux qui se laissent emporter par la vague. Comme le note Angela Robbeson¹⁵, la circularité occupe une place importante dans *Son Of A Smaller Hero*, tant sur le plan de la structure (cinq chapitres indiquant le cycle des saisons : « Summer 1952 », « Autumn and Winter 1952 », « Spring 1953 », « Summer 1953 », « Autumn and Winter 1953-4 ») que

¹⁵ *Op. cit.*

dans cette métaphore de la ronde des danseurs. Le roman ouvre sur Noah quittant le ghetto et se referme sur Noah quittant le ghetto. Comme l'explique Robbesson :

Through the circular imagery, readers perceive both the alluring embrace of the protective communal circle and its power to entrap and crush the spirit of the individual. Readers trace the pattern of Noah's failed attempts to overcome his ambiguous responses to his community and to seek his freedom from the entrapping circles. His path leads endlessly back into the ghetto, and, finally, to the brink of apparent self-destruction.¹⁶

C'est également en entrant dans le cercle formé par la foule et les policiers que Noah peut voir le cadavre de son père. Le protagoniste découvre de cette manière le mensonge voulant que Wolf Adler soit mort pour la Torah. Pourtant, s'inscrire dans ce cercle marque le retour de Noah au sein du ghetto¹⁷.

L'extrait cité plus haut commençait par : « Noah smoked ». Le motif de la cigarette revient à plusieurs moments dans le roman pour souligner l'individuation de Noah Adler. Par exemple, lorsque il se rappelle l'épisode de la pancarte antisémite volée (*SH*, p. 52) ou juste avant d'abandonner Miriam (*SH*, p. 158), le personnage est représenté, fumant une cigarette. La cigarette est souvent accompagnée dans le roman d'une idée de rébellion par rapport à la tradition juive. Lorsque le narrateur décrit la salle du Royal Billard Room, il écrit : « *Smoke, eight clouds for eight suns, thickened under and around the bulbs* » (*SH*, p. 53). Toute cette fumée se retrouve dans un lieu de perdition pour les jeunes Juifs du Mile End comme une salle de billard, et c'est un peu s'écarter de la tradition que de baigner dans cette atmosphère. D'une même manière, lorsque Noah fait ses premiers pas dans le monde des *Goyim* en étant invité chez son professeur Theo, la femme de ce dernier commencera par lui offrir une cigarette, soulignant en quelque sorte l'entrée du protagoniste dans un nouveau monde. Mais plus que l'aspect rebelle à la James Dean de la cigarette, les moments où Noah fume sont également marqués par un détachement du personnage relativement à sa propre situation. Que ce soit par rapport à Miriam ou par rapport au groupe de jeunes militants, la cigarette vient souvent souligner un

¹⁶ *Ibid.*, p. 57

¹⁷ Angela ROBBESON. « *Textual design and moral response in three novels by Richler* », *University of Ottawa : English literature, [mémoire]*, 1993, p. 22

retrait de Noah. C'est comme si le personnage, en inhalant la fumée, se concentrait sur son ipséité pour mieux sentir sa volonté individuelle.

Pour pouvoir évaluer le monde, l'organiser, il faut être en mesure de faire preuve de ce que Ricoeur nomme l'ipséité, c'est-à-dire être en mesure de reconnaître la rupture entre le monde et soi. Dans *Soi-même comme un autre*¹⁸, Ricoeur établit une distinction entre identité-*idem* et identité-*ipse*. En effet, la notion d'identité présuppose une certaine « mêmété », c'est-à-dire une continuité du sujet dans le temps. De plus, le français, contrairement, par exemple, à l'anglais – qui possède des termes comme *selfhood* ou *oneself* – ne peut penser l'identité en dehors de la mêmété (soi-même, lui-même, etc.). Pour ces raisons, Ricoeur a choisi, en empruntant le terme *ipse* au latin, de créer une distinction entre identité-même et ipséité¹⁹ (conscience d'être *autre*). La référence au récit de la pancarte dans *Son Of A Smaller Hero*, est en quelque sorte définitoire de cette ipséité. En refusant d'être empêché de circuler à cause de son lien avec une communauté, le jeune héros s'oppose à ce que les êtres humains ne soient définis que par leur rapport à la race (c'est-à-dire au même). La relation au récit qui vient avec le souvenir, la dénonciation active de l'antisémitisme, le rejet des normes sociales des *Goyim* tout comme le refus de l'abnégation des jeunes sionnistes permettent à Noah de se définir à partir d'un récit de soi qui n'équivaudrait pas uniquement à celui d'une communauté.

La fuite identitaire

Avant d'en arriver à ce point, Noah tentera toutefois de sortir du ghetto en entrant dans le monde des « Goyim ». Ce choix implique de se fondre dans la ville, d'être une boule en mouvement dans cette « *pinball machine* » (*SH*, p. 21) qu'est Montréal. Très tôt, Noah s'identifie aux cercles académiques. Le personnage de Theo est central dans cette identification : « *Theo was made of the same intrepid stuff as those Jesuits. Armed with the texts of Wilson, Trilling, and Leavis, he hoped to wrest Montreal from the grasp of philistines* » (*SH*, p. 38). Plus loin, le professeur est désigné

¹⁸ Paul RICŒUR. *Soi-Même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.

¹⁹ *Ibid.*, p. 12-13.

comme : « *Using the word Art like a man at his prayers* » (SH, p. 38). L'idée de l'art comme une nouvelle forme de foi est également soulignée par le passage où le jeune Noah assiste à un concert où sont jouées *Les Quatre saisons* de Vivaldi : « *The first time Noah had been to a concert the orchestra had played The Four Seasons of Vivaldi and he had been so struck by it that he had felt something like pain. He had not suspected that men were capable of such beauty* » (SH, p. 69). Cette beauté tranche avec l'univers du ghetto qui a été celui de Noah pendant toutes ces années. D'ailleurs, sa réponse immédiate sera de commencer à flâner dans la ville (SH, p. 70), allant au-delà des frontières tracées par le ghetto Juif et le monde des non-Juifs : « *The city, the gaudy night, had whirled around him phantasmagorically but without importance* » (SH, p. 70). Contrairement au cercle des danseurs à l'intérieur duquel il ne pouvait entrer, la ville « tourbillonne » autour de Noah, l'entoure, mais ce nouveau cercle est « sans importance », renvoyant à sa liberté nouvelle découverte à travers l'expérience esthétique. Cette libération physique se lit également sur le plan psychologique : « *All those stale lies that he had inherited from others, all those cautionary tales, and those other dreadful things, facts, that he had collected like his father did stamps, knowledge, all that passed away, rejected, dwarfed by the entry of beauty into his consciousness* » (SH, p. 69-70). Les limites du ghetto intérieur et de ses murs construits de mensonges sont repoussées par la beauté de Vivaldi, permettant à Noah d'atteindre une vérité individuelle qui ne serait pas imposée par d'autres. Contrairement à cette ville qui se déplace autour de Noah, les « mensonges » sont décrits comme « stagnants », renvoyant à l'idée qu'ils sont ancrés dans l'univers fixe du ghetto. Grâce à l'illumination offerte par l'art, qui lui permet enfin de se déplacer, les mensonges hérités des autres laissent la place à une conception du monde qui lui serait propre.

Theo est celui qui initie Noah à ce monde nouveau : « *Noah listened. Names stuck to him. Pound, Klee, Auden, Kafka. Names he did not know. Words also. Words like rococo, jejune, déjà vu, and avant-garde. Words he did not know the meaning of. He saw Theo as a kind of hero* » (SH, p. 42). Non seulement Theo est-il à la base de son éducation littéraire, mais il est également celui qui lui donne les mots qui lui permettront de le réfléchir. Toutefois, cette éducation n'est pas innocente et sert un Theo à la recherche de pouvoir sur son élève : « *Talking to him Theo suddenly got an acute notion of his own powers. I will mould this man, he thought. I will make him big. Knowing. (I will make him grateful.) His head flooded. He talked on and on ecstatically* » (SH, p. 42). Les pensées de

Theo rapportées par la narration laissent entendre que le partage de la culture ne sert pas à l'émancipation de Noah. Le terme « mouler » dénote une fixité dans l'apprentissage de Noah, tranchant avec la mouvance qui venait avec son expérience première de Vivaldi. À la manière d'un Pygmalion tombant amoureux de sa propre création, Theo sculpte l'intellect du jeune protagoniste. En effet, le professeur aspire plutôt à faire du personnage principal un homme à l'image de son idéal, éliminant par le fait même la part de liberté qu'il pourrait y avoir dans la contemplation des œuvres.

La position de Noah par rapport à Theo permet de comprendre les rapports que les deux personnages entretiennent. Issu d'un milieu populaire, Noah se sent dès le départ inférieur à son maître. Lorsqu'il se déplace pour la première fois dans l'appartement de celui-ci (SH, p. 39), il contemple avec appréhension ce nouvel univers : « *The room had a curious quality that made him expect to be led into another and more oppressive room as soon as his papers had been verified* » (SH, p. 40). Cet interrogatoire anticipé montre comment Noah se sent placé dans une situation où ceux qui ne viennent pas du ghetto seront appelés à le juger un peu comme Melech jugeait ses enfants (la référence à l'interrogatoire ajoutant la crainte de l'antisémitisme). Ce nouvel environnement est incarné par Miriam : « *Miriam frightened him* » (SH, p. 40). Cette phrase suit immédiatement le passage cité plus haut, contribuant à en faire la représentation même de ce monde inconnu et menaçant. Le caractère inconnu de Miriam et de l'univers bourgeois anglophone est d'ailleurs souligné quelques lignes plus loin : « *She was the first modern, sophisticated woman whom he had ever met. A woman entirely unlike his aunts, cousins, and former girlfriends. He found it difficult to believe in her* » (SH, p. 40). « Entièrement différente de ses tantes, de ses cousines ou de ses anciennes copines » : le milieu dans lequel entre Noah, et qui lui apparaît sous les traits de Miriam, demande une nouvelle foi. Il a été souvent souligné par les critiques que « Miriam » (מִרְיָם, en hébreu moderne, soit l'équivalent de MRYM en hébreu ancien) vient du mot « étoile ». Cette analyse onomastique, bien qu'elle soit basée sur une étymologie peu fiable (même si elle est désignée comme une signification possible, *The Original Catholic Encyclopedia* parle d'une étymologie absolument floue²⁰), semble être reprise par Richler lui-même dans le

²⁰ Hugh POPE. « Mary, the name of » dans *The Original Catholic Encyclopedia*, 1903, consulté via <http://oce.catholic.com/>

roman : « *Glancing out of the window he saw a blackboard of sky with several stars chalked up in yellow and an imperfectly rounded moon done up in orange. It would be all right, he thought, to reach out and pull down a star or two to look at. They can't be as big or as far away as they say. They're only stars, he thought. If you were tall enough you could pick them like berries. "Miriam," he said softly* ». (SH, p. 52) Peu importe l'étymologie, Miriam sera donc son étoile, l'objet de son ambition dans la quête d'une nouvelle identité. Toutefois, il est important ici de rappeler la toute première description de Melech Adler qui se présentait « *a Jewish Star folded under his arm* ». La nouvelle étoile de Noah n'est peut-être plus juive, mais elle n'en représente pas moins l'adhésion à une autre communauté.

Le passage qui vient d'être cité arrive tout juste après le souvenir de l'épisode de la pancarte volée sur laquelle il était écrit « *This beach is restricted to gentiles*²¹ » (SH, p. 50), accentuant par le fait même la volonté du protagoniste d'entrer dans un monde qui lui était auparavant interdit. « *Miriam, he thought, resembles those pretty women on the beach at Lac Gandon* » (SH, p. 52) : le désir du narrateur de dépasser sa condition sera transféré sur une Miriam qui devient alors l'objet de cette conquête. Comme la plage du lac Gandon, cette femme ne sera pas restreinte aux « Gentils ». Pourtant, Miriam elle-même ne vient pas du milieu convoité par Noah. Issue d'une famille pauvre canadienne-française, elle a trouvé en Theo un protecteur qu'elle perd en décidant de partir par amour pour le personnage principal :

On that first Wednesday when she had driven to Montreal with Noah she had phoned friend after friend, only to be snubbed by some and reproved by others. So that she had been forced to realize, with a suddenness that was jarring, that she was no longer Mrs. Hall, the professor's attractive wife, who was welcomed at faculty teas, garden parties, and in the homes of Montreal's bright young people. All those trappings that had become her identity had been washed away with Theo and for the sake of love. Pop! Her security, all that she had striven for, had burst like a balloon. Miriam was terrified. (SH, p. 120-121)

« *All those trappings that had become her identity* » : une identité d'apparat, certes, mais la sienne. Miriam a donc suivi un chemin similaire à celui de Noah dans son ascension sociale. Il faut noter dans ce passage l'importance, une fois de plus, de la transgression. En étant infidèle à son mari, Miriam (à la manière de Noah lorsqu'il renie l'autorité de son grand-père), va à

²¹ Richler réutilisera plusieurs fois cet épisode au fil de son œuvre, notamment dans *The Street*.

l'encontre des balises normatives établies par son milieu. La réponse de la communauté ne se fait pas attendre et la femme qui a trahi son mari est aussitôt rejetée : « *snubbed by some and reproved by others* ». Comme pour Noah, transgresser la loi revient alors à mettre de côté son identité. Miriam est d'ailleurs désignée par l'expression « Mrs. Hall » seulement lorsqu'elle est avec son mari au début du roman. Le seul personnage qui continue de l'appeler « Mrs. Hall » durant cet intervalle est la mère de Noah (« *Leah referred to Miriam only as "she" or "her" or "Mrs. Hall"* » (SH, p. 117)), le nom la rattachant inexorablement à un milieu où elle se doit de retourner. La Miriam de *Son Of A Smaller Hero* est d'ailleurs un peu à l'image de la Miriam des écritures qui se révolte contre Moïse et est affublée de la lèpre pendant sept jours durant lesquels elle demeure dans le désert avant de rejoindre les tribus d'Israël. La conquête d'un nouveau milieu se soldera par un échec pour Noah qui, dans sa quête, entraînera pratiquement Miriam jusqu'à sa perte. C'est d'ailleurs une Miriam anéantie qui reviendra auprès de Theo, allant jusqu'à le tromper au Nouvel An en présence de sa belle-mère. À la fin de cette tentative ratée d'intégration dans le monde des *Goyim*, l'émancipation du héros ne peut donc pas advenir par un déni de son expérience passée. En s'attachant lui-même à un emblème de ce milieu, Miriam, plutôt qu'en se définissant par une démarche sincère, le héros richlérien se rend coupable d'un mensonge qui entraîne la déchéance d'un autre personnage.

L'individu face à l'omniprésence du collectif

Deux autres personnages du roman tentent une fuite hors du ghetto : Shloime et le fils de Panofsky, Aaron. Ce dernier, un peu à la manière de Noah s'associant à la cause sioniste (mais en allant beaucoup plus loin dans ses convictions), ira combattre aux côtés des révolutionnaires espagnols. Il se verra forcé de revenir à cause de la perte de ses jambes au combat et son emprisonnement au sein de la communauté se transcrira de manière physique : « *You see his Aaron ? Everybody loved Aaron. So. What is ? He sits in front of de store in that wheelchair smoking cigarettes like a chimney. Where are his legs ? His legs are in Spain* » (SH, p. 53). Le ghetto retrouve donc son emprise sur lui malgré sa volonté de le quitter. Aaron se retrouve dans

l'impossibilité physique de fuir. Le lien entre ce personnage et celui de Shloime est établi plus loin dans le roman : « *Aaron Panofsky's Baron Byng apprenticeship had led to the loss of his legs; Shloime, a student of the same teachers, was a petty thief with still grander prospects before him. Noah was still doubtful of his directions* » (SH, p. 80). Aaron Panofsky est le digne représentant de ce que certains ont nommé la « Greatest Generation », celle qui a pu faire ses armes durant la guerre d'Espagne et la Seconde Guerre mondiale. En ce sens, il peut paraître étrange de l'associer à Shloime Adler, mais ce personnage tente lui aussi une fuite hors de la communauté. Alors qu'Aaron choisit la voie des brigades internationales et du communisme, la voie de Shloime sera celle du crime. Bien que cette option semble éloignée des tentatives d'émancipation de Noah, les deux combats sont rapprochés dans l'extrait par le point virgule. Shloime est d'ailleurs le seul personnage du ghetto que Noah sera en mesure de rencontrer dans la ville, lieu romanesque distinct dans le roman (comme il en a été question ci-haut). C'est aussi le seul autre membre de la famille Adler, mis à part Noah, à se révolter contre l'autorité de Melech. Alors que la volonté d'émancipation de Noah entraînera pratiquement la mort de sa mère et la déchéance de Miriam, Shloime est le meurtrier de Wolf Adler et passe très près de tuer Panofsky. Dans des proportions différentes, la quête de liberté des deux personnages entraîne des conséquences tragiques dans son sillage. Cette proximité est d'ailleurs soulignée par Shloime : « *We've got a lot in common, you know. I don't care what [Melech] says. [...] We're both lone operators, eh ? We both like shikshas – dames – and we both don't give a damn about eating kosher and...* » (SH, p. 80) Même si Noah proteste et tente de se distancier de son oncle, Shloime souligne tout de même toutes ces similarités qui les rapprochent indéniablement. Comme Noah, le personnage tente de quitter le milieu familial. La recherche d'honnêteté du héros est cependant mise à mal par une phrase que finit par lancer Shloime : « *At least, I don't pretend to be a Goy* » (SH, p.80). L'erreur fondamentale de Noah est ainsi révélée par son oncle: il ne peut pas se défaire entièrement de son rapport à une collectivité; et c'est d'ailleurs ses tentatives d'émancipations inachevées qui seront à la source du mal qu'il fait aux autres. Plutôt que de parvenir à se définir lui-même, Noah est accusé par Shloime de délaisser son héritage au profit d'un rapport de mêmeté avec un autre collectif.

Le ghetto arrive presque à reprendre Noah à la mort de son père, entraînant une quasi-destruction du personnage. Les circonstances entourant la mort de Wolf Adler révèlent l'importance que revêt le récit identitaire dans l'imaginaire de la collectivité. Wolf Adler s'est précipité dans les flammes de l'entrepôt à la recherche du coffre-fort de Melech qu'il croyait rempli d'argent. Le corps sera retrouvé avec ce qui était le contenu du coffre : c'est-à-dire les rouleaux de la Torah et des lettres (dont Noah s'empare). Le constat se fait aussitôt : « *Wolf Adler died for the Torah* » (SH, p. 138). Les deux objets sont importants : ils représentent d'une part les traces d'une véritable histoire familiale, celle d'un Melech ayant un jour aimé une non-juive en Pologne, et sa véritable tradition culturelle, celle issue du texte de la Torah, et non pas d'une obéissance aux règles au nom des apparences. En somme, Melech Adler se rend coupable du même forfait que son petit-fils en cachant une part de ce qui fait son individualité (son amour perdu) afin d'obtenir un statut au sein d'un groupe; ce mensonge sur lui-même et sur sa véritable identité causant en partie la mort de son fils. Charles Foran, commence sa biographie *Mordecai : The Life & Times* en citant une conférence dans laquelle Richler s'adressait aux étudiants juifs d'une école de Niagara Falls. Le texte cité, bien que beaucoup plus tardif que *Son Of A Smaller Hero*, visait une assemblée de jeunes qui venaient de s'opposer à la tenue d'une danse le soir du Shabbat :

You, my dears, are not only in need of a Jewish education, but a general education. There is hardly one of you, and I include your leaders, who can speak English coherently, let alone grammatically. You are prolix and inchoate. You are unable to postulate intellectual ideas. You confuse name-calling with invective and mistake abuse for wit. Given your mean intellectual equipment, your grasp of real moral dilemmas, I should have thought you would... of necessity... be overcome with modesty. Instead you are aggressive, ignorance your shield, arrogance your armour. You are also sadly mistaken if you think you represent what is best in our long Jewish tradition.²²

Dans cette conférence de 1973, Richler montre clairement son opposition à un judaïsme basé sur la défense d'emblèmes et l'interdit pour mettre de l'avant une culture juive représentée dans les pages de *Son Of A Smaller Hero* par ce rouleau de la Torah avec lequel s'enfuit Noah. Sauver ce rouleau revient donc à préserver une partie de l'héritage culturel

²² Charles FORAN. *Mordecai : The life & times*. Toronto : Knopf Canada, 2010, p. IX

familial qui n'a rien à voir avec le sacré. Noah, comme plusieurs, ne souscrira pas à la thèse d'un Wolf Adler héroïque. Cependant, alors que les autres personnages au courant du caractère peu crédible de cette histoire tenteront, soit dans le cas de Max, de tirer profit du mensonge pour s'attirer la bienveillance de la communauté, soit dans le cas de Melech, de taire la vérité pour garantir la survie d'un mythe unificateur, Noah renoncera à en faire usage, préférant voir l'homme qu'était son père avant toute chose : « *It was only important that they had made a hero out of his father if it mattered that Wolf, one small man, had been swindled even by death. It does matter to me, he thought. In fact, that explains all my differences with them* » (SH, p. 183). Noah ne retient pas l'histoire d'un homme qui se sacrifie pour sauver la Torah, mais bien l'aspect humain de la mort de son père. Les contours d'une nouvelle identité se dessinent alors : le « plus petit héros » n'est pas celui qui s'est battu pour une communauté en entier, qui en a défendu les emblèmes jusque dans la mort, mais bien celui qui s'est battu en tant qu'homme. À son oncle Max, Noah expliquera la situation en des termes plus crus : « *Wolf Adler died because his father was a coward and allowed the Goyim to define him. For another, his wife was a bitch and his son a blindly selfish bastard. One brother a moron and the other a scoundrel. That other being you* » (SH, p. 187). Noah, à la recherche d'une vérité plus haute, se détache donc d'un récit mythifié de la mort de son père en niant la valeur de son sacrifice. Cette vérité n'en est pas moins une nouvelle mise en récit des événements auquel le héros n'aurait pas pu parvenir sans avoir eu accès aux documents sauvés par le geste de son père. Il s'agit d'un autre aspect important dans le caractère héroïque de la mort de Wolf Adler : elle permet à la vérité d'advenir. Ce qu'il sauve, bien plus qu'une pile d'argent ou les rouleaux de la Torah, c'est la trace du parcours familial, donnant ainsi la chance à son fils de reconstruire le récit de ses origines au-delà du caractère emblématique de la loi et du sacrifice.

L'apogée du roman est sans aucun doute le moment où Noah Adler affronte pour une dernière fois son grand-père. Ce passage est précédé par celui de sa prise de décision : partir pour l'Europe. Il passe donc une dernière soirée chez les Panofsky : « *They had sat in the kitchen drinking beer and listening to the music of Vivaldi. Even Aaron had been cheerful. He had given Noah his old suitcase. He had told him stories about Madrid* » (SH, p. 197). Le retour de Vivaldi et de ses *Quatre saisons* marque la fin de l'apprentissage de Noah Adler. La valise qui lui est donnée est celle

d'Aaron s'étant battu en Espagne, établissant un lien définitif entre les démarches des deux personnages. Il suit alors les traces de cette génération qui est entrée dans l'histoire. Il cherchera désormais la vérité. Le récit, jusqu'alors fragmenté, marqué par les prolepses et les analepses peut peut-être désormais s'élaner dans toute sa grandeur, plutôt que de se perdre dans les circonvolutions de la quête identitaire de Noah. Et cette identité retrouvée est soulignée par sa rencontre avec Melech auquel il explique : « *You said you wanted me to be a Somebody. A Something. I've come to tell you that I have rules now. I'll be a human being. I'll...* » (SH, p. 199) Noah est capable de mettre en place ses propres règles en devenant un être humain, qui ne se définit pas entièrement par son rapport à un collectif, mais qui est plutôt en mesure de réinterpréter son rapport à l'héritage en préférant la vérité au mythe. Le « I will » suivi de points de suspension laisse entendre que le reste du récit est à venir. Melech lui rétorquera : « *You are going from us ?* » (SH, p. 199). À cette accusation de quitter les siens, il répond : « *I am going and I'm not going. I can no more leave you, my mother, or my father's memory, than I can renounce myself. But I can refuse to take part in this...* » (SH, p. 199) Cette communauté, il ne peut pas s'en départir totalement. Il ne sera jamais autre chose qu'un enfant de Juifs du Mile End. Un peu à la manière de son père qui retrouvait son individualité dans un journal codé « pathétiquement simple à déchiffrer », les rouleaux de la Torah lui offriront une base autrement plus complexe qui servira de point de départ à sa liberté retrouvée. Son autonomie est montrée dans toute sa force alors qu'il embrasse son grand-père : « *After he had gone Melech touched his cheek and felt that kiss like a burn. He touched his cheek and felt that he had been punished* » (SH, p. 200). Melech est puni, Noah a atteint une certaine supériorité morale qui n'est pas basée sur la simple autorité du patriarche, mais sur une recherche du vrai qui ne ferait pas impasse sur son appartenance à une collectivité. Comme le rouleau de la Torah avec lequel le personnage principal décide de partir, les éléments entourant la vie de son père et de son grand-père sont la matière première d'une réappropriation herméneutique de son héritage. Alors que Melech se contentait de recopier le texte, la nouvelle attitude de Noah sera la base d'une réinterprétation du récit identitaire qui ne serait pas fondée sur une adéquation du nous au soi, un rapport de mêmeté, mais sur une lecture individuelle des traces de son héritage.

Le collectif et l'émancipation richlérienne

J'ai cité dans le précédent chapitre deux chroniques de Nicolas Dickner dans lesquelles l'auteur repoussait une critique nationalisante pour mieux faire de Mordecai Richler un auteur québécois. Dans la dernière de ces chroniques²³, Dickner parle de l'« individualisme richlérien, qui s'avérait en fait - et sans mauvais jeu de mots - une forme d'indépendance » pour mettre de l'avant l'œuvre de l'auteur. Il continue en écrivant : « Cette indépendance a été peu discutée de ce côté-ci du boulevard Saint-Laurent, où l'on a surtout dépeint Richler comme le porte-parole du Canada anglais, voire de la communauté juive. Il faut dire que nous lisons ses pamphlets – en particulier ceux publiés à l'étranger – dans une perspective locale, où nous figurions en victimes privilégiées ». Il conviendrait, en somme, de relire Richler dans une perspective globale plutôt qu'à la lumière de la situation québécoise, canadienne ou juive.

En ce sens, la présente lecture de *Son Of A Smaller Hero* se rapproche de la vision qu'a Dickner de l'œuvre richlérienne. Pourtant, faire de cette œuvre une œuvre québécoise, comme le fait l'auteur, comporte un aspect paradoxal. Autant Noah voyait dans le besoin de son grand-père de se sentir persécuté par les « Goyim » une manière pour lui de cimenter son identité, autant Dickner reproche aux critiques de Richler de se servir de son œuvre pour favoriser un repli identitaire similaire à celui des Juifs du ghetto. La quête de liberté individuelle mise de l'avant par l'auteur de *Son Of A Smaller Hero* offre une prise toute désignée à la critique qui chercherait à mettre à mal une vision restreinte de l'identité québécoise, même s'il est bien peu question de cette identité dans le roman. Dans les œuvres plus tardives de l'auteur comme *Barney's Version* (qui fera l'objet de mon prochain chapitre), le caractère intenable de cette vision transparaît davantage, renvoyant à l'idée que les trahisons de la critique – qui se réapproprie des textes qui, a priori, n'étaient pas destinés à un usage identitaire – sont inévitables.

Il est pourtant déjà possible de voir se dessiner le problème des relectures richlériennes dans la réappropriation de son héritage par Noah Adler. S'il reprend bel et bien le texte de son

²³ Nicolas DICKNER. « Une modeste proposition » dans *Voir*, 24 novembre 2010.

grand-père, cette reprise n'est pas pour autant légitime aux yeux de Melech. La voie d'une vérité individuelle ne passerait donc pas par un abandon absolu du collectif, mais plutôt par une trahison de son caractère sacré à travers la réinterprétation du récit familial. L'héritage ne pourrait en somme exister sainement (sans renoncer à la vérité ou à une morale qui n'est pas basée l'imposture) que dans une relecture condamnée à entrer en conflit avec les grands récits collectifs.

La défense, par le biais de l'œuvre richlérienne, d'un récit de l'identité québécoise qui ne mettrait pas à part l'imaginaire anglophone entre en partie en concurrence avec le fondement individuel de la démarche de Noah Adler. La réinterprétation identitaire du roman de Richler ne peut pas, en principe, être superposée à la quête d'un récit de soi, mais doit plutôt en découler. Cependant, la trahison du héros richlérien ouvre la voie à une réinterprétation qui, si elle est vouée à l'illégitimité, n'en est pas moins déjà présente dans l'œuvre de l'auteur.

CHAPITRE 3 : *Barney's Version* et la liberté richlérienne

Alors que *Son Of A Smaller Hero* est une œuvre de jeunesse plus confidentielle, *Barney's Version* est sans contredit le roman de Mordecai Richler ayant été le plus abondamment commenté au Québec francophone. Cette réalité tient en bonne partie du fait que ce livre vient après les polémiques qui, comme je l'ai avancé dans mon premier chapitre sur la réception, ont mobilisé une partie importante de la critique littéraire et de la presse québécoises.

Dans ce chapitre, je montrerai que le roman *Barney's Version* met en scène l'opposition entre individu et collectivité, qui se retrouve dans la critique, et que cette opposition ne réussit pas à prévenir la réappropriation du récit par un collectif. Ma réflexion est en partie dérivée de celle amorcée par Yan Hamel dans son article « Y a-t-il des romans québécois en anglais ? L'exemple de *Barney's Version* de Mordecai Richler¹ » publié en 2002. Dans cet article, Hamel explique comment le roman de Richler qui « joue parfois un rôle comparable à celui de l'essai² » fait écho aux préoccupations de la critique francophone en présentant un discours critique à l'égard de la littérature et de la production artistique contemporaines. Il me semble indéniable que les interrogations relatives aux rapports entre l'individu et son héritage traversent autant la critique québécoise que le roman richlérien. Je ne me limiterai cependant pas uniquement, dans mes analyses, à la littérature et à ses institutions.

Autant par son style que par ses thèmes, *Barney's Version* peut être affilié aux romans réalistes américains d'après-guerre. Plusieurs éléments du récit – désigner chacun des trois chapitres par le nom d'une des femmes du narrateur ou la manie de Barney Panofsky d'écrire des lettres à tout le monde – sont d'ailleurs déjà présents dans le *Herzog* de Saul Bellow³. Un auteur comme David Foster Wallace reprochait aux représentants de cette génération d'écrivains que sont John Updike, Philip Roth et Norman Mailer de ne parler que d'eux dans leurs romans⁴. Or, si le sujet est la mesure de toute chose, d'après Wallace, la suite du monde est loin d'être assurée lorsque ces romanciers se voient confrontés à la vieillesse et à la mort.

¹ Yan HAMEL. « Y a-t-il des romans québécois en anglais ? L'exemple de *Barney's Version* de Mordecai Richler » dans *Québec Studies*, n° 32, 2001/2002, p. 57-68.

² *Ibid.*, p. 59

³ Saul BELLOW. *Herzog*. New York : Penguin Classics, 2003 [1964].

⁴ David Foster WALLACE. « John Updike, Champion Literary Phallocrat, Drops One; Is This Finally the End for Magnificent Narcissists? » dans *The New York Observer*, October 13, 1997, consulté en ligne via <http://www.badgerinternet.com/~bobkat/observer1.html>

Bien qu'il comporte plusieurs similarités avec les romans de ces auteurs, le *Barney's Version* de Mordecai Richler emprunte un chemin qui tend à le dégager du solipsisme. Autant Barney incarne une époque, une certaine élite anglophone appelée à disparaître avec lui, autant la critique de cette même époque et de cette même élite est présente dans le livre. De plus, la reprise du récit par le fils de Barney Panofsky – Michael –, à la fin du roman, laisse entrevoir la possibilité d'une succession, d'un héritage, qui va au-delà d'une mort du sujet qui représenterait la fin ultime. Alors que Barney Panofsky pourrait être considéré rapidement comme un individualiste cynique en fin de parcours, c'est plutôt le portrait d'un homme lié, même si c'est souvent de manière conflictuelle, à sa filiation et à son héritage, qui apparaît à la lecture.

Barney Panofsky et la transgression

Le personnage de Barney Panofsky peut être vu comme une version tardive et désenchantée du Noah Adler de *Son Of A Smaller Hero*. Alors que Noah épouse successivement plusieurs causes avant de se décider à établir une moralité fondée avant tout sur l'individu plutôt que sur une loi ou des règles imposées par un collectif, Barney est confronté à l'échec de cette voie. Sa vision des différentes collectivités sera donc – en apparence, du moins – beaucoup plus cynique que celle d'un Noah qui les épousait successivement. La position du narrateur est d'ailleurs évoquée dès le début du roman. Alors que le jeune Adler se voyait confiné dans les limites du ghetto au début du récit, la situation de Barney est, de son propre avis, celle d'un « social pariah » (BV, p. 40). Le roman ouvre sur ce qui motive Barney à entreprendre son autobiographie :

Terry's the spur. The splinter under my fingernail. To come clean, I'm starting on this shambles that is the true story of my wasted life (violating a solemn pledge, scribbling a first book at my advanced age), as a riposte to the scurrilous charges Terry McIver has made in his forthcoming autobiography: about me, my three wives, a.k.a. Barney Panofsky's troika, the nature of my friendship with Boogie, and, of course, the scandal I will carry to my grave like a humpback. Terry's sound of two hands clapping, *Of Time and Fevers*, will shortly be launched by The Group (sorry, the group), a government subsidized small press, rooted in Toronto, that also publishes a monthly journal, *the good earth*, printed on recycled paper, you bet your life. (BV, p. 1)

Mentionné dès l'incipit, Terry McIver, outre une sorte de double ennemi de Barney Panofsky, est également le digne représentant de l'institution canadienne. En soulignant l'aspect institutionnel de l'œuvre de McIver (publié chez « a government subsidized small press »), Barney donne le ton aux critiques qui traverseront le roman. D'un même trait, le narrateur en profite pour s'en prendre à la revue écologique fictive « *the good earth* » en soulignant avec ironie « printed on recycled paper, you bet your life ». L'incipit lance donc Barney dans la mêlée dès le départ : l'institution littéraire et l'écologie représentent déjà beaucoup de critiques pour un premier paragraphe; et ces différentes cibles contribuent à situer le personnage en tant que franc-tireur. Il fera flèche de tout bois, prêt à se lancer envers et contre tous, la pierre angulaire de cette charge restant néanmoins « *the scandal I will carry to my grave like a humpback* », cette accusation de meurtre dont il fait l'objet et dont il souhaiterait se débarrasser.

Le rite sacrificiel

Alors que Shloime s'exclut de la communauté du Mile End avant de commettre l'attaque contre Panofsky puis le meurtre de Wolf Adler dans *Son Of A Smaller Hero*, les soupçons de meurtre qui pèsent sur Barney l'exclurent d'office de la société des gens recommandables : « *I was also a social pariah. Adjudged innocent by the court but condemned as a murderer, incredibly lucky to walk, by just about everybody else* » (BV, p. 40). C'est donc « just about everybody else » qui condamne Barney, scellant ainsi l'isolement du personnage.

René Girard⁵ insiste, dans ses travaux, sur le rôle important que joue le bouc émissaire afin de maintenir l'ordre dans les sociétés humaines⁶. Girard postule un processus en trois étapes. Ce processus commencerait par ce que l'on appelle une crise de la mimésis (qu'il serait possible de qualifier autrement de convoitise) : les individus d'un même groupe finissent inévitablement par entrer en compétition pour des objets convoités. La solution se trouverait dans une

⁵ René GIRARD. *La violence et le sacré*. Paris : Éditions Bernard Grasset, 1972.

⁶ À ce titre, les travaux de Konrad Lorenz peuvent également être cités. Notamment dans *L'Agression : une histoire naturelle du mal* où le chercheur réfléchit sur la violence inter-spécifique et intra-spécifique ainsi que sur les méthodes que l'être humain utilise afin de les faire dériver de manière à pouvoir maintenir ensemble des sociétés de plusieurs millions d'individus.

deuxième étape, le mécanisme fondateur, dans lequel la violence, au lieu d'être intériorisée par la communauté ou projetée sur ses membres, serait dirigée vers un individu extérieur, le bouc émissaire. Après avoir ainsi purgé le groupe de sa violence interne, un troisième mécanisme interviendrait, celui de la sacralisation de la victime, permettant au groupe d'attribuer sa guérison à la victime elle-même. Cette réflexion de Girard lui permet d'avancer que le religieux servirait, en somme, de base à l'organisation sociale. En ce sens, il reprend en partie l'idée amenée par Sigmund Freud dans *Totem et tabou*⁷ à savoir le rôle fondateur que joue la violence dans l'organisation humaine. Toutefois, Girard vient corriger les affirmations de Freud, et réconcilie les deux voies d'analyse qu'emprunte Freud, celle de l'inceste et celle de l'autorité symbolique du père, de manière à les réunir au sein d'un même mécanisme. Dans les sociétés contemporaines, le sacrifice tend à être écarté avec la religion. C'est ce que Girard nomme la *crise sacrificielle* : « La crise sacrificielle, c'est-à-dire la perte du sacrifice, est perte de la différence entre violence impure et violence purificatrice. Quand cette différence est perdue, il n'y a plus de purification possible et la violence impure, contagieuse, c'est-à-dire réciproque, se répand dans la communauté⁸ ».

Cette idée d'un rite sacrificiel se retrouve dans *Son Of A Smaller Hero* lorsqu'un des membres rejetés de la communauté, Shloime, assassine Wolf Adler. Bien que le personnage de Noah soit au fait du caractère faux de toute l'histoire, la mort de Wolf Adler sera suivie par sa sacralisation. Son statut de martyr permet dès lors la récupération de sa mort par la communauté qui peut ainsi assurer son unité. La perte de différence entre le pur et l'impur pour Noah (qui cherche à établir sa propre morale) l'empêche de participer à cette sacralisation. C'est également sa perte de foi dans l'ordre sacrificiel qui est à la base de la violence qu'il faut subir à plusieurs autres personnages du récit. Dans le cas de *Barney's Version*, le schéma est moins clair puisque c'est Barney lui-même qui est accusé du meurtre de Bernard « Boogie » Moscovitch. Toutefois, le sort réservé au narrateur n'en est pas moins celui d'une mise au ban de la société. Afin de mieux comprendre cette situation, il convient de revenir sur le rôle que joue Boogie dans le roman.

⁷ Sigmund FREUD. *Totem et tabou*. Paris : Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2004 [1913].

⁸ René GIRARD, *Op. cit.* p. 76

Le « mentor » Bernard Moscovitch

Le personnage de Boogie exerce une influence importante sur Barney. Du moins, c'est ce que prétend Terry McIver : « *If you want to know what Boogie was thinking yesterday, listen to Barney today. He calls you Barney like the player piano. Always playing somebody else's music because you have none of your own* » (BV, p. 64). Selon McIver, Boogie serait une figure d'autorité pour Barney, son « mentor » (BV, p. 64), parce qu'il ne serait pas en mesure de penser par lui-même. Ce rôle de mentor est établi grâce à l'aura d'écrivain de Boogie : « *All the same, Boogie gradually acquired the reputation as author of the greatest modern American novel yet to be written* » (BV, p. 281). Ce roman qu'il n'écrira jamais lui sert à dispenser des conseils à Barney, conseils qui seront d'ordre littéraire avant tout. Il rejette tour à tour John Updike (BV, p. 58), Jack Kerouac (BV, p. 280) et Allen Ginsberg (BV, p. 281) pour mieux mettre de l'avant Thomas Bernhard (BV, p. 9), Louis-Ferdinand Céline (BV, p. 10), Alfred Chester (BV, p. 280), Ivan Gontcharov (BV, p. 10), Henry Green (BV, p. 280), Joris-Karl Huysmans (BV, p. 10), H. P. Lovecraft (BV, p. 107), Joseph Roth (BV, p. 280) et Nathanael West (BV, p. 10) : le canon moscovitchien est saupoudré à quelques endroits du roman, donnant ainsi à Barney une voie littéraire à suivre.

De plus, ayant vécu la Guerre, Boogie fait partie de cette « Greatest generation » qu'admire Barney : « *Five years older than I was, Boogie had scrambled up Omaha Beach on D-Day, and survived the Battle of the Bulge* » (BV, p. 8). Plus loin, le narrateur écrit d'ailleurs : « *When I was a boy, I had a map pinned to my bedroom wall on which I traced the path of the Allied armies in Europe after D-Day. Now I kept a globe in my office so that I could follow the progress of my friend the latter-day pilgrim through his own Slough of Despond* » (BV, p. 280). Contrairement à Barney, Boogie a participé à l'Histoire, il a été de ces grandes batailles dont rêvait le narrateur alors qu'il était enfant. Alors que les Alliés ont connu la victoire, c'est plutôt la déchéance de Boogie qui est suivie sur le globe terrestre. La référence à la « Slough of Despond » de John Bunyan ne fait qu'accroître cet effet. Dans le poème de Bunyan, « *over this place is the way from the city of Destruction to yonder gate⁹* », et le passage par le marais de Despond est une étape nécessaire que doit franchir le

⁹ John BUNYAN. *The Pilgrim's Progress*, London : W. Johnston, 1771 [1678], p. 10 :

héros Christian afin d'atteindre la grâce. Dans le cas de Boogie, il n'y aura ni « *yonder gate* », ni Cité Céleste, ni montagne de Sion.

À cause de ce statut de quasi mentor, il est normal que le rapport de Boogie à la littérature se retrouve à plusieurs reprises chez Barney : « *What got me stated was not Tolstoy's The Death Of Ivan Illyich, or Conrad's The Secret Agent, but the old Liberty magazine, which prefaced each of its articles with a headnote saying how long it would take to read it : say, five minutes and thirty-five seconds* » (BV, p. 2). À la différence des autres, les origines littéraires du narrateur ne se rangent pas du côté des classiques et de la grande culture. De plus, les magazines *Liberty*, loin de mettre de l'avant une conception pure et désintéressée de la contemplation esthétique, ramènent prosaïquement le jeune narrateur à la durée effective d'une lecture, réduisant ainsi le texte à son aspect utilitaire. Contrairement à Terry McIver, Barney ne s'oppose pas non plus d'office à la culture populaire, ne la range pas sous l'étiquette d'un kitsch à dénoncer parce que soumis à la marchandisation inacceptable de l'art. Le narrateur décrit d'ailleurs le système de valeur qu'il hérite de Boogie :

I suffer from a wonky system of values, acquired in my Paris salad days and still with me. Boogie's standard, whereby anybody who wrote an article for *Reader's Digest*, or committed a best-seller, or acquired a Ph.D., was beyond the pale. But churning out a pornographic novel for Girodias was ring-a-ding. Similarly, writing for the movies was contemptible, unless it was a Tarzan flick, which would be a real hoot. So coining it in with the idiotic McIver of the RCMP was strictly kosher, but financing a serious documentary about Leacock would be *infra dignitatem* as John would be the first to point out. (BV, p. 89)

L'échelle de valeurs, qui vient de Boogie, permet de profiter de la commercialisation de l'art, mais pas de son institutionnalisation. Les Ph.D sont à éviter tout comme l'hagiographie littéraire canadienne. D'une même manière, Boogie écrit des romans pornographiques pour subsister et dédie même son opus magnum en la matière, *Vanessa's pussy*, à la femme d'un professeur de Columbia : « *Vanessa's Pussy was dedicated to the unquestionably constant wife of the Columbia professor who had failed Boogie in a course on Elizabethan poetry* » (BV, p. 54). Il ne s'agit donc pas nécessairement d'avoir un rapport de fascination vis-à-vis de l'art populaire, mais surtout de s'en servir contre la prétention de l'institution. Difficile de faire plus institutionnel, en effet, qu'un cours de poésie élisabéthaine dans une Université de la *Ivy League*. Lorsqu'il

envoie un exemplaire de ce roman à Terry McIver, la réponse sera d'ailleurs : « *"Writing, [...] is not a job, it's a calling"* » (BV, p. 55). L'écrivain ne peut pas admettre qu'un écrivain puisse verser dans la littérature de genre, seulement utilitaire selon lui. Le caractère anti-institutionnel de l'œuvre n'aidant évidemment pas à la rendre acceptable aux yeux de McIver. C'est en ce sens qu'il refuse l'esthétique moscovitchienne : « *Terry McIver, of course, did not subscribe to Boogie's value system. As far as he was concerned, we were an unforgivably flippant bunch. Louche. Our shared political stance, nourished by the New Statesman, resolutely left-wing, struck him as pathetically naïve* » (BV, p. 89). Déhiérarchiser l'art reviendrait donc pour l'écrivain canadien en devenir à un gauchisme naïf, pas assez sérieux pour faire de la grande littérature. « Unforgivably flippant » : cette désinvolture va même jusqu'à l'« impardonnable ». La vision de Barney s'oppose directement à cette prétention à un art immaculé, déchargé de toutes les tâches instrumentales : « *Poetry comes naturally to the Panofsky's. Take my father, for instance. Detective-Inspector Iᶻᶻy Panofsky departed this vale of tears in a state of grace. Thirty-six years ago today he died of a heart attack on the table of a massage parlour in Montreal's North End, immediately after ejaculating* » (BV, p. 46). Ici la grâce et la poésie sont ramenées à l'éjaculation ultime du père sur la table d'une masseuse érotique, envoyant bien loin le bon ton et l'enflure verbale d'un McIver : « *"Paradiso" was insufferably poetic, Joycean, written, and sent us chortling to our dictionaries to look up words : didynamia, mataeology, chaude-mellé, sforᶻato* » (BV, p. 92). L'art poétique panofskien se situe à l'opposé de l'élévation lyrique et de la littérature noble que tente d'atteindre McIver. Il ne sera pas Joyce. Barney va même plus loin jusqu'à traiter P. D. James de « baleboosteh » (expression yiddish pour désigner une bonne femme au foyer) parce qu'elle passe selon lui son temps à décrire le décor des pièces dans lesquels évoluent les personnages plutôt qu'à faire avancer l'action du récit (BV, p. 258).

À travers cet art poétique panofskien, c'est aussi tout le style richlérien qui transparait. Après tout, l'insistance de Barney à citer les classiques et les scores des matchs de hockey contribue à faire tomber la différence entre grands et petits sujets. De même, le meurtre, par sa fonction centrale dans le récit, et l'enquête qui l'accompagne, s'aventure du côté de la littérature de genre policier, éloignant par moments le roman de la noble *Apologia pro Vita Sua* évoquée par Barney (BV, p. 257). De même, le style richlérien, par l'ajout d'expressions en yiddish, ses effets d'oralité – à la limite céliniens (puisque l'écrivain est cité par Boogie) –, s'éloigne de l'élévation lyrique mise de l'avant par McIver. En fait, Barney lui-même est

nommé d'après le personnage de Barney Google dans la bande dessinée de Frank King *Gasoline Alley* (BV, p. 268). Boogie vient ainsi jouer un rôle dans le récit en servant de modèle à cette irrévérence par rapport à la grande culture et aux classiques : « *Bernad Moscovitch presided, reading the International Herald-Tribune, starting with Pogo and the sports pages* » (BV, p. 53). Le récit de Barney vise en quelque sorte cette cible, atteindre le prestige d'un journal comme l'*International Herald-Tribune* en commençant par Pogo et le cahier des sports. Pourtant, le rôle de Boogie en tant que mentor est loin d'être absolu et c'est seulement en s'en distinguant que Barney pourra entrer véritablement dans le récit.

Le rejet

Même si Boogie dénonce vivement le *Howl* de Ginsberg, il ne s'en éloigne pas forcément dans sa quête de sens à travers les paradis artificiels : « *Boogie had graduated from hashish to horse. "We should try everything," he said. "Kvetchy Jewish princesses before they go home to marry doctors. Arab boys in Marakesh. Black chicks. Opium. Absinthe. The mandrake root. Magic mushrooms. Stuffed derma. Halvah. Everything on the table and under. We only get to go around the block once. Except for Clara, of course"* » (BV, p. 56). Cette volonté de « faire le tour du bloc », de tout essayer en digne immoraliste, de la part d'un fils de bourgeois américains comme Boogie n'est pas sans rappeler le début de *Howl* qui est d'ailleurs cité par Barney : « *I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked, / dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix* » (BV, p. 56). De même, la volonté de voir ressurgir Boogie après toutes ces années fait écho aux derniers vers du poème de Ginsberg : « *I'm with you in Rockland / in my dreams you walk dripping from a sea-journey on the highway across America in tears to the door of my cottage in the Western night* »¹⁰. Les voyages de Boogie rappellent ceux du Carl Salomon de Ginsberg, que le poète souhaiterait voir arriver un jour à son cottage après ses pérégrinations. D'une même manière, son statut de migrant éternel, insaisissable, dont les apparitions sont imprévisibles, rappelle le personnage de Dean Moriarty du *On The Road*¹¹ de Kerouac (un

¹⁰ Allen GINSBERG. *Howl and other poems*, San Francisco : City Lights, 2006 [1956, 1959], :p. 26

¹¹ Jack KEROUAC. *On the road*. New York : Penguin, 1996 [1957].

romancier qu'il rejette, il faut le rappeler) tout comme sa quête spirituelle bouddhiste peut rappeler les *Dharma Bums*¹² : autant d'éléments qui tendent à montrer que quelque chose ne tourne pas rond dans le système moscovitchien. Sa dénonciation du *Rabbit, Run*¹³ de John Updike vient en quelque sorte sceller son statut d'imposteur. Dans une entrevue donnée à *Penguin Classics* à l'occasion de son entrée dans la collection, John Updike avançait : « *Jack Kerouac's On the Road came out in 1957 and, without reading it, I resented its apparent instruction to cut loose; Rabbit, Run was meant to be a realistic demonstration of what happens when a young American family man goes on the road – the people left behind get hurt* »¹⁴. Bien que cette lecture soit discutable, la tradition critique ayant trop souvent fait d'*On The Road* un roman *beat* axé sur les pérégrinations davantage que sur la difficulté de trouver une place à soi (le réel but des *Sal Paradise* et *Dean Moriarty*, en somme), il n'en demeure pas moins que le rejet par Bernard Moscovitch des écrivains de la *beat generation* et de John Updike est en bonne partie antithétique. Le véritable lien qui unit ces œuvres dans le roman est le fait qu'elles plaisent à Barney. D'une même manière, Boogie dira plusieurs fois que l'œuvre de Terry McIver n'était, au fond, pas si mal : « *“He showed some promise” – but that was proffered only to needle me* » (*BV*, p. 388). En somme, les jugements esthétiques de Boogie sont une manière d'assurer son ascendant sur Barney en discréditant systématiquement son avis littéraire.

J'ai abordé rapidement plus haut les similarités qui existent entre le *Herzog* de Saul Bellow et *Barney's Version*. C'est aussi à Bellow que Boogie est comparé dans les premières pages du roman : « *Alfred Kazin once wrote of Saul Bellow that, even when he was still young and unknown, he already had the aura about him of a man destined for greatness. I felt the same about Boogie, who was uncommonly generous at the time to other young writers, it being understood that he was superior to any of them* » (*BV*, p. 7). Un rapprochement est donc fait entre les deux écrivains, l'un fictif, modèle de Barney Panofsky, l'autre réel, en partie modèle du roman richlérien. La scène de la disparition de Boogie, qui revient deux fois dans le roman, est toutefois le moment clé d'une rupture éthique et esthétique entre les deux personnages. La première fois (*BV*, p. 292-298), l'altercation est édulcorée : les propos que les deux amis échangent ne sont pratiquement pas

¹² Jack KEROUAC. *The Dharma Bums*. New York : Penguin, 1971 [1958].

¹³ John UPDIKE. *Rabbit, Run*. New York : Ballantine Books, 1996 [1960].

¹⁴ « Updike's Rabbit » publié sur http://www.penguinclassics.co.uk/nf/shared/WebDisplay/0,,214908_1_0,00.html

mentionnés, tout au plus boivent-ils un coup ensemble avant que Boogie plonge dans le lac pour ne plus jamais revenir. Dans la deuxième description des faits, la discussion est beaucoup plus musclée :

« "Boogie, you're a fraud"

"I've let you down."

"You were once a writer, and a damn good one, but now you're just another druggie with pretensions."

"I've failed in my duty to you. I was supposed to amaze the world so that one day you could brag 'If not for my help...'"

"You're pathetic."

"Oh, no. I'll tell you what's pathetic. Pathetic is a man so empty that he needs somebody else's achievements to justify his own life." » (BV, p. 390-391)

« Prétention », il s'agit probablement de l'accusation la plus grave dans l'éthique richliérienne. C'est d'ailleurs ces mots qu'il adressait aussi à Terry McIver : « *a pretentious fraud* » (BV, p. 167). Il s'agit d'une accusation d'autant plus grave qu'elle était adressée au départ à son Némésis. Sur ce dernier passage analysé, Martine-Emmanuelle Lapointe écrivait :

Boogie, apprend-on alors, a accepté le soutien financier d'un ami prospère qu'il méprisait. Prometteur certes, il a perdu en cours de route cette souveraineté, cette liberté tant prisées par Barney — la dépendance de Boogie aux drogues accentue d'ailleurs cette idée de la perte de soi. Aussi l'œuvre de Boogie, demeurée fragmentaire et inachevée, ne témoigne-t-elle que de ses prétentions démesurées. Le modèle, la figure tutélaire sont ici déboulonnés : celui qui se prétendait engagé dans une pure démarche artistique, celui qui se disait dépourvu de désirs matériels, s'est parjuré, s'est révélé encore plus faible que son mécène.¹⁵

Non seulement est-il plus faible que son mécène, mais le mécène en question lance vers Boogie sa copie d'*Henderson The Rain King*¹⁶ en lui criant : « *Here, you want to read a real writer* » (BV, p. 391). Toutes les tentatives d'écriture de Barney avaient été chapeautées par Boogie : ses débuts ratés en littérature pornographique comme son essai à l'écriture de scénario (sans qu'il le sache, le scénario était tiré d'une nouvelle de Bernard Moscovitch); le tout pour aboutir à la vérité que l'ami du narrateur n'était pas un grand écrivain. Du moment que l'imposture est

¹⁵ Martine-Emmanuelle LAPOINTE. « Jake, Joshua et Barney, intellectuels et transfuges : le paradoxal héroïsme des personnages de Mordecai Richler » dans *@analyses* [En ligne], Dossiers, Héroïsme et littérature, Héros sartriens et anti-sartriens, mis à jour le : 03/04/2006, URL : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=95>.

¹⁶ Saul BELLOW. *Henderson The Rain King*. New York : Penguin Classics, 2005 [1959].

révélée, le projet littéraire de Boogie, « *making order out of chaos* » (BV, p. 9), ne peut être qu'un échec. Comme la vie de son ami qui passait d'un endroit à l'autre, d'un grand personnage à un autre, le récit qui sera celui de Barney sera décousu, marqué par les pertes de mémoire, les oublis et les inexactitudes. Mais ce qui le pousse à écrire n'est pas, il faut le rappeler, le discrédit porté sur l'œuvre inexistante de Moscovitch, mais bien l'accusation de meurtre portée contre lui et relayée par Terry McIver dans son autobiographie.

En poussant trop loin l'analyse du côté freudien, il serait possible de voir un parricide dans cet assassinat littéraire d'une figure de mentor : la seconde Madame Panofsky, caricature de la riche héritière juive s'il en est une, l'absence de relations sexuelles entre les deux époux, et le moment où le narrateur retrouve son ami au lit avec elle; ce serait Dimitri Fiodorovitch Karamazov contre son père, accusé à tort de l'avoir tué pour sa relation avec Grouchenka¹⁷. Cette explication est évidemment sommaire. Faire de la seconde Madame Panofsky une figure maternelle revient à faire violence au texte. À la limite, il serait possible de dire que Terry McIver, parce qu'il souligne l'autorité de Boogie sur Barney, tenterait de faire porter sur le narrateur le poids de la transgression du pire des s, légitimant alors sont rejet par la bonne société. Mais cette analyse est encore trop faible. Jamais McIver ne fait directement référence au tabou, pas plus qu'à Freud ou à l'ordre social. S'il faut chercher une explication, elle se situe davantage du côté des travaux de René Girard sur le rite sacrificiel évoqués plus haut. En effet, le crime dont est accusé Barney par McIver est non pas d'avoir tué un père ou une figure paternelle, mais bien d'avoir tué son « mentor ». De son côté, McIver, digne représentant de l'institution littéraire canadienne, voue à cette dernière un respect indéniable : « *Terry McIver (Officer of The Order of Canada, Governor General's Award winner), as they will soon appear in his autobiography* » (BV, p. 97). Lui-même souligne dans son livre son attachement à cette autorité littéraire. La mise au ban de Barney est donc justifiée par une transgression non seulement légale, mais aussi littéraire. Barney n'est redevable d'aucune institution, et il irait même jusqu'à tuer l'homme qui l'a formé, justifiant par cet acte impardonnable le sacrifice qu'est son exclusion sociale. McIver lui ferait ainsi porter l'odieux de sa propre incapacité à transgresser les lois de l'establishment littéraire canadien.

¹⁷,Fiodor DOSTOÏEVSKY. *Les Frères Karamazov*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952 [1880].

L'éternel collectif

J'ai qualifié plus haut Barney Panofsky de « franc-tireur ». Cette expression est tirée de la traduction par Hélène Rioux de la biographie de Michael Posner¹⁸ dont le titre original était *The Last Honest Man*. Qu'« honnête » ait été traduit par « franc-tireur » n'est certainement pas un hasard étant donné l'histoire de la critique richliérienne au Québec. Afin de faire passer les commentaires de l'auteur sur le nationalisme québécois, plusieurs exégètes francophones n'ont pas manqué de souligner les critiques adressées à l'establishment canadien ou à la communauté juive. En ce sens, « honnête » aurait peut-être été exagéré aux yeux du lectorat francophone. Néanmoins, comme il en a été question au sujet de la relation entre Barney Panofsky et Bernard Moscovitch dans *Barney's Version* ou encore de la démarche morale de Noah Adler dans *Son Of A Smaller Hero*, l'honnêteté demeure une des valeurs fondamentales de l'œuvre richliérienne.

Le terme « franc-tireur » n'est pas pour autant dénué de sens. Il désigne en premier lieu les corps militaires qui ne faisaient pas partie des forces armées régulières lors de la Révolution française et du conflit franco-prussien de 1870. Métaphoriquement, l'expression est utilisée pour parler d'une personne indépendante d'esprit¹⁹. Cette idée d'indépendance (ou de souveraineté, pour reprendre l'expression utilisée par Martine-Emmanuelle Lapointe²⁰) s'applique aux rapports conflictuels entre Barney Panofsky et le collectif et j'aimerais poursuivre mon analyse en montrant comment elle se développe au fil du roman. Il m'apparaît cependant important de ne pas perdre de vue la notion d'« honnêteté » qui, loin d'être contradictoire, sert de principe fondateur à l'indépendance richliérienne.

¹⁸ Michael POSNER. *Mordecai Richler, Le Dernier Des Francs-Tireurs*. Montréal : XYZ Éditeur, 2005.

¹⁹ Étrangement, certains des détracteurs les plus extrêmes de Richler, et adeptes des théories du complot, vont accuser l'auteur d'être à la solde d'un groupe ou d'une entité. C'est le cas par exemple de l'essai publié à compte d'auteur d'un critique amateur nommé Claude Boulay intitulé *L'Impérialisme canadien. Chevalier servant : Mordecai Richler* (qui comprend plusieurs moments de bravoure, dont un dialogue socratique entre un professeur d'anglais tentant de prouver que Richler est un grand écrivain et deux de ses étudiants, fiers Québécois) ou encore de l'article d'un dénommé Robin Mathews publié sur l'obscur site web vivelecanada.ca intitulé *Was Mordecai Richler A Paid Operative Of The CIA ? Part One*.

²⁰ *Op. cit.*

Art et honnêteté

Dire du personnage de Barney Panofsky qu'il s'oppose systématiquement à tout collectif serait inexact. En effet, le narrateur du roman, tout comme c'était le cas avec Noah Adler, demeure lié à un héritage par ses origines, et nier ce fait reviendrait à se mentir à lui-même. De plus, quelques communautés plus petites apparaissent au fil du roman (les artistes, les habitués de chez Dink's et sa famille).

Au sein de la première de ces microcommunautés, celle des artistes exilés à Paris, le caractère distinct de Barney est évoqué dès le départ :

I was an anomaly. No an anomie. A natural-born entrepreneur. I hadn't won awards at McGill, like Terry, or been to Harvard or Columbia, like some others. I had barely squeezed through high school, having invested more time at the tables of Mount Royal Billards Academy than in classes, playing snooker with Duddy Kravitz. Couldn't write. Didn't paint. Had no artistic pretensions whatsoever, unless you count my fantasy of becoming a music-hall song-and-dance man [...] (*BV*, p. 2)

Le terme anomie vient du grec ancien ἀνομία, a-nomia, a- pour absence et nomia pour structure, ordre, loi et désigne en français comme en anglais l'absence de normes sociales dans une société donnée²¹²². La présence de Barney au sein du groupe est donc, en elle-même, une transgression de l'ordre normal des choses, une « anomalie »; même dans cette communauté d'artistes, il demeure un « paria social ». Sa relation avec Boogie va lui permettre en partie d'entrer dans cet univers, mais sera marquée irrémédiablement par le sentiment d'infériorité évoqué plus haut.

D'une même manière, son mariage avec Clara Charnofsky – la première Madame Panofsky – pourrait être lu comme une manière pour Barney de s'inclure dans le cercle de jeunes créateurs en exil à Paris ou du moins comme un rapprochement entre le narrateur et cette communauté : « *And, to come clean, I enjoyed that. Couldn't write. Didn't paint. And even then I was not a likeable man. Already a sour, judgmental presence. But suddenly I had acquired a distinction of*

²¹ Raymond BOUDON. « Anomie » dans *Encyclopaedia Universalis*, consulté en ligne via <http://www.universalis.fr/encyclopedie/anomie/>

²² « anomie » dans *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online*. Encyclopædia Britannica, 2011 consulté en ligne via <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/26587/anomie>

sorts. I had become an intriguing fellow. I was nutty Clara's keeper » (BV, p. 57). La « *sour, judgmental presence* » de Barney est directement associée à son incapacité de faire partie du groupe. Cette incapacité est rappelée par la répétition du passage qui apparaît dans les premières pages du roman : « *Couldn't write. Didn't paint* ». Les attaques du narrateur seraient ainsi motivées par sa crainte d'être rejeté, donnant par conséquent une grande importance aux communautés dans l'univers richlérien. Cette idée sera développée plus bas. Pour l'instant, ce qui m'intéresse dans la citation est plutôt la « distinction » qu'acquiert Barney en prenant Clara sous son aile. En effet, cette stratégie devient une manière pour le narrateur de se sentir inclus dans ce groupe où la « distinction » est une valeur importante. Le caractère avant-gardiste de la première Madame Panofsky est d'ailleurs souligné à plusieurs reprises, notamment lorsque le narrateur décrit son style vestimentaire : « *Years before it became modish, Clara wore loose, beaded, ankle-length Victorian dresses and high-button shoes, retrieved from the flea market* » (BV, p. 57). « *Years before it became modish* » : Clara est en avance sur son temps. Ce statut est partagé par plusieurs des membres du groupe, notamment par Boogie qui, avec son grand roman encore à écrire, se présente comme un membre important de la relève littéraire américaine. Les liens de Clara avec ce personnage vont même plus loin :

Clara's things included, among other items, a two-volume edition of *The Secret Doctrine* by H. P. Blavatsky, a water pipe, a dictionary of Satanism, a stuffed owl, several volumes on astrology, palmistry charts, a deck of tarot cards, and a framed portrait of Aleister Crowley, The Great Beast 666, wearing the headdress of Horus. But the concierge wouldn't let us remove anything until I had paid her 4,200 francs in overdue rent. "Money disgusts me," said Clara. "Yours. Mine. It doesn't matter. It's not worth talking about." (BV, p. 56)

Tous les objets et livres ésotériques de Clara rappellent la recherche de nouvelles voies spirituelles de Boogie qui explore les chemins plus conventionnels de la Cabbale (BV, p. 10) et du bouddhisme. Comme Boogie également, Clara prétend ne pas s'intéresser à l'argent. Dans l'extrait, Barney est alors forcé de payer ses dettes pour elle, comme il le fera avec Boogie. Ce dernier avouera d'ailleurs dans sa dernière conversation avec le narrateur : « *Clara, I said, what do you see in him? A breadwinner, she said* » (BV, p. 391). Alors qu'elle dit au départ ne pas se préoccuper des questions financières, elle ne s'intéresserait pas moins à Barney pour cette raison. Même s'il est possible de douter de cette motivation unique du personnage (après tout,

elle se suicide lorsque le narrateur ne se présente pas à un souper qu'elle lui avait préparé), il n'en demeure pas moins que le discours de Clara sur l'argent comporte une contradiction fondamentale au sens où les intérêts pécuniers dictent en partie ses actions.

Une même malhonnêteté marque le rapport de Clara à ses origines. Elle se présente comme Clara Chambers (*BV*, p. 62), fille de deux riches protestants new-yorkais alors que son véritable nom est Charnofsky (*BV*, p. 147) et qu'elle vient d'une modeste famille juive orthodoxe. Non seulement Clara se sert-elle de Barney pour subvenir à ses besoins, mais elle ment sur ses origines, et le trompe avec la plupart des membres de la petite communauté artistique (Terry – d'après son témoignage, du moins –, Cedric et Boogie). Clara n'est pas pour autant condamnée par le narrateur, car elle est réhabilitée par deux facteurs.

D'une part, son histoire familiale difficile la pose en victime. Lorsque le père de cette dernière vient rendre visite à Barney après son décès, le narrateur prend sa défense malgré tous les torts qui lui ont été causés. Les difficultés entre Monsieur Charnofsky et sa fille sont liées, dans le récit, à l'image qu'elle projette dans la communauté juive : « *Going out on the street dressed like a whore. Our street. People were talking. I could lose my position in the synagogue [...]* » (*BV*, p. 150-151). Le choix du père de faire subir à sa fille un traitement par électrochoc est justifié non pas par son amour pour elle, mais par un désir de conformité avec les normes du groupe auquel il appartient. Suite à ces déclarations, Barney l'éconduit, réhabilitant le personnage de Clara en la présentant comme une victime d'une obéissance aveugle aux conventions sociales.

D'autre part, l'art de Clara joue un rôle important dans sa réhabilitation. Barney garde d'ailleurs chez lui une de ses encre (*BV*, p. 330). Contrairement à Terry McIver ou à Boogie, la pratique de Clara n'est pas marquée par la prétention, mais provient d'une action sincère. Ce qui sera dénoncé par le narrateur sera plutôt la réappropriation de son œuvre par le mouvement féministe. Même s'il est possible de voir de l'ironie dans la manière dont est présenté le travail de Clara : le titre de son recueil *The Virago's Verse* joue – en utilisant la figure de la virago (femme virile) – avec les codes des *gender* et *queer studies*, de même la ressemblance entre le personnage et une poète comme Sylvia Plath (la poésie autobiographique, le suicide, la récupération par la critique féministe) verse, dans une certaine mesure, du côté de la caricature. Néanmoins, sa pratique artistique, bien qu'elle soit présentée comme « effrayante » (*BV*, p. 61), ne rencontre pas d'objection de la part de Barney.

Il est ainsi possible de voir se profiler une fois de plus l'esthétique richliérienne de l'honnêteté, honnêteté qui n'est jamais loin d'une forme d'indépendance. D'ailleurs, lorsqu'il revient sur le parcours du cercle artistique parisien, le narrateur écrit :

Keeping track of what became of everybody is what sustains me in dotage. It's amazing. Mindboggling. The scheming Leo Bishinsky coining millions with his japes on canvas. Clara, who despised other women, enjoying posthumous fame as a feminist martyr. Me, stricken with limited notoriety as the chauvinist pig who betrayed her, a possible murderer to boot. The unspeakably boring novels of Terry McIver, that pathological liar, now on university courses throughout Canada. And my once-beloved Boogie out there somewhere, bruised beyond belief, unforgiving, fulminating. (BV, p. 58)

L'art de Leo Bishinsky n'est pas nécessairement condamnable, mais sa façon de le vendre en s'affiliant aux plus nantis lui confère un statut de « magouilleur », l'art de Clara est repris de manière fautive par la critique féministe, Terry McIver s'est affilié à l'institution canadienne et Boogie devient amer car il se ment à lui-même au sujet de son œuvre : tous les mensonges sont à proscrire; seule une création indépendante de l'envie, des prétentions ou des prescriptions communautaires peut revêtir une véritable valeur.

Barney Panofsky et l'élite juive montréalaise

Après la mort de Clara, Barney tentera de s'associer à l'élite juive montréalaise : « *So I decided to infiltrate the Jewish establishment, set on qualifying as a pillar or at least a cornice* » (BV, p. 188). Un des personnages emblématiques de cette élite est sans contredit Irv Nussbaum « *United Jewish Appeal capo di tutti capi* » (BV, p. 24). L'« Appel Juif Uni » fait écho à ce retour de Barney vers un collectif, l'expression « capo », avec toute sa force péjorative lorsqu'il est question d'identité juive, désigne Nussbaum comme un « chef », un représentant important de ce groupe. Or, ce dernier, qui amasse des fonds pour Israël, se réjouit à plusieurs reprises dans le roman lorsque des incidents antisémites surviennent parce qu'ils aident aux campagnes de financement de son organisation. Nussbaum justifie ses actions par un réflexe de peur : « *Israel is your insurance policy* » (BV, p. 189). Cet argument en faveur de l'État israélien est souvent repris par certains nationalistes. En suivant cette logique, l'antisémitisme devient ce qui consolide l'appartenance à

l'identité juive. Plusieurs commentateurs s'opposent toutefois à cette vision des choses. Par exemple, dans un article paru sur son blogue, l'historien et chroniqueur de la *New York Review Of Books* Tony Judt s'opposait à cette manière de penser Israël : « *I find it odd — and told him so — that American Jews should have taken out a territorial insurance policy in the Middle East lest we find ourselves back in Poland in 1942*²³ ». Le but n'est pas ici de réfléchir sur le véritable sens à donner à l'identité juive, mais plutôt de comprendre comment le discours de Richler est présent chez d'autres intellectuels. Le ridicule de la position d'Irv Nussbaum dans *Barney's Version* est mis de l'avant par l'exploitation sans vergogne de l'antisémitisme. Cette récupération dans le but de consolider l'identité du groupe reprend un discours dénoncé par d'autres, comme Tony Judt. C'est ce discours qui est mis en scène dans le roman à travers le personnage d'Irv Nussbaum. Néanmoins, même si l'utilisation des actes haineux pour justifier le sentiment d'appartenance au collectif est critiquée, l'antisémitisme joue tout de même un rôle important dans le récit.

Lorsque Barney Panofsky est traîné devant la cour, le juge auquel il fait face est décrit de la manière suivante : « *Like most thoughtful Québécois de vieille souche who had come of age in the Second World War, he had flirted with fascism as a sensitive young Outremont fop. He had cut his intellectual teeth on the then-racist daily Le Devoir, as well as the Abbé Lionel-Adolphe Groulx's rabidly anti-Semitic L'Action Nationale* » (BV, p. 367). Le danger qu'encourt Barney est donc d'être jugé non pas en tant qu'homme, mais en tant que Juif. Cette situation est amplifiée par l'antisémitisme « enragé » de Groulx auquel le juge aurait souscrit dans sa jeunesse (toutes les occurrences du chanoine dans le texte sont d'ailleurs accompagnées de ce « *rabidly* »). Le juge est pourtant lui aussi assimilé au collectif auquel il appartient : « québécois de vieille souche ». Il s'agit d'une situation paradoxale au sens où, pour se penser en dehors du collectif, le héros richlérien aurait nécessairement besoin de ces mêmes collectivités, leur associant tour à tour certains personnages.

La justice qui pèse sur lui est le fait de membres de la communauté québécoise francophone. Au sujet des membres du jury, le narrateur écrit : « *Educated, as they were, by backwoods priests, I figured they were waiting to see if I had a tail. I even considered turning up barefoot one day, if only to prove I did not have cloven hoofs* » (BV, p. 369). Mal éduqués, catholiques, antisémites, les

²³ Tony JUDT. « Toni » dans *The New York Review Of Books*. 13 mai 2010, consulté via <http://www.nybooks.com/articles/archives/2010/may/13/toni/>

jurés ne pourraient faire autrement que de condamner Barney pour son seul statut de Juif. Le témoignage d'Irv Nussbaum ne faisant que souligner son affiliation à cette communauté : « *But if I was going to be hanged, it was the lovable Irb Nussbaum who was to blame. My pal Irv insisted on being sworn in on the Old Testament, wearing a yarmulke. He said I was a pillar of the community, a fund-raiser of fund-raisers, who had done more than his share for the Israel Bond Drive. He would be proud to call me his son* » (BV, p. 375). En se présentant ainsi avec plusieurs symboles culturels, Nussbaum associe Barney de manière indélébile à la communauté juive. À ce moment du récit, le procès s'est cristallisé en deux camps : d'une part une masse francophone antisémite, de l'autre un Barney irrémédiablement juif. Ce n'est pas un hasard si la phrase qui ouvre le passage du procès de Barney Panofsky fait référence à Kafka : « *Me and the great Franz K., both falsely accused* » (BV, p. 365). Le sort de Joseph K. rappelle effectivement celui de Barney Panofsky. Si l'on accepte l'idée de Bernard Lotholary selon laquelle « *Le Procès est le roman de la justification impossible* »²⁴, il est possible de voir une grande similarité entre la situation de Joseph K. et celle de Barney Panofsky. Contrairement au personnage de Kafka cependant, Barney n'est pas condamné. Il n'en demeure pas moins toujours marqué du sceau de la honte, une situation qui fait écho à la dernière phrase du roman inachevé de Kafka : « *C'était comme si la honte allait lui survivre* »²⁵. Or, dans le cas de Barney, cette honte, on lui fait porter durant son procès parce qu'il est juif avant toute chose.

L'impossibilité de nier ses origines revient sous les traits de son père alors que le narrateur poursuit son entreprise cynique d'assimilation à l'élite juive montréalaise. Lorsque les deux familles se rencontrent, Barney tente tout d'abord de paraître comme un membre à part entière de cette communauté :

In preparation for the visit of Mr. and Mrs. Mock WASP to my house, I drew a "W" with a ballpoint on my right hand, a reminder not to whistle. I purchased appropriate books and left them lying about: the latest Harry Golden, a biography of Herzl, the new Herman Wouk, a photo book on Israel. I bought a chocolate cake at Aux Délices. Filled the fruit bowl. Hid the liquor. Unpacked a box of hideous china cups and saucers I had acquired only that morning and set five places with linen napkins. I vacuumed. Plumped up the sofa cushions. (BV, p. 198)

²⁴ Bernard LOTHOLARY. « Le Procès : mode d'emploi » dans KAFKA, Franz. *Le Procès*, traduit par Claude David, Paris : Garnier Flammarion, coll. « Littérature étrangère », 1993 [1925], p.19

²⁵ Franz KAFKA. *Le Procès*, traduit par Claude David, Paris : Garnier Flammarion, coll. « Littérature étrangère », 1993 [1925], p. 282

« Mock WASP » : la fausseté des parents de la future seconde Madame Panofsky est soulignée, car ils adoptent les signes extérieurs de richesse des protestants tout en restant très liés à une certaine vision de l'identité juive. Cette fausseté est soulignée par les « hideous china cups » qu'achète Barney. La porcelaine orientale est une des modes de l'époque victorienne indubitablement associée au passé de la culture WASP. Mais cette assimilation fautive ne peut être qu'« hideuse » pour Barney, soulignant ainsi le cynisme et la malhonnêteté de sa démarche. Les romans d'auteurs juifs, la biographie de Theodor Herzl (père du mouvement sioniste) et les photos d'Israël sont spécialement placés, quant à eux, pour faire passer Barney pour un bon Juif. Le narrateur nettoie également sa maison, tentant d'enlever toute trace de son mode de vie habituel, effaçant en quelque sorte son identité réelle. Il fera de même avec Izzy Panofsky : « *Izzy was impeccably dressed in the clothes I had chosen for him at Holt Renfrew, but, as a small act of rebellion, he had added a touch distinctively his own. He was wearing his snappy soft felt fedora with that ridiculous, multi-coloured brush in the brim large enough to serve as a duster. He also reeked of Old Spice and was in a mood to reminisce about his old days on the beat in Chinatown* » (BV, p. 198). Barney tente de cacher son père sous des vêtements de chez Holt Renfrew (le magasin de la bourgeoisie anglophone à l'époque), mais cette entreprise ne réussit pas. La volonté d'Izzy Panofsky de ne pas dissimuler sa réelle identité est d'ailleurs décrite comme un « acte de rébellion », renforçant l'idée que cette malhonnêteté ne pourra pas durer. Les histoires policières du détective Izzy Panofsky auront tôt fait d'effrayer les beaux-parents et, face à cette situation, Barney ne trouve de solution qu'en transgressant la seule règle que la future seconde Madame Panofsky lui avait imposée : ne pas siffler à table. Ce sifflement revient à chaque fois que Barney est en présence de ses beaux-parents, comme si la rébellion d'Izzy trouvait écho en lui.

Nier ses origines serait donc un mensonge honteux qui ne saurait tenir la route. Les conséquences de ce mensonge sont d'ailleurs désastreuses pour la deuxième Madame Panofsky : « *The Second Mrs. Panofsky was not a bad person. Had she not fallen into my hands but instead married a real, rather than a pretend, straight arrow, she would be a model wife and mother today* » (BV, p. 192). La deuxième femme de Barney serait donc la première victime de son mensonge. Yan Hamel écrivait au sujet des personnages de Québécoises chez Mordecai Richler : « [...] donnant et se donnant, elles n'en subissent que davantage les inconduites des héros, ce qui,

dans l'ensemble du personnel romanesque, fait d'elles non seulement les victimes, mais aussi les juges les mieux placés pour porter un jugement à la fois sévère, nuancé et juste »²⁶. Celles-ci auraient ainsi un statut à la fois de victime et de juge, selon Hamel. Ce statut n'est toutefois pas l'exclusivité des personnages québécois. Dans *Barney's Version* (comme dans *Duddy Kravitz*, d'ailleurs), chaque mensonge du narrateur touche une victime innocente. C'est le cas de la Seconde Madame Panofsky, mais c'est le cas également, dans une certaine mesure, de Clara Charnofsky, poussée à son suicide par un mari qui ne pouvait la suivre totalement dans son anticonformisme extrême. D'une même manière, la volonté de Barney de se faire reconnaître comme une bonne personne par Norman Charnofsky en approuvant la fondation féministe constituée à partir des revenus des œuvres de sa première femme aura des conséquences désastreuses : « *Instead, eager for Norman's approval, I signed the papers in triplicate right there. Better my right hand should have been cut off. Go know I was setting in motion events that would lead to the ruin of one of the few truly good men I ever met* » (BV, p. 157). L'économie du roman est impitoyable : pour chaque mensonge de Barney, un personnage doit payer. En prétendant être de bonne volonté quant à la fondation féministe, le narrateur pousse directement Norman Charnofsky à sa perte. Pourtant, Barney avance vers la fin du récit : « *Correction. These meandering memoirs do have a point after all. Over the wasting years I have levered free of many a tight spot leaning on a fulcrum of lies large, small, or medium-sized. Never tell the truth. Caught out, lie like a trooper. The first time I told the truth led to my being charged with murder. The second time cost me my happiness* » (BV, p. 359-360). Barney veut bien croire que le mensonge lui permettra de s'en tirer. Or, c'est justement ce qui le mènera à sa propre perte.

²⁶ Yan HAMEL. « Yvette, Solange et Chantal. Les Québécoises de Mordecai Richler » dans *Voix et images*, vol. 30, n°3, 2005. Consulté via <http://www.erudit.org/revue/vi/2005/v30/n3/011857ar.html>

« Totally Unecessary Productions »

Alors que l'entreprise d'assimilation à l'élite juive de Barney échoue, son intégration dans le monde de la production télévisuelle canadienne sera plus fructueuse. Tout aussi cynique, cette voie aura cependant des conséquences pénibles sur le narrateur lui-même :

I dislike most people I have ever met, but not nearly so much as I am disgusted by the Rt. Dishonourable Barney Panofsky. Miriam understood. Once, following an all too-characteristic drunken rage on my part, which led, inevitably, to my seeking sustenance from a bottle of Macallan, she said "You hate those TV shows you produce, and you're filled with contempt for just about everybody who works on them." (BV, p. 166)

Le jugement de Miriam est clair : Barney a choisi un métier qu'il méprise et ce choix risque de le transformer en « vieil homme amer » (BV, p. 167). Déjà, l'expression « Right Dishonourable », qu'il porte à la manière d'un titre officiel, renvoie à l'idée d'un enrôlement du narrateur au profit d'une cause qu'il ne respect pas. Sa télésérie *McIver of the RCMP* est d'ailleurs remplie de clichés canadiens. En effet, Richler parodie en partie la série *North Of 60* diffusée durant les années 1990 et qui mettait en scène de valeureux agents de la police montée, une attirante infirmière et plusieurs membres des premières nations. En reconduisant autant de lieux communs afin d'afficher son mépris pour le financement de productions « inutiles » (allant même jusqu'à donner le nom de son pire ennemi à sa série phare), cette caricature canadienne est à l'image des multiples critiques adressées à plusieurs personnages représentatifs d'une communauté dans le roman²⁷.

En témoigne la lettre que Barney envoie à Cedric Richardson. Lorsqu'une militante féministe vient l'interroger au sujet de Clara Panofsky, elle lui rappelle : « *I have been in touch with Ismail ben Yusef, whom you knew under his slave name, Cedric Richardson, and he claims you have taken to sending him abusive letters* » (BV, p. 145). Déjà, la sur-correction « under his slave name » est caricaturale d'une rectitude politique associée aux groupes de gauche qui sont également ridiculisés par le nom de l'émission de l'intervieweuse : « dykes on mikes » (« gouines sur des micros »). Dans la lettre, Barney propose à Cedric Richardson un « mugging fellowship » sous

²⁷ La caricature de l'institution canadienne est également très présente dans un roman antérieur comme *The Incomparable Atuk* : Mordecai RICHLER. *The Incomparable Atuk*. Londres : A. Deutsch, 1963.

le nom de « The Elders of Zion Foundation », renvoyant, du même coup, à l'idée raciste que les Noirs sont des voleurs (« mugging » signifiant « vol à la tire ») tout en associant la foi musulmane à l'antisémitisme en faisant référence aux Sages de Sion en plus de permettre une lecture d'un racisme juif envers les Noirs.

Mais cette haine dirigée à l'égard du collectif ne vient en bonne partie que de Barney lui-même et sa relation avec Miriam est emblématique de ce problème dans la logique du narrateur : « *I was amazed that a woman as intelligent and beautiful as Miriam would marry somebody like me. And so, fearful of losing her, I made her my prisoner, methodically alienating the friends she had made before we met* » (BV, p. 348). Le sentiment d'infériorité du narrateur par rapport à Miriam le pousse à contre-attaquer en prenant pour cible les amis de cette dernière. Ces amis sont également associés à l'institution canadienne :

Charged with virtue, those intellectual mice from the People's Network tended to condescend to me as a money-grubbing TV *shlock-meister*, even as they selflessly protected us from the cultural vandals to the south. Maybe this cut too close to the bone. In any event, I replied by ridiculing the Canadian-content quotas for radio and TV, a licence for mediocrity (a profitable chunk of it supplied by me, as Miriam pointed out mischievously); and I accused them *à la* Auden, of having hung their arses on a pension years ago. (BV, p. 348-349)

Si l'honnêteté est à la base de l'éthique et de l'esthétique richéliennes et que le franc-tireur en est la figure tutélaire, le passage suivant permet de douter des motivations de Barney à s'en prendre à cet autre collectif. Non seulement Miriam, en bonne juge, souligne la contradiction dans le discours de Barney, mais celui-ci est motivé non par un idéal supérieur de justice ou de vérité, mais par son sentiment d'infériorité vis-à-vis de Miriam et de ses amis.

Dès lors, la sanction que devra subir le narrateur pour son cynisme et sa malhonnêteté se profile. La volonté du narrateur de garder Miriam auprès de lui, même si c'est au détriment de la carrière de cette dernière, la pousse à réfléchir sur sa situation. Lorsqu'elle prend effectivement du recul, Barney finit par la tromper avec une « bimbo » (BV, p. 354), la raison évoquée étant : « *I merely wanted to outshine Zack* » (BV, p. 354). Cette trahison qui mènera Barney à sa déchéance est causée une fois de plus par un sentiment d'infériorité qu'il tente de combler; il réussit conséquemment à s'exclure d'une des seules communautés qu'il ait réussi à faire sienne : sa famille. Si son association mal assumée au groupe de jeunes artistes en exil ou à

l'élite juive montréalaise entraîne des conséquences désastreuses pour des personnages innocents, le cynisme de Barney et son incapacité à être honnête envers lui-même lui coûtera l'amour de la seule femme qu'il ait sincèrement aimé.

Reconstruire le récit

J'ai abordé dans les deux dernières parties de ce chapitre la double position de Barney Panofsky, à la fois victime et bourreau, franc-tireur motivé à s'en prendre à toute forme d'imposture par sa quête d'honnêteté ou encore cynique invétéré poussé à l'agression par son sentiment d'infériorité. Cette tension, loin d'être une impasse dans le système richlérien, permet au lecteur de se présenter comme le juge ultime de Barney Panofsky en laissant peser plusieurs doutes quant aux desseins réels du personnage. En ce sens, la figure du lecteur est incarnée par le personnage de Mike dans la postface du récit. Avant d'en arriver à ce point, il convient toutefois de rappeler que *Barney's Version* est un récit de la fin au sens où l'entend Frank Kermode²⁸. Pour ce chercheur, le schéma apocalyptique serait à la base de la pensée occidentale contemporaine : « *The apocalyptic types – empire, decadence and renovation, progress and catastrophe – are fed by history and underlie our ways of making sense of the worlds from where we stand, in the midst* »²⁹. Alors que David Foster Wallace reprochait aux romans d'Updike de présenter la fin du sujet comme une fin du monde, la narration richlérienne laisse place à une passation du récit, à un « renouveau ». La mort de Barney Panofsky ouvre par conséquent la voie à une réappropriation de son œuvre par ses héritiers littéraires, mais cette réappropriation va au-delà du littéraire.

²⁸ Frank KERMODE. *The Sense Of An Ending*. Oxford : Oxford University Press, 1975.

²⁹ *Ibid.*, p. 29

La fin d'une communauté

Mis à part la famille, Barney retrouve chez les habitués de Dink's un certain sens de la communauté. Contrairement à l'élite juive montréalaise avec laquelle il n'a pas su composer, le narrateur s'intègre à cette société de buveurs. Pourtant, à travers cette relation se lit également le déclin d'un des seuls groupes auxquels le narrateur réussit à s'affilier. La situation historique du roman au temps du référendum de 1995 contribue à faire du bar chez Dink's un chronotope important dans le récit au sens où cet endroit représente le dernier repère d'une élite anglophone en déréliction. Cet imaginaire de la décadence est présent à plusieurs endroits du roman :

I still wasn't ready to contend with my bed without Miriam, so I left my car where it was, turned my coat collar up against the punishing wind, a harbinger of the six months of winter to come, and began to wander the once-vibrant downtown streets of the dying city I still cherished. Past boarded up stores. Signs in foundering Crescent Street boutiques that read CLOSING DOWN SALE or EVERYTHING MUST GO. Squatters had appropriated the crumbling building that had once been art-deco York Theatre. Some lout had spray-painted FUCK YOU, ENGLISH on the window of a second-hand bookshop. Every lamp-post on St. Catherine Street was adorned with both OUI and NON placards. (BV, p. 172)

La scène est presque post-apocalyptique. Au déclin économique souligné par les fermetures de commerces anglophones est superposé un déclin culturel mis en relief par l'écroulement du théâtre et le graffiti raciste sur la vitrine de librairie. À l'inverse, les habitués de chez Dink's sont les derniers à garder le fort de la culture anglophone, mais même ce rempart est menacé :

In 1989, John addressed public meetings in support of a quirky new Anglophone protest party that would elect four members to our so-called National Assembly in Quebec City. He also published corrosive op-ed pieces here and there ridiculing the province's loopy language laws, which ordained, among other foolish things, that henceforth English, or even bilingual, commercial signs would be *verboden*, an affront to the *visage linguistique* of *la belle province*. In those contentious days even Dink's suffered a visit from an inspector (or tongue trooper, as we called them) from the Commission de Protection de la Langue Française. (BV, p. 83)

L'effet de persécution est accentué ici par les références au totalitarisme. Le germanisme « verboten » rappelle les interdictions faites aux Juifs sous Hitler tout comme l'expression « tongue trooper » est une référence aux SA de l'Allemagne nazie. Or, le combat que mène John depuis le poste avancé qu'est désormais devenu Dink's est d'une crédibilité douteuse. Il a beau se saisir de toutes les tribunes pour venir à la rescousse des derniers anglophones résistants devant l'empire, un doute plane quant à aux motivations de John ou à la pertinence de ses observations. Lorsqu'il est arrêté pour ne pas avoir payé ses impôts, il invitera la presse chez Dink's pour déclarer : « *I am being persecuted [...] because I am an Anglophone, a spokesman for my people who have been denied their constitutional rights. Rest assured I will not be intimidated or silenced. And I will survive* » (BV, p. 84). La cause qui pouvait sembler noble dans l'extrait cité précédemment prend dès lors une apparence beaucoup moins vertueuse, la persécution venant justifier une conduite illégale n'ayant rien à voir avec la situation des anglophones au Québec. D'une même manière, lorsque Barney parle avec son amie Solange, une francophone souverainiste, le caractère inévitable de ce déclin apparaît :

“I'm seriously thinking of voting Yes this time. There are some in the PQ who are really racist, which is abhorrent to me, but for more than a hundred years this country has exhausted itself, and been held back trying to fit a square peg into a round hole. Of course it's risky, and it won't be easy, but why shouldn't we have our own country?”
 “Because it would destroy mine. Your ancestors were stupid. They should have sold Quebec and kept Louisiana.” (BV, p. 169)

Contrairement à Barney qui insulte ses ancêtres, la position de Solange semble posée, tranchant avec le portrait dévastateur du nationalisme québécois que faisait le narrateur auparavant dans le récit. Alors que Richler dénonçait avec très peu de nuances le mouvement indépendantiste dans ses essais, le dialogisme du roman introduit un doute dans les déclarations sans compromis de l'essayiste. Évidemment, ce déclin inévitable d'une communauté peut être relié au déclin du personnage principal. Barney est d'ailleurs comparé à un « dinosaure » (BV, p. 168) et il est question plus loin de sa « lizardy hand » (BV, p. 169), la narration l'inscrivant ainsi sur la liste des espèces en voie de disparition à l'image de cette « dying city » évoquée plus haut. La disparition menace également les habitués du Dink's qui partent en majeure partie vers Toronto à mesure que l'option souverainiste gagne du terrain.

Cette victoire progressive se lit à travers l'appropriation des lieux et de l'histoire par la majorité francophone. La Commission de toponymie (BV, p. 107) est chargée de laver les lieux de leurs consonances anglophones en les renommant. Cette situation peut être mise en parallèle avec l'amnésie causée par l'Alzheimer naissant du narrateur. Alors que Barney n'arrive plus à se rappeler plusieurs termes au fil du roman, l'État québécois se charge de renommer les lieux qui l'entourent au bénéfice de la majorité francophone. Le mont près de son chalet sera d'ailleurs renommé « Mont Groulx » (BV, p. 246) en l'honneur du chanoine taxé d'antisémitisme à plusieurs reprises dans le roman. En plus de cette invasion du vocabulaire toponymique, c'est à une réécriture de l'histoire que s'affairent également les nationalistes. Encore une fois, cette situation peut être mise en relation avec le récit brisé de Barney Panofsky cherchant justement à remonter le fil de sa vie malgré les pertes de mémoire. Cette refonte de l'histoire est toutefois présentée comme une imposture. « *Our building was recently disposed of by the Teitelbaums, sold retail to a new bunch out of Hong Kong, their suitcases laden with cash. It's called The Lord Byng Manor, after Viscount Byng, the British general who led thousands of Canadians to their slaughter in the battle of Vimy Ridge in 1917, and later went on to become one of our governors general* » (BV, p. 77) : le récit patriotique de Lord Byng est ici miné par le sacrifice auquel il a poussé les jeunes Canadiens lors de la Première Guerre mondiale. Toutefois, cette histoire sera remplacée par une autre, tout aussi frauduleuse, mais francophone : « *The Hong Kong bunch, fingers to the wind, want to rename our stately pile of granite Le Château Dollard Des Ormeaux, in honour of an early hero of New France. Dollard Des Ormeaux is said by some to have sacrificed himself and his sixteen young companions to save Ville-Marie, as Montreal was known in 1660* » (BV, p. 77). Le sort malheureux des seize compagnons anonymes ressemble à celui des massacrés du baron Byng. Une même imposture nationaliste est à la base de la création de héros fantoches dans le but de réécrire l'histoire. Tout au plus le pouvoir sur ce récit change-t-il de mains. La réaction des locataires est d'ailleurs tout aussi ridiculisée : « *In any event, my neighbours are outraged by this insult to their Anglophone heritage, and a petition is circulating to protest the proposed name change* » (BV, p. 77). Le ridicule de cet « héritage » est mis en relief par le caractère tout aussi odieux du héros défendu. D'une même manière, les intérêts nationalistes à la petite semaine des investisseurs cantonnais ne font que souligner le caractère ironique de ce genre de récupérations : deux nationalismes,

deux impostures, et des vendeurs entre les deux pour tirer profit des résultats de l'affrontement.

La nostalgie de Barney Panofsky

Le déclin physique et psychologique de Barney Panofsky peut donc être lié au déclin de la communauté anglophone. Le récit de la fin va toutefois plus loin que la seule sphère communautaire et concerne également toute une vision de la culture. « *The past is the only thing he's enthusiastic about these days* » (BV, p. 312), explique le personnage de Kate, la fille de Barney, renvoyant à la nostalgie du narrateur. Lorsque son fils Michael essaye de l'inviter à Londres, Barney déplore la disparition de la ville qu'il connaissait : « *Harrods has become a Eurotrash temple. Everywhere you turn in Knightsbridge there are rich Japs shooting movies of each other. The White Elephant is kaput, so is Ison's, and L'Étoile ain't what it used to be* » (BV, p. 16). Les lieux de prédilection du narrateur ne sont plus ce qu'ils étaient, et il ne souhaite pas du tout découvrir le nouveau Londres, préférant vivre dans la nostalgie d'une époque révolue. Cette situation est mise en parallèle avec le passé des Canadiens de Montréal dans le paragraphe suivant alors qu'il relate un match de finale de 1961 contre les Black Hawks de Chicago (BV, p. 16). Sa passion pour l'équipe de hockey est emblématique de sa nostalgie, la nouvelle équipe ne sera jamais en mesure de surpasser celle de son jeune temps : « *The fumblebum Canadiens, no longer nos glorieux had disgraced themselves again, losing 5-1 to – wait for it – The Mighty Ducks of California. Toe Blake must be spinning in his grave. In his day only one of his inept bunch of millionaires could have played in the NHL, never mind suiting up for the once-legendary Club de hockey canadien. They don't have one guy willing to stand in front of the net, lest he take a hit* » (BV, p. 51). La légende n'est plus, les joueurs sont de millionnaires qui ne sont même plus en mesure de se sacrifier pour l'équipe; Barney rêve d'un autre temps. Tout de suite après ce passage, sa fille Kate s'inquiète pour lui et l'appelle. Il lui répond : « [...] *I appreciate your concern. Honestly I do. But I'm not your child. I'm your father* » (BV, p. 51). Ce passage peut être relié à un autre situé plus loin dans le roman (BV, p. 121 à 123); lorsque le narrateur se met à pérorer encore contre la nouvelle équipe, il va jusqu'à insulter Solange qui le laisse seul à se plaindre au Forum. Ce sera une fois de plus Kate qui trouvera

une solution pour lui, laissant voir le contraste entre la nostalgie bourrue du père et le caractère plus posé de la nouvelle génération. Le hockey joue un rôle d'autant plus important dans cette passation que l'événement déclencheur de son amour pour Miriam est le moment où elle lui transmet le score de la partie lors de son mariage avec la deuxième Madame Panofsky (BV, p. 214). La nostalgie de Barney pour le passé du hockey montréalais peut ainsi être reliée à son amour perdu. Ce n'est pas seulement le Canadien de Montréal qui est sur le déclin, c'est sa vie.

Ce déclin est également souligné par la description qui est faite de ses deux fils. Michael, riche investisseur de gauche, et Saul, pauvre écrivain de droite : les deux sont montrés tour à tour comme des incultes. Barney parle d'un des articles de Saul comme « *misinformed and bigoted* » (BV, p. 131) alors que le manque de connaissance des classiques de Mike est souligné à plusieurs reprises. Lorsqu'il demande à son père de ne pas parler de sa femme Caroline dans ses mémoires, Barney lui répond : « *Would you talk that way to Samuel Pepys or Jean-Jacques Rousseau, not that you've ever read either one* » (BV, p. 312) ? Cette inculture est reportée sur toute une génération lorsqu'il fait référence à Candide en parlant au jeune producteur Shelly Katz et que ce dernier ne la comprend pas : « *This is not to suggest that Shelly is a functional illiterate, but, rather, one of the industry's new Wunderkinder. Had I dropped the name of Superman, Batman, Wonder Woman, or the Submariner, he would have nodded knowledgeably, allowing that we were both scholarly types. The young today* » (BV, p. 229). « Les jeunes aujourd'hui » : le manque de connaissance des classiques est le fait de toute une génération dont Michael est également le représentant. La fin de Barney Panofsky coïncide avec le déclin de l'élite anglophone, mais également avec la disparition d'une manière d'appréhender la culture et la littérature occidentales.

Les multiples souvenirs du bon vieux temps de Barney Panofsky sont toutefois minés dès le départ par une réflexion qu'il fait sur Hymie : « *Hymie suffered from that sour old man's delusion that anybody who had come after him was born too late* » (BV, p. 30). Cette « illusion du vieil homme aigri » Barney la partage désormais et cette contradiction mine tout le discours du narrateur à propos d'un passé glorieux auquel les jeunes ne comprendraient rien. L'*addenda* de Michael Panofsky à la fin du roman achèvera de torpiller ce portrait dévastateur de la jeunesse, laissant entrevoir la possibilité d'un renouveau après la fin du narrateur.

L'héritage

Bien que la polyphonie créée par la voix superposée du fils de Barney se fasse entendre tout au long du récit par le biais des notes infrapaginales, celle-ci ne se développe véritablement qu'à la toute fin. Ce dernier « *Afterword* » mérite, en ce sens, une attention particulière, et j'aimerais concentrer la fin de mon analyse sur ce passage du roman.

Le but initial de l'entreprise de Barney, il convient de le rappeler, était de se laver des accusations portées contre lui et reprises dans ses mémoires par Terry McIver. Or, la dernière partie du roman commence avec la découverte incriminante des restes de Bernard « Boogie » Moscovitch : « *At 10:28 A.M., on September 24, 1996, a surveyor and two lumberjacks, employed by Drummondville Pulp & Paper, stumbled on scattered human remains in a clearing near the crest of Mont Groulx : a skull, a severed spinal cord, a pelvis, a femur, cracked ribs, and broken tibias* » (BV, p. 405). Alors que le récit du premier narrateur était criblé de trous de mémoires et d'imprécisions, la partie écrite par le fils est limpide. L'heure est exacte, la date est signalée, la profession et l'employeur des responsables de la macabre découverte sont indiqués : autant d'éléments qui mettent en doute la crédibilité de Barney quant à son implication dans cette histoire de meurtre. L'autre élément important entraîné par cette découverte est la position dans laquelle il met les héritiers Panofsky qui se retrouvent dès lors à devoir soupeser les éléments de preuve, les traces, pour découvrir si leur père leur a bel et bien dit la vérité dans ses mémoires.

Il convient ici de rappeler le choix de Bernard Cohen de traduire le titre *Barney's Version* par « Le Monde de Barney³⁰ ». J'utilise ici l'expression « choix », mais il serait possible de pousser plus loin et de parler d'une erreur de traduction. Bien sûr, comme il en a été question dans le présent chapitre, l'idée d'un « monde » en déclin auquel Barney appartient est bel et bien présente dans le roman, mais traduire « version » par « monde » néglige un aspect fondamental du titre de l'œuvre : celui d'un discours qui peut être remis en doute. Or, c'est justement sur ce doute que se termine le roman et c'est ce même doute qui le structure.

En effet, les incursions de la seconde narration dans la première sont déjà présentes au fil de l'œuvre pour rappeler au lecteur que le discours qui lui est présenté est incomplet, partiel

³⁰ Mordecai RICHLER. *Le Monde de Barney*, traduit par Bernard Cohen, *Les Grandes traductions*, Paris : Albin Michel, 1999.

et partial. De plus, la perte des mots qui affecte Barney Panofsky laisse une place considérable à cette réappropriation. Par exemple, lorsque le narrateur ne se rappelle plus du terme pour désigner une « passoire » (BV, p. 15), il appelle son fils Mike (le deuxième narrateur, justement) pour lui demander le mot exact (BV, p. 16). La nouvelle voix qui vient combler la version trouée de Barney s'impose ainsi dès le départ.

De plus, les multiples mensonges ou inexactitudes révélés à la fin placent les héritiers Panofsky dans le rôle de juges de leur père. Kate avoue avoir entendu Barney dire au sujet de l'inculture de son fils : « *He once told me, "I know how to make sure that Mike finally gets to read Gibbon, Auden, and lots of other writers. My system is foolproof"* » (BV, p. 415). Il est évidemment possible de douter de cette astuce du narrateur pour faire lire son fils. Pourtant, l'inculture qu'il lui reprochait est niée par Michael : « *As it happens, in spite of what he thought, I had already read most of those people* » (BV, p. 415). Barney aurait donc eu tort de reprocher son inculture à son fils et à sa génération. Ses héritiers littéraires sont parfaitement en mesure de reprendre le récit et c'est d'ailleurs carrément à une « réécriture » des derniers chapitres que se livrera Mike (BV, p. 415).

Plusieurs éléments du récit sont réévalués à l'aune de cette dernière partie. Par exemple, la valeur réelle du cynisme de Barney est mise en doute par son testament : « *There was also a surprise, considering how often our father joked about shvartzers. A two-hundred-thousand-dollar trust fund was to be set up to establish a scholarship at McGill University for a black student who excelled in the arts – the aforesaid scholarship in memory of Ismail Ben Yussef, a.k.a. Cedric Richardson, who had died of cancer on November 18, 1995* » (BV, p. 410). Alors qu'il attaquait systématiquement le sentiment communautaire de certaines minorités, Barney accorde de l'argent à un groupe défavorisé en fonction de l'appartenance ethnique. Serait-ce ironique ? Le véritable opinion du premier narrateur à ce sujet reste mystérieuse, mais cela laisse tout de même deviner une sympathie de sa part envers les communautés opprimées. Cette sympathie sincère est d'ailleurs relayée par Michael : « *I am the beneficiary of Barney's gift for money making. Alas, it is an attribute he always deplored in himself, which is why, I suppose, I was his least favourite of the children, the one who bore the brunt of his sarcasm. His rush to judgment* » (BV, p. 413). Le cynisme de son père aura provoqué son ressentiment pour la vie qu'il vivait et pour ceux qu'il dénonçait, mais la nouvelle génération n'aura pas cette amertume. « *In spite of what he has written, Caroline and I have sat through Don Giovanni more than once. As my footnotes amply testify, I have also read the Iliad, Swift, Dr. Johnson* » (BV,

p. 413) Moins imbécile que Barney la jugeait, cette génération a également fait ses armes auprès des classiques. Elle ne partage toutefois pas totalement le canon panofskien : « *But if I happen to believe that this exclusionary Eurocentric pantheon has to be revised, and enlarged, and if I also find merit in Mapplethorpe, Helen Chadwick, and Damien Hirst, surely this is my prerogative. I cannot deny my resentments* » (BV, p. 413). Les héritiers trahiront donc en partie le legs de leur père. C'est même cette trahison, par les multiples ajouts et par l'insertion de cette nouvelle voix, qui est à la base de la recréation du récit.

En fait, c'est le cynisme de Barney qui est remis en cause par la réécriture. Il était question plus haut du don fait à l'Université McGill, mais d'autres éléments permettent de mettre en doute le repli du premier narrateur sur lui-même. Lorsqu'il est question de Saul, par exemple, Michael écrit : « *Barney, who had secretly adored the teenage left-wing firebrand, and never tired of telling the story of the 18th of November Fifteen, later came to abhor his shift to the unforgiving right* » (BV, p. 412). Les causes de son fils admirées par Barney Panofsky minent l'idée d'une opposition systématique à toute forme de mouvement collectif. Au contraire, le franc-tireur avait une ligne de tir qui ne pouvait s'affirmer totalement à cause de son ressentiment pour sa propre petitesse et son propre cynisme. « *All the same, [Saul] remained the favourite son, if only because he was the writer our father always longed to be* » (BV, p. 412) : c'est donc la création qui aurait représenté l'échappatoire à sa propre imposture. Si Barney n'a su opter pour cette voie, entraînant dans son sillage toutes les victimes romanesques de son mensonge envers lui-même, ce ne sera pas le cas de son autre fils. Saul portera dès lors le flambeau, renonçant à ses sympathies de droite causées par son propre ressentiment envers Barney, pour épouser les causes qui étaient chères à son père.

D'une réappropriation à l'autre

Difficile de ne pas voir le travail de la critique dans cette réappropriation de l'œuvre par les héritiers Panofsky. En minant ainsi la version du narrateur initial, Richler met en place un système où le lecteur est lui-même placé en position de juge, n'ayant que des témoignages concurrents à sa portée afin de reconstruire le récit fragmenté de Barney Panofsky. Cependant,

la raison principale de la honte portée par le narrateur est remise en question par les dernières lignes du roman. Lorsque Michael fait le lien entre la présence du CL-415 sur le lac et la découverte du cadavre de Boogie en montagne, il écrit : « *Oh my God, I thought, breaking into a sweat, I'd better call Saul. I owe Kate an apology. But, oh God, it's too late for Barney. He's beyond understanding now. Damn damn damn* » (BV, p. 417). La honte ne survivra peut-être pas à Barney, contrairement à ce qui était le cas avec Joseph K. Devant l'incapacité de pouvoir s'excuser à son père, Michael ne laisse pas moins planer la possibilité d'une relecture de la version de Barney. Si ce dernier ne peut plus comprendre, peut-être peut-il au moins être compris. Bien que je n'aie pas souhaité pousser mon analyse du côté biographique, la proximité entre les biographèmes présents dans le roman et le Richler présenté dans plusieurs de ses chroniques permet difficilement d'échapper à une lecture englobant l'œuvre richliérienne et ses détracteurs (Barney et Richler ont le même âge, ils viennent du même endroit, ont tous deux vécu en France et en Angleterre, etc.). Sans être *Mordecai, juge de Richler, Barney's Version* pousse le lecteur au fait des polémiques québécoises à s'interroger sur le rôle joué par le franc-tireur et ses critiques. Mais cette réappropriation ne saurait être rendue possible sans ses héritiers littéraires appelés à reconsidérer l'œuvre à la fin du récit.

Si le roman est en partie le récit de formation d'un écrivain tardif, cette transition vers l'écriture ne peut être réalisée que par l'affranchissement du narrateur d'un modèle littéraire imposé par Boogie et fondé sur l'imposture. Le moteur de ce passage sera toutefois le ressentiment du narrateur envers Terry McIver et sa mise au ban de la société. Cependant, l'incapacité de Barney Panofsky à être totalement honnête par rapport à lui-même et à plonger dans une création et une défense sincères de ce en quoi il croit le poussera à s'aliéner ceux à qui il tient véritablement. Cette situation le laisse avec une œuvre inachevée qui ne pourra s'accomplir que par l'intervention de ses héritiers qui seront en mesure de transmettre le récit fragmenté de leur père.

Conclusion

Il était question dans mon premier chapitre de la récupération de l'œuvre richliérienne afin de dénoncer une critique fondée sur une vision étroite de l'identité québécoise. Un des passages illustrant sans doute le mieux cette utilisation est la description de la tombe souhaitée par Barney Panofsky dans son testament : « *He was to be buried, as he had already arranged, in the Protestant cemetery at the foot of Mont Groulx, but there should be a Star of David on his stone [...]* » (BV, p. 410). Placer l'étoile de David au nez du chanoine est une ultime provocation pour Barney et cette provocation trouve ses échos dans la réception contemporaine de l'œuvre romanesque au Québec francophone. Comme je le montrais dans mon histoire de la réception, les polémiques ont autant polarisé la critique qu'elles ont attiré l'attention de celle-ci sur l'auteur. Alors que la période s'étirant des années 1960 à la fin des années 1970 était caractérisée par une approche communautaire de l'œuvre – Richler était évalué en fonction de l'exactitude de son portrait des Juifs montréalais –, l'époque des polémiques ne verra pas apparaître de changement majeur dans cette dynamique. Richler est jugé par une partie importante de la critique des années 1980 et 1990 en fonction du portrait qu'il dresse, en tant que Juif anglophone, de la communauté québécoise francophone. Cependant, la quantité et la virulence des réactions contribueront à inscrire l'œuvre richliérienne dans l'imaginaire québécois en tant qu'ennemi public. C'est à partir de ce statut d'ennemi public que pourra s'élaborer un rapatriement de l'œuvre après la mort de l'auteur. Alors que les critiques des deux périodes précédentes étaient marquées par la dualité eux/nous, un nouveau paradigme commence à voir le jour au fil des années 1990, mais ce nouveau paradigme ne se débarrasse pas pour autant de tout rapport au collectif. Au contraire, c'est au nom du « nous » québécois que Richler est rapatrié, il devient dès lors, pour reprendre les propos de plusieurs, l'un de *nos* grands auteurs. Ce rapatriement n'a rien d'innocent, au sens où il s'oppose à une critique fondée sur l'appartenance à une communauté pour penser autrement les contours du « nous » québécois. Dans cette perspective, la violence de l'œuvre richliérienne à l'égard des impostures communautaires, de même que la force de ses provocations, en font une arme toute désignée.

Dans son article « Trahir la race. Portrait de l'intellectuel québécois en Judas », Catherine Mavrikakis s'en prend à un certain discours nationaliste fondé sur une archè et sur

une dénonciation des traîtres à la cause nationale. L’auteure en vient ainsi à poser la question : « ne pourrions-nous pas construire une tradition nationale, une nation, qui ne serait pas moins québécoise en esprit d’être anglaise, amérindienne ou musulmane dans certaines de ses manifestations et occurrences¹ » ? Mavrikakis envisage, à partir d’Hölderlin, une identité québécoise qui serait en perpétuelle reconstruction, toujours en dialogue avec ses origines. À la suite de ce raisonnement, la figure du traître (ici, traître à la « cause nationale ») devient fondamentale au sens où elle ouvre la voie aux remises en question d’un récit identitaire à l’origine unique. Cette position permet non seulement à l’auteure de justifier son propre statut d’intellectuelle québécoise en tant que fille d’immigrants (ce qu’elle évoque au début de l’article), mais permet également une relecture de l’histoire qui prendrait en compte la multiplicité des expériences et des rapports à l’imaginaire québécois. Loin de dissoudre l’identité nationale dans ses récits multiples en prônant la trahison du mythe, l’auteure propose un nouveau récit fondé sur ses remises en question. Par la reconstruction d’une identité qui évolue au fil des trahisons et la remise en question d’une autorité sur ce qu’est véritablement *l’être québécois*, le texte de Mavrikakis entre en conflit direct avec une certaine tradition de lecture de la québécoité. Dès lors, il devient possible de penser l’héritage non plus en terme de légitimité – comme l’entendaient les premiers détracteurs de Richler –, mais également à partir de l’illégitimité. Cette pensée vient alors rejoindre l’objectif de Simon Harel qui souhaitait intégrer le corpus anglophone à l’héritage littéraire francophone et faire de cette démarche un « acte d’affirmation et de reconnaissance de l’histoire passée² ». Cet acte n’a rien d’inoffensif, au contraire, il s’oppose à la conception, surtout présente dans les années 1970, de l’histoire littéraire québécoise en tant que grand récit d’émancipation des francophones tout comme il s’oppose à une part importante du discours interculturel. Appliquer ce raisonnement à Richler comporte une part d’illégitimité au sens où le héros richlérien ne cherche pas, lui non plus, à se faire le porte-parole d’une collectivité, mais plutôt à trouver sa voix singulière à travers tous les discours sur l’appartenance. Cette redéfinition de soi, dans ses tentatives avortées, entraîne avec elle une certaine cruauté. Au sujet de la cruauté, Harel écrivait :

¹ Catherine MAVRIKAKIS. « Trahir la race. Portrait de l’intellectuel québécois en Judas » dans *Liberté*, n° 279, février 2008, p. 43

² Simon HAREL. « Les loyautés conflictuelles de la littérature québécoise » dans *Québec Studies*, n° 44, Winter 2007/Spring 2008, p. 49

Dans ma réflexion sur les braconnages identitaires, j'avance que les affects discordants de l'amertume ou de la détestation doivent trouver voix, se faire entendre. Ces affects contreviennent à l'euphorie qui est souvent le présupposé implicite du discours interculturel, cette nouvelle forme de *doxa*. Qu'on me comprenne encore : je ne revendique pas la portée émancipatrice de l'amertume et du ressentiment. Plus simplement, je fais valoir qu'il est opportun de prendre en compte les discours qui contreviennent au lexique stéréotypé de l'harmonie interculturelle.³

Comme chez Harel, la définition identitaire du héros richlérien ne peut se vivre dans l'harmonie et la célébration du vivre ensemble, mais doit nécessairement passer par un acte d'émancipation. Ce rejet constitue, dans une certaine mesure, un acte de violence. Qu'elle soit portée par le discours d'un Barney Panofsky ou par les fuites d'un Noah Adler, cette violence ne peut faire autrement que d'entraîner des conséquences désastreuses jusqu'à ce que le personnage principal soit capable de se définir sincèrement (ce à quoi il ne parvient jamais véritablement). Le passage par une forme de cruauté pour en arriver à la remise en question d'une identité attribuée a priori par l'appartenance au collectif vient alors rejoindre la notion de braconnage proposée par Harel. Si c'est d'abord une force dirigée *contre* une vision du monde qui motive le personnage richlérien, le passage à un autre stade d'interprétation identitaire ne peut advenir que par l'entremise d'une réappropriation illégitime de son héritage.

Dans *Son Of A Smaller Hero*, Noah Adler remettait en question son affiliation aux Juifs du ghetto. La quête de liberté et d'honnêteté du personnage principal ne pouvait passer que par une réinterprétation de son héritage. Le passage où Noah Adler quitte le ghetto avec les rouleaux de la Torah est exemplaire de cette situation. En effet, la décision de son petit-fils ne peut faire autrement que de choquer Melech Adler pour qui les normes de la communauté, tout comme son identité, étaient garanties par la tradition. Alors que le patriarche se contentait de recopier, l'héritier Adler se voit placé à l'autre bout de l'arc herméneutique, au rang des interprètes. Ainsi, un peu comme l'avancait Ricœur, la compréhension du texte ne peut passer que par une appropriation :

Par appropriation, j'entends ceci, que l'interprétation d'un texte s'achève dans l'interprétation de soi d'un sujet qui désormais se comprend mieux, se comprend

³ Simon HAREL. *Braconnages identitaires : Un Québec palimpseste*, Montréal : VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2006, p. 10-11

autrement, ou même commence à se comprendre. [...] Herméneutique et philosophie réflexive sont ici corrélatives et réciproques.⁴

Or, c'est justement en réfléchissant sur lui-même et sur son rapport aux différentes communautés qui traversent le récit que Noah Adler tente de devenir un individu libre. Sa démarche de réinterprétation identitaire a un prix. Lorsqu'il rejoint le monde des *Goyim*, le personnage principal tente de s'appropriier un autre héritage culturel en abandonnant le sien. Ce mensonge sur ses origines a des conséquences terribles sur Theo et Miriam. La cruauté initiale de Noah ouvre cependant la voie à une relecture finale de son rapport au soi et au même.

D'une même manière, la seule façon de réhabiliter Barney Panofsky, dans *Barney's Version*, est le résultat de l'appropriation du récit par ses héritiers. Le rôle de Michael, en tant qu'interprète et juge du texte de son père, inscrit la relecture et l'interprétation à même le texte. Alors que *Son Of A Smaller Hero* permettait, avec la fin du récit, de croire en la possibilité de l'avènement d'une liberté réelle de l'individu qui sait interpréter son rapport à l'héritage, *Barney's Version* dresse un portrait plus sombre de cette démarche d'émancipation. « *Before his brain began to shrink, Barney Panofsky clung to two cherished beliefs : Life was absurd, and nobody ever truly understood anybody else* » (BV, p. 417) : c'est justement par l'entremise d'autrui que la version de Barney est transmise et, déjà, Michael néglige une partie de la réflexion de son père. Le narrateur écrivait plutôt : « *My problem is, I am unable to get to the bottom of things. I don't mind not understanding other people's motives, not any more, but why don't I understand why I do things?* » (BV, p. 112). L'incapacité de l'individu à se comprendre lui-même l'entrave dans sa quête de sincérité et, si le narrateur s'oppose farouchement à toute forme d'imposture collective ou autre (le condamnant à trahir sans cesse les discours érigés en dogmes et ceux qui en tirent profit), cette voie ne peut que mener à une version trouble de son propre récit. À partir de ce point, il devient impossible d'envisager une vision arrêtée de l'identitaire dans le récit richlérien. Comme chez Mavrikakis, il n'y aura pas de vision pure dans le rapport qu'entretient le sujet à ses origines, mais plutôt une relecture perpétuelle du récit des origines auquel devra se livrer tout individu en quête de liberté.

⁴ Paul RICŒUR. *Du texte à l'action, essais d'herméneutique II*, Paris : Le Seuil, 1986, p. 170-171

Cette remise en question du mythe des origines uniques se retrouve dans la manière de concevoir le national chez plusieurs commentateurs contemporains de Richler. Par exemple, lorsqu'il écrivait que « Mordecai Richler aurait été le plus grand écrivain québécois », Nicolas Dickner justifiait son choix par la montréalité de l'œuvre : « Au-delà de son talent, Mordecai Richler serait-il, en somme, le mieux équipé pour survivre en ce Québec où l'on s'intéresse de plus en plus aux enjeux montréalais⁵ » ? Cette nouvelle identité montréalaise est à l'image d'une identité québécoise qui se voudrait marquée par la rencontre, l'hybridité ou la mixité. Il ne s'agit pas ici de faire *La Tragique Histoire de Richler, Prince de Montréal* en présentant le romancier comme un Hamlet cherchant à combattre les mensonges d'un pouvoir illégitime, mais de montrer comment l'œuvre richlérienne sert d'arme à une partie des intellectuels québécois aux prises avec un débat suscité par des conceptions concurrentes de la nation. Pourtant, en pensant l'œuvre en fonction d'un rapport au « nous », ce rapatriement se situe davantage du côté de la relecture et de la réinterprétation que du côté d'un flottement ou d'une hybridation identitaire. Il ne s'agit pas de superposer un nouveau récit à l'ancien, mais bien de faire participer une œuvre auparavant jugée comme étrangère à un rapport à la québécity qui ne serait pas uniquement fondé sur le fait francophone. Loin d'écarter le national, c'est comme si l'ennemi, le traître à la cause, serait son premier allié. L'auteur auparavant sacrifié sur l'autel du nationalisme serait désormais l'arme idéale pour une critique cherchant à en redessiner les contours.

Le passage de Richler au canon de la littérature québécoise sous-tend un changement dans la manière qu'a la critique québécoise de concevoir les limites de son objet d'étude. Cette modification de l'horizon d'attente en ce qui a trait à la légitimité d'un anglophone d'être en mesure de participer à l'imaginaire du Québec francophone implique une vision plus élargie de la communauté québécoise. Si la nation est une communauté imaginée au sens où l'entend Benedict Anderson, force est de constater que le discours d'une partie de la critique, en faisant désormais participer la littérature anglophone à la conception du fait littéraire au Québec, tend à l'inclure dans cet imaginaire.

⁵ Nicolas DICKNER. « Les Dés sont pipés » dans *Voir*, 22 février 2007.

Cette réalité dépasse bien évidemment la réception de l'œuvre richliérienne. Les années 2000 ont été une époque d'explosion de la création en anglais au Québec (que ce soit du côté musical, artistique ou encore cinématographique). De plus, d'autres facteurs institutionnels ou démographiques viennent appuyer cette dynamique. La création d'un festival comme Metropolis Bleu pour la littérature a permis, par exemple, de créer des liens entre les auteurs francophones et anglophones tout comme les traductions d'écrivains contemporains comme Jacob Wren ou Rawi Hage dans de jeunes maisons d'édition (ici, Alto et le Quartanier) ont ouvert cet univers à un nouveau lectorat. Dans le même sens, le taux de bilinguisme de la population québécoise n'a pas cessé de croître au fil des décennies, facilitant d'autant plus l'accès aux textes ainsi que la communication entre les différents intervenants du milieu culturel. La critique institutionnelle ou sociologique n'étant pas mon expertise, je ne fais qu'évoquer ces quelques explications possibles en laissant le soin à d'autres chercheurs d'approfondir la question. Ce qui m'intéresse davantage est de savoir ce que cette situation implique comme conception des textes et de l'histoire littéraire.

Il est possible de regrouper les défenseurs de la catégorie de littérature anglo-québécoise en trois branches différentes. D'une part, des chercheurs comme Gregory Reid⁶ travaillent à établir les frontières d'une littérature anglo-québécoise par la critique sociologique et institutionnelle de même que par un imposant travail bibliographique. Ces recherches visent en partie à définir les Anglo-Québécois en tant qu'une minorité pourvue d'un imaginaire et d'une littérature qui lui sont propres. Dans cette optique, le terme « anglo-québécois » peut être pris comme un tout, désignant un groupe dont les contours demeurent à définir. D'autre part, des chercheurs issus des études canadiennes comme Lianne Moyes⁷ ou Sherry Simon⁸ abordent la littérature anglo-québécoise en tant que zone de contact entre des histoires littéraires et des langues distinctes. Ni canadienne, ni québécoise, cette littérature devient une façon de penser les questions d'hybridité, de rencontres ou de traduction dans une perspective

⁶ À ce sujet : Gregory J REID. « Constructing English Quebec Ethnicity: Colleen Curran's *Something Drastic* and Josée Legault's *L'invention d'une minorité : Les Anglo-Québécois* » dans *Post-identity*, Summer 1998, vol. 1, n° 2, p. 68-83

⁷ Par exemple : Lianne MOYES. « (Dis)Articulating Identity, Language, Culture, and Territory in Six Contemporary Anglo-Quebec Short Stories » dans SMITH, Larry (dir. et introd.) et John RIEDER (dir.). *Changing Representations of Minorities East and West*. College of Languages Linguistics and Literature : Honolulu, p. 212-232.

⁸ Par exemple : Sherry SIMON. « Hybrid Montreal: The Shadows of Language » dans *Sites: The Journal of Twentieth Century Contemporary French Studies*, vol. 5, n° 2, Fall 2001, p. 315-330

qui a, somme toute, assez peu à voir avec l'idée de nation (ou du moins en cherchant à s'en éloigner). Pour reprendre l'exemple du terme « anglo-québécois », l'étude se concentrerait plutôt ici sur le trait d'union entre les deux concepts séparés par la tradition des histoires littéraires canadiennes et québécoises. Finalement, des chercheurs en études québécoises comme Martine-Emmanuelle Lapointe⁹ ou Yan Hamel¹⁰ s'attardent aux rapports qu'entretiennent les auteurs anglophones à un imaginaire québécois. Ce n'est pas un hasard si les deux critiques cités sont ceux qui se sont intéressés en premier lieu à Richler. Pour toutes les raisons qui ont été évoquées dans le mémoire, la force d'un tel exemple permet de mieux mettre de l'avant le passage de l'anglo au québécois impliqué par le trait d'union. Si Yan Hamel, par exemple, insiste sur l'éclatement des frontières de la littérature québécoise évoqué par Pierre Nepveu dans *L'Écologie du réel* pour justifier son étude, cette démarche n'en cache pas moins un braconnage au sens où Simon Harel l'entend¹¹. Loin de dénoncer ce braconnage, j'en arrive plutôt à la conclusion que, s'il faut admettre que l'imaginaire d'une collectivité est plus grand que l'ensemble des rapports individuels à ce même imaginaire, s'il peut s'élaborer dans la trahison ou la réinterprétation, les relectures de Richler permettent de remettre en question une vision arrêtée du lien entre l'individu et le collectif.

⁹ Cité précédemment : Martine-Emmanuelle LAPOINTE. « Les trahisons d'un écrivain : lectures contemporaines de Mordecai Richler » dans *Spirale*, n° 210, 2006, p. 46-48

¹⁰ Cité précédemment : Yan HAMEL. « Y a-t-il des romans québécois en anglais ? L'exemple de Barney's Version de Mordecai Richler » dans *Québec Studies*, n° 32, 2001/2002, p. 57-58.

¹¹ *Op. cit.*, p. 35

Bibliographie

Corpus primaire

RICHLER, Mordecai. *Barney's Version*, Toronto : Alfred A. Knopf Canada, 1997.

— — —. *Son of a Smaller Hero*, Toronto : Emblem Editions, 2002 [1955].

Autres œuvres mentionnées

Richler

RICHLER, Mordecai. *The Acrobats*. Toronto : McClelland & Stewart, New Canadian Library, 2002 [1954].

— — —. *The Incomparable Atuk*. Londres : A. Deutsch, 1963.

— — —. « Inside/Outside » dans *The New Yorker*, 23 septembre 1991, p. 40-92.

— — —. « Language Problems » dans *The Atlantic*, Juin 1983, vol. 251, n° 6, p. 10-18

— — —. « "Oh! Canada! Lament for a Divided Country." » dans *The Atlantic*, Décembre 1977, vol. 240, n° 6, p. 41-55

— — —. *Oh Canada! Oh Quebec! : Requiem for a Divided Country*, Toronto : Penguin Books, 1992.

— — —. *Solomon Gursky Was Here*. Toronto : Penguin Books, 1998 [1989].

Richler en traduction

RICHLER, Mordecai. *L'Apprentissage de Duddy Kravitz*, traduit par Jean Simard. Montréal : Cercle du Livre de France, Collection des deux solitudes, 1976.

— — —. *L'Apprentissage de Duddy Kravitz*, traduit par Elisabeth Gille-Nemirovsky. Paris : Julliard, 1960.

- — —. « Cette année, à l'hôtel des Mille et une nuits » dans *Liberté*, vol. 11, n° 2, mars-avril 1969, p. 163-179
- — —. *Le Choix des ennemis*, traduit par Daniel Apert. Paris : Éditions du Seuil, 1959.
- — —. *Le Monde de Barney*, traduit par Bernard Cohen, *Les Grandes traductions*, Paris : Albin Michel, 1999.
- — —. *Mon Père, ce héros*. traduit par Jean Simard. Montréal : Cercle du Livre de France, coll. « Des deux solitudes », 1975.
- — —. *Rue Saint-Urbain*, traduit par René Chicoine. Montréal : Éditions HMH, L'arbre, 1969.
- — —. *Un certain sens du ridicule*, traduit par Dominique Fortier. Sous la direction de Nadine BISMUTH, Montréal : Boréal, coll. « Papiers collés », 2007

Autres

- BELLOW, Saul. *Henderson The Rain King*. New York : Penguin Classics, 2005 [1959].
- — —. *Herzog*. New York : Penguin Classics, 2003 [1964].
- BUNYAN, John. *The Pilgrim's Progress*, London : W. Johnston, 1771 [1678].
- DOSTOÏEVSKY, Fiodor. *Les Frères Karamazov*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952 [1880].
- GINSBERG, Allen. *Howl and other poems*, San Francisco : City Lights, 2006 [1956, 1959].
- JUDT, Tony. « Toni » dans *The New York Review Of Books*. 13 mai 2010, consulté via <http://www.nybooks.com/articles/archives/2010/may/13/toni/>
- KAFKA, Franz. *Le Procès*, traduit par Claude David, Paris : Garnier Flammarion, coll. « Littérature étrangère », 1993 [1925].
- KEROUAC, Jack. *The Dharma Bums*. New York : Penguin, 1971 [1958].
- — —. *On the road*. New York : Penguin, 1996 [1957].
- SARTRE, Jean-Paul. *Existentialism is a humanism*. New Haven : Yale University Press, 2007.
- UPDIKE, John. *Rabbit, Run*. New York : Ballantine Books, 1996 [1960].
- WALLACE, David Foster. « John Updike, Champion Literary Phallocrat, Drops One; Is This Finally the End for Magnificent Narcissists? » dans *The New York Observer*, October 13, 1997, consulté en ligne via <http://www.badgerinternet.com/~bobkat/observer1.html>

Corpus théorique : littérature québécoise ou anglo-québécoise

- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE. *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal: Boréal, 2007.
- BOIVIN, Aurélien (dir.). *Dictionnaire des Œuvres Littéraires du Québec*. Montréal : FIDES, Tome VII : 1980-1985, 2003.
- HAMEL, Yan. « Y a-t-il des romans québécois en anglais ? L'exemple de Barney's Version de Mordecai Richler » dans *Québec Studies*, n° 32 (2001/2002), p. 57-68
- HAREL, Simon. « Les loyautés conflictuelles de la littérature québécoise » dans *Québec Studies*, no 44, Winter 2007/Spring 2008, p. 25-41.
- — —. *Braconnages identitaires : Un Québec palimpseste*, Montréal : VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2006.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle. *Emblèmes d'une littérature : Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés*, Montréal : FIDES, 2008.
- — —. « Les lieux de l'écrivain anglo-québécois : Institution et filiations littéraires chez Mordecai Richler, Gail Scott et David Homel » dans *Voix et Images*, vol. 30, n° 3, (90), 2005, p. 73-96
- LECLERC, Catherine et Sherry SIMON « Zones de contact » dans *Voix et images*, vol. 30, n°3, (90), 2005, p. 15-29.
- MARCOTTE, Gilles. *Le roman à l'imparfait. La « Révolution tranquille » du roman québécois*, Montréal : L'Hexagone, 1989 [1976].
- — —. « Neil Bisoonath disait... » dans *Québec Studies*, n° 26, 1999, p. 6-7
- MAVRIKAKIS, Catherine. « Trahir la race. Portrait de l'intellectuel québécois en Judas » dans *Liberté*, n° 279, février 2008, p. 35-44
- MOYES, Lianne. « Conflict in Contiguity : An Update » dans *Québec Studies*, n° 44, Winter 2007/Spring 2008, p. 1-20.
- — —. « (Dis)Articulating Identity, Language, Culture, and Territory in Six Contemporary Anglo-Quebec Short Stories » dans SMITH, Larry (dir. et introd.) et John RIEDER (dir.). *Changing Representations of Minorities East and West*. College of Languages Linguistics and Literature : Honolulu, p. 212-232
- NEPVEU, Pierre. *L'Écologie du réel*, Montréal : Boréal, 1999.
- REID, Gregory J. « Constructing English Quebec Ethnicity: Colleen Curran's *Something Drastic* and Josée Legault's *L'invention d'une minorité : Les Anglo-Québécois* » dans *Post-identity*, Summer 1998, vol. 1, n°. 2, p. 68-83

SAINT-JACQUES, Denis et Lucie ROBERT. *La Vie littéraire au Québec Tome VI (1919-1933) : le nationaliste, l'individualiste et le marchand*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2010.

SIMON, Sherry. « Hybrid Montreal: The Shadows of Language » dans *Sites: The Journal of Twentieth Century Contemporary French Studies*, vol. 5, n° 2, Fall 2001, p. 315-330

Corpus théorique : sur Richler

BIRBALSINGH, Frank M. « Mordecai Richler and the Jewish-Canadian Novel » dans *Journal of Commonwealth Literature*, vol. 7, n° 1, 1972, p. 72-82

FORAN, Charles. *Mordecai : The life & times*, Toronto : Alfred A. Knopf Canada, 2010

HAMEL, Yan. « Yvette, Solange et Chantal : Les Québécoises de Modercai Richler » dans *Voix et Images*, vol. 30, n° 3, p. 57-71

— — —. « Y a-t-il des romans québécois en anglais ? L'exemple de Barney's Version de Mordecai Richler » dans *Québec Studies*, n° 32 (2001/2002), p. 57-68

KHOURI, Nadia. *Qui a peur de Mordecai Richler ?*, Montréal : Les Éditions Balzac, coll. «Le vif du sujet», 1995.

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle. « Jake, Joshua et Barney, intellectuels et transfuges : le paradoxal héroïsme des personnages de Mordecai Richler » dans *@analyses* [En ligne], Dossiers, Héroïsme et littérature, Héros sartriens et anti-sartriens, mis à jour le : 03/04/2006 consulté via <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=95>.

PERRAULT, Carl. *Tensions entre repli et ouverture chez Mordecai Richler et Régine Robin*, Université de Montréal : Département d'Études françaises, [mémoire], 2002.

POSNER, Michael. *Mordecai Richler, Le Dernier Des Francs-Tireurs*. Montréal : XYZ Éditeur, 2005.

ROBBESON, Angela. « "I'll be a Human Being": Textual Strategy and Moral Response in Richler's *Son of a Smaller Hero* » dans *English Studies in Canada*, mars 2000, vol. 26, n° 1, p. 53-78.

— — —. « Textual design and moral response in three novels by Richler », University of Ottawa : English literature, [mémoire], 1993.

Corpus théorique : ouvrages généraux

ANDERSON, Benedict. *Imagined communities*, New York : Verso, 2006 [1983].

FISH, Stanley. *Is There A Text In This Class ? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge : Harvard University Press, 1980.

- FREUD, Sigmund. *Totem et tabou*, Paris : Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2004 [1913].
- GIRARD, René. *La violence et le sacré*, Paris : Éditions Bernard Grasset, 1972.
- JAUSS, Hans-Robert. *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1990.
- KEMILÄINEN, Aira. *Nationalism : Problems Concerning the Word, the Concept and Classification*, Jyväskylä : Kustantajat, 1964.
- KERMODE, Frank. *The Sense Of An Ending*. Oxford : Oxford University Press, 1975.
- KYMLICA, Will. *Multicultural Citizenship : A Liberal Theory Of Rights*, Oxford : Oxford University Press, 1995.
- LORENZ, Konrad. *L'Agression : une histoire naturelle du mal*, Paris : Flammarion, coll. « Champs », 1993 [1968].
- RICCEUR, Paul. *Du texte à l'action, essais d'herméneutique II*, Paris : Seuil, 1986
- — —. *Soi-Même comme un autre*, Paris : Seuil, 1990.
- — —. *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points », 1985.

Ouvrages de référence

- AARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.). *Dictionnaire du Littéraire*, Paris : Presses Universitaires de France, 2004.
- BOUDON, Raymond. « Anomie » dans *Encyclopaediae Universalis*, consulté en ligne via <http://www.universalis.fr/encyclopedie/anomie/>
- CORTESI, David E. « Dostoevsky didn't say it » dans *infidels.org* consulté via <http://www.infidels.org/library/modern/features/2000/cortesi1.html>
- Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online*. Encyclopædia Britannica, 2011 consulté en ligne via <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/26587/anomie>
- POPE, Hugh. « Mary, the name of » dans *The Original Catholic Encyclopedia*, 1903, consulté via <http://oce.catholic.com/>

Corpus de réception

Articles de journaux

- ARCHAMBAULT, Gilles. « Je serais donc un intellectuel » dans *Le Devoir*, 5 juin 1998, p. A10
- BARBE, Jean. « Les uns et les autres » dans *Voir*, 19 mars 1992.

- BELLEAU, André. « M. Mordecai Richler est un parfait salaud » dans *Liberté XXV*, n° 150, 1983, p.136-138.
- BÉRUBÉ, Stéphanie. « L'auteur par qui est arrivée la controverse » dans *La Presse*, 4 juillet 2001, p. A4
- BOISVERT, Yves. « Let's drink to that » dans *La Presse*, 4 juillet 2001, p. A4
- DICKNER, Nicolas. « Les Dés sont pipés » dans *Voix*, 22 février 2007.
- DICKNER, Nicolas. « Une modeste proposition » dans *Voix*, 24 novembre 2010.
- DUSSAULT, Serge. « Une rue St-Urbain que je ne reconnais pas » dans *La Presse*, 13 avril 1974, p. D13
- ÉTHIER-BLAIS, Jean. « Un univers peuplé d'éternels voyageurs sans bagages » dans *Le Devoir*, 14 novembre 1987.
- KATTAN, Naim « Sans titre » dans *Lettres canadiennes-anglaises XXI*, n° 66, 1969, p.109-112
- NADEAU, Michel. « Au paradis perdu de Mordecai Richler » dans *Le Devoir*, 9 août 1980, p. 11
- SCOTT, Sarah et Geoff BAKER. « Richler Doesn't Know Quebec, Belanger Says; Writer "Doesn't Belong", Chairman of Panel on Quebec's Future Insists » dans *The Gazette*, 20 September 1991.

Autres articles et extraits de livres

- BELLEAU, André. « M. Mordecai Richler est un parfait salaud » dans *Liberté*, n° 150, 1983, p.136-138.
- BRUNELLE, Dorval. « Requiescat Canada » dans *Spirale*, septembre 1992, p. 7-8
- CHICOINE, René. « Avertissement » dans RICHLER, Mordecai. *Rue Saint-Urbain*. Traduit par René Chicoine. Montréal : Éditions HMH, coll. « L'arbre », 1969, p. 7
- HAMEL, Yan. « Yvette, Solange et Chantal : Les Québécoises de Modecai Richler » dans *Voix et Images*, vol. 30, n° 3, p. 57-71
- KATTAN, Naïm. « Lettres canadiennes-anglaises » dans *Liberté*, vol. 11, n° 6, 1969, p. 109-112
- KHOURI, Nadia. *Qui a peur de Mordecai Richler ?*, Montréal : Les Éditions Balzac, coll. «Le vif du sujet», 1995.
- MARCOTTE, Gilles. « L'œil du corbeau » dans *Écrire à Montréal*, Montréal : Boréal, coll. « Papiers collés », 1997, p. 159-174
- — —. « La race invisible » dans *L'Actualité*, 1er février 1991, p. 69-71

SCOTT, Gail. « Des fantômes d'un anglo-québécois » dans *Spirale*, n° 13, 1er novembre 1980, p. 5

Documents audio-visuels

KATTAN, Naïm. « Émission consacrée à Mordecai Richler » dans *Des livres et des hommes*, Montréal : SRC, 3 septembre 1968, [Centre d'Archives Gaston Miron : document audio numérisé]

Corpus de réception (non-cité)

Articles :

ALLARD, Paul-André. « À vos plumes » dans *Le Devoir*, 3 septembre 1991.

ALLARD-LACERTE, Rolande. « N'en déplaise à Mordecai » dans *Le Devoir*, 3 février 1993.

ANCTIL, Pierre. « Pour éviter que se répète une nouvelle "Affaire Richler" » dans *La Presse*, 7 octobre 1991.

AUBIN, Benoît. « Mordecai et nous... » dans *L'Actualité*, 15 novembre 1991.

AUTEUR INCONNU. « 25 intellectuels se dissocient des propos de Richler » dans *Le Devoir*, 3 avril 1992.

— — —. « Antonio Lamer, Marcel Dubé et Mordecai Richler à l'Ordre du Canada » dans *La Presse*, 17 février 2001.

— — —. « Charest pourrait être le dernier espoir du Canada, croit Richler » dans *Le Devoir*, 1^{er} novembre 1994.

— — —. « Chaudes lectures estivales pour couples infernaux » dans *Le Devoir*, 20 juin 1992.

— — —. « Le Duel Richler-Lisée redifusé » dans *Le Devoir*, 28 mars 1992.

— — —. « Mordecai récidive » dans *La Presse*, 18 janvier 1992.

— — —. « Mordecai Richler bientôt en français dans nos librairies » dans *La Presse*, 19 septembre 1992.

— — —. « Mordecai Richler : "Je suis moi aussi, un Québécois!" » dans *La Presse*, 30 novembre 1981.

— — —. « Mordecai Richler réplique » dans *La Presse*, 29 septembre 1991.

- — —. « Plaidoyer pour Mordecai » dans *La Presse*, 25 mars 1995.
- — —. « Richler était un héros national en Italie » dans *La Presse*, 5 juillet 2001.
- — —. « Richler, moins virulent » dans *Le Devoir*, 15 juillet 1993.
- — —. « Richler n'aime pas le Québec moderne, selon Royal Orr » dans *La Presse*, 20 septembre 1991.
- — —. « Si René Lévesque avait décidé de me prendre » dans *Le Devoir*, 14 mars 1992.
- — —. « Une "farce plate" de Mordecai Richler » dans *La Presse*, 10 septembre 1994.
- — —. « Un autre livre de Mordecai Richler » dans *La Presse*, 13 juillet 2001.
- — —. « Un Romancier, mais surtout un père » dans *Le Devoir*, 6 juillet 2001.
- BELLEMARE, Pierre. « Le président de la SSJBM dénonce l'article de Mordecai Richler » dans *La Presse*, 18 septembre 1991.
- BÉRUBÉ, Stéphanie. « L'auteur par qui est arrivée la controverse » dans *La Presse*, 4 juillet 2001.
- BOILEAU, Josée. « Richler remet ça » dans *Le Devoir*, 30 septembre 1992.
- BOISVERT, Yves. « Richler récidive sur les ondes de la BBC ». *La Presse*, 30 septembre 1992.
- CAUCHON, Paul. « De Mordecai Richler à Michel Tremblay Le Salon du livre se veut montréalais » dans *Le Devoir*, 6 novembre 1987.
- CHARTIER, Jean. « L'article de Mordecai Richler ne fait pas de vague à New York » dans *Le Devoir*, 18 septembre 1991.
- — —. « Mordecai Richler n'est pas partitionniste » dans *Le Devoir*, 14 juin 1996.
- — —. « "Les réponses de Mordecai Richler sont inexactes et injurieuses" » dans *La Presse*, 20 mars 1992.
- — —. « La vision du Québec de Mordecai Richler dans le New Yorker » dans *Le Devoir*, 17 septembre 1991.
- CHÂTEAUVERT, Richard, Serge SAUVAGEAU et Robert LESSARD. « Mordecai Richler : suite et fin » dans *La Presse*, 11 octobre 1991.
- CORNELLIER, Louis. « Un amalgame douteux pour noircir Israël » dans *Le Devoir*, 10 octobre 1991.
- CORNELLIER, Manon. « Le jugement sur le livre de Mordecai Richler doit émaner du public... » dans *Le Devoir*, 18 mars 1992.
- CORRIVEAU, Jeanne. « Insolent mais si brillant ». *Le Devoir*, 4 juillet 2001.
- DEMERS, Edgar. « Duddy, Applause et Radeis » dans *Le Droit*, 1^{er} juin 1984.
- — —. « Duddy : une production haletante » dans *Le Droit*, 1^{er} juin 1984.

- — —. « D'une rive à l'autre » dans *Le Droit*, 20 août 1981.
- — —. « Trois romans canadiens » dans *Le Droit*, [1981], p. 9.
- DESCÔTEAUX, Bernard. « Richler le polémiste » dans *Le Devoir*, 4 juillet 2001.
- DESMEULES, Christian. « Une nouvelle et incontournable histoire de la littérature québécoise » dans *Le Devoir*, 1^{er} septembre 2007.
- DES RIVIÈRES, Paule. « Mordecai en long et en large » dans *Le Devoir*, 2 avril 1997.
- DES ROSIERS, Joël. « Qu'on le lise » dans *Le Devoir*, 6 juillet 2001.
- GUY, Chantal. « Deux solitudes dans l'éloge funèbre » dans *La Presse*, 5 juillet 2001.
- DUBUC, Alain. « Lettre de Montréal » dans *La Presse*, 21 septembre 1991.
- — —. « Mordecai Trudeau ou la gérontocratie passive » dans *La Presse*, 8 octobre 1991.
- DUPUIS, Jean-Claude. « Le chanoin Groulx était-il fasciste ? » dans *La Presse*, 11 octobre 1991.
- DUSSAULT, Serge. « Joshua Then and Now un Kotcheff pour Gabrielle Lazure » dans *La Presse*, 21 septembre 1985.
- — —. « Une rue St-Urbain que je ne reconnais pas » dans *La Presse*, 13 avril 1974.
- ELKOURI, Rima. « Funérailles privées pour un homme public » dans *La Presse*, 6 juillet 2001.
- FOLCH-RIBAS, Jacques. « Nous sommes tous des Québécois » dans *La Presse*, 28 avril 1992.
- GAGNON, Lysiane. « L'affaire Richler » dans *La Presse*, 21 septembre 1991.
- GENEST, Serge. « Propos de colonisateurs » dans *Le Devoir*, 3 octobre 1991.
- GIRARD, Maurice. « À Ottawa, des propos qui font s'indigner... ou se taire » dans *La Presse*, 13 mars 1992.
- — —. « Mutisme anglophone sur les propos "raciste" [sic] de Mordecai Richler » dans *Le Devoir*, 13 mars 1992.
- — —. « Richler : les anglophones ont libéré la "tribu" francophone » dans *La Presse*, 12 mars 1992.
- GOSSELIN, Janie. « Le p'tit gars de la rue Saint-Urbain » dans *La Presse*, 23 juillet 2006.
- GRUDA, Agnès. « Le paradis perdu de Mordecai Richler » dans *La Presse*, 19 septembre 1991.
- GUY, Chantal. « Metropolis Bleu » dans *La Presse*, 7 avril 2002.
- — —. « Ô Montréal, Ô Mordecai » dans *La Presse*, 19 septembre 1991.
- — —. « Le plaisir coupable de lire Richler » dans *La Presse*, 23 septembre 2007.

- HÉTU, Richard. « Mordecai Richler qualifie le Congrès juif canadien de pusillanime » dans *La Presse*, 1^{er} avril 1992.
- — —. « Richler écrit sur un peuple qu'il ne comprend pas et n'aime pas » dans *La Presse*, 13 mars 1992.
- HOMEL, David. « Moi et Mordecai » dans *La Presse*, 4 juillet 2001.
- HONRICH, John. « À propos de Mordecai... » dans *La Presse*, 28 septembre 1991.
- JACOBS, David. « Blâmez la victime » dans *Le Devoir*, 25 mars 1992.
- JARRY, Johanne. « La vie et rien d'autre » dans *Le Devoir*, 16 juin 2001.
- JONCAS, Pierre. « Johnson et Richler n'ont rien de simples pompiers de passage » dans *Le Devoir*, 2 juin 1998.
- KUSHNER, Jeffrey-David « Les accusations de Richler ne reflètent d'aucune façon la réalité » dans *La Presse*, 28 avril 1992.
- LAROSE, Jean. « Richler, Trudeau, Lasagne et les autres » dans *Le Devoir*, 22 octobre 1991.
- LÉGER, Marie-France. « Mordecai Richler se laisse "cuire" de bonne grâce » dans *La Presse*, 10 mai 1993.
- LORTIE, Marie-Claude. « Richler rencontre le public » dans *La Presse*, 31 mars 1992.
- MARCOTTE, Gilles. « La race invisible » dans *L'Actualité* [1991], p. 69 - 71.
- MARTINEAU, Richard. « Ondes de choc » dans *Voir*, 5 juillet 2001.
- — —. « Richler le grognon » dans *Le Devoir*, 1^{er} novembre 1997.
- MELANÇON, Benoît. « Sept minutes de honte » dans *Le Devoir*, 28 octobre 1997.
- MURRAY, Jean-Paul. « Cautionner la dissidence » dans *Le Devoir*, 5 octobre 1991.
- NADEAU, Michel. « Au paradis perdu de Mordecai Richler » dans *Le Devoir*, 9 août 1980, p. 11 - 12.
- NEATMAN, Nancy. « "Descendants de prostituées et antisémites congénitaux" » dans *Le Devoir*, 19 mars 1992.
- — —. « L'intelligentsia juive et anglophone doit réagir » dans *La Presse*, 20 mars 1992.
- O'NEILL, Pierre. « Gilles Rhéaume porte plainte contre Mordecai Richler » dans *Le Devoir*, 22 juin 1996.
- — —. « Richler obtient un sursis » dans *Le Devoir*, 29 juin 1996.
- PAQUET, Corinne. « Un amalgame douteux pour noircir le Québec » dans *Le Devoir*, 1^{er} octobre 1991.
- PAQUIN, Gilles. « Les Juifs de Montréal rabrouent Richler » dans *La Presse*, 1^{er} février 1993.

- — —. « Richler conseille aux jeunes Juifs anglophones de quitter le Québec » dans *La Presse*, 31 janvier 1993.
- PARIZEAU, Alice. « Des personnages irrésistibles mais un auteur imbuvable ici » dans *Le Devoir*, 14 octobre 1989, D5.
- PEARSON, S. M. « Merci, M. Richler » dans *La Presse*, 4 juillet 2001.
- PETROWSKI, Nathalie. « Goodbye Mordecai » dans *La Presse*, 5 juillet 2001.
- POTVIN, Stéphane. « Mordecai Richler, l'ensorceleur » dans *La Presse*, 5 octobre 1997.
- PRÉVOST, Simon. « Camus et Richler » dans *Le Devoir*, 30 septembre 1991.
- RIOUX, Christian. « Paris a peur de Mordecai Richler » dans *Le Devoir*, 3 mai 1996.
- ROY, Mario. « La version de Mordecai » dans *La Presse*, 4 juillet 2001.
- SALETTI, Robert. « Mordecai Richler donne son âme au Diable » dans *Le Devoir*, 3 octobre 1992, p. D1
- — —. « Un Québec évanescant » dans *Le Devoir*, 21 mars 1992.
- SCULLY, Robert Guy. « Montréal vit une période de gaspillage » dans *La Presse*, 28 mai 1980, p. I2
- TARRAB, Gilbert. « Le Tribalisme de Mordecai Richler » dans *Le Devoir*, 13 mars 1992.
- TISON, Marie. « Mordecai Richler récidive dans les pages du New Yorker » dans *Le Devoir*, 25 mai 1994.
- TREMBLAY, Odile. « Mordecai et nous » dans *Le Devoir*, 23 mai 1992, p. D2
- VADEBONCOEUR, Pierre. « Gouverner ou disparaître » dans *Le Devoir*, 27 octobre 1993.
- VASTEL, Michel. « Le cas de Richler » dans *L'Actualité*, vol. 21, n° 17, novembre 1996, p. 62-68
- VÉZINA, André. « Bravo, Mme Frum ! » dans *Le Devoir*, 25 mars 1992.

Documents audiovisuels (en ordre chronologique)

- « Le bilinguisme des Canadiens anglais » dans *Let's face it*, CAGM : document vidéo numérisé, CBC, 11 août 1960, 8 minutes 29 secondes.
- « Émission consacrée à Mordecai Richler » dans *Des livres et des hommes*, CAGM : document audio numérisé, SRC, 3 septembre 1968, [?]
- « Entrevue ligne ouverte » dans *Le Midi-Quinze*, CAGM : document audio numérisé, SRC, 3 juillet 2001, 19 minutes.
- « Le garçon de la rue Saint-Urbain » dans *L'Observateur*, CAGM : document vidéo numérisé, SRC, 4 janvier 1981, 17 minutes 22 secondes.

- « Mordecai Richler » dans *Le Point*, CAGM : document vidéo numérisé, SRC, 20 septembre 1991, 13 minutes 18 secondes.
- « Mordecai Richler » dans *Nouvelles*, CAGM : document vidéo numérisé, SRC, 28 mars 1992, 9 minutes 2 secondes.
- « Charles Taylor, lauréat du Prix Molson 91 » dans *En direct*, CAGM : document audio numérisé, SRC, 3 avril 1992, [?]
- « Mordecai Richler » dans *Christiane Charrette en direct*, CAGM : document vidéo numérisé, SRC, 10 octobre 1997, [?].
- « Le prix Parizeau, interdit aux francophones », Montréal : SRC, 8 novembre 1996, [Archives SRC en ligne : http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/litterature/clips/4556/]
- « Reportage » dans *Dimanche Magazine*, CAGM : document audio numérisé, SRC, 19 mars 2000, 13 minutes 30 secondes.