

UNIVERSITÉS FRANCOPHONES



*HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCOPHONIE*

# LITTÉRATURE DU QUÉBEC

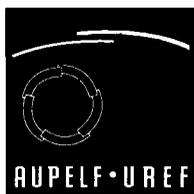
Yannick Gasquy-Resch



EDICEF/AUPELF



# UNIVERSITÉS FRANCOPHONES



*HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCOPHONIE*

# LITTÉRATURE DU QUÉBEC

*sous la direction de*

Yannick Gasquy-Resch

Professeur d'Université

à l'Institut d'études politiques d'Aix-Marseille

**EDICEF**

58, rue Jean-Bleuzen  
92178 VANVES Cedex

## La collection Universités Francophones

L'Université des réseaux d'expression française (UREF), créée au sein de l'Association, des Universités partiellement ou entièrement de langue française (AUPELF), est l'opérateur des Sommets francophones pour l'enseignement supérieur et la recherche.

Dans cette perspective, la collection **Universités francophones** que nous avons lancée en 1988, s'affirme aujourd'hui comme l'un des vecteurs essentiels d'une francophonie active et rayonnante.

Plus de 80 titres ont d'ores et déjà été publiés. Ce sont des ouvrages didactiques (manuels), des monographies faisant le point sur la recherche (série *Sciences en marche*) ou des actes de colloques organisés par les réseaux de l'UREF (série *Actualité scientifique*). Enfin, les séries *Actualités bibliographiques* et *Activités linguistiques francophones* accueillent lexiques et répertoires. Tous s'efforcent de répondre à des besoins identifiés dans des domaines prioritaires : santé, droit, sciences, économie, environnement, aménagement, linguistique et sciences humaines. Tous abordent également des thématiques intéressant l'ensemble de la communauté scientifique universitaire. Dans ce but, nous nous efforçons de réunir des équipes de rédacteurs à caractère multilatéral.

Enfin, ce dispositif éditorial serait incomplet sans une politique de prix réaliste, tenant compte des différentes facettes économiques de la communauté francophone. Ainsi les ouvrages font-ils l'objet d'une tarification préférentielle dans les pays du Sud.

Aux livres de la collection s'ajoutent trois revues de synthèse (*Sécheresse, Santé, Agricultures*) ainsi que des référentiels utilisant les supports les plus modernes de l'édition (cassette vidéo, vidéodisque, disque compact).

Avec **Universités francophones**, l'AUPELF/UREF contribue efficacement à la circulation de l'information scientifique et technique. Elle apporte sa pierre à l'édification d'une bibliothèque scientifique universelle, dans laquelle la langue française se propose doublement et définitivement comme langue de culture et de science.

Professeur Michel Guillou  
Recteur de l'UREF  
(Université des réseaux d'expression française)

Diffusion HACHETTE DIFFUSION INTERNATIONALE ou ELLIPSES selon pays

© EDICEF, 1994

ISBN 2-84-129002-6

ISSN 0993-3948

En application de la loi du 11 mars 1957, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie (3, rue Hautefeuille - 75006 Paris).

Cette reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pénal.

# Avertissement

Cet ouvrage est une réponse collective à l'appel d'offres lancé par le réseau des littératures francophones de l'AUPELF-UREF coordonné par le professeur Jean-Louis JOUBERT.

Œuvre d'universitaires français et québécois, ce Précis de Littérature du Québec, conçu, coordonné et revu par Yannick GASQUY-RESCH, exprime une vision commune dans le respect de la personnalité de chaque auteur. Le plan de l'ouvrage, le choix des écrivains et des œuvres, les thèmes ont été arrêtés en commun. Sur cette trame unique, la variété des perspectives, l'originalité des analyses, la diversité des écritures et notamment les particularités de la langue française du Québec (féminisation des mots...) ont été préférées à une harmonisation rigide et appauvrissante.

Aurélien BOIVIN, de l'Université Laval à Québec, a rédigé :

- les sections 5 et 6 du chapitre 2 de la première partie, relatives au conte au XIX<sup>e</sup> siècle et au roman du terroir,
- le chapitre 5 de la quatrième partie sur la paralittérature.

Claude FILTEAU de l'Université de Paris XIII, a pris en charge :

- les sections 4 et 5 du chapitre 2 de la deuxième partie, relatives au temps des avant-gardes et à la poésie contemporaine,
- les sections 3, 4, 5 du chapitre 3 de la deuxième partie, traitant de Saint-Denys Garneau, Alain Grandbois et Gaston Miron.

Yannick GASQUY-RESCH, de l'Université d'Aix-Marseille, a rédigé :

- l'introduction,
- le chapitre premier de la première partie, intitulé « Un peuple sans histoire et sans littérature »... ? ,
- le chapitre premier de la deuxième partie, concernant la période allant de la crise à la Révolution tranquille,
- les sections 1 et 2 du chapitre 3 de la deuxième partie, traitant de Gabrielle Roy et d'Anne Hébert,
- les sections 1, 2 et 4 du chapitre 3 de la troisième partie, relatifs à Jacques Brault, Marie-Claire Blais et Réjean Ducharme,
- le chapitre 2 de la quatrième partie, relatif aux mythologies urbaines,
- le chapitre 3 de la quatrième partie sur les écritures migrantes,
- le chapitre 4 de la quatrième partie intitulé « Dire l'Amérique ».

Elle a également élaboré la chronologie et la bibliographie générale et réalisé l'index onomastique et la table des matières.

Lise GAUVIN, de l'Université de Montréal, a écrit :

- la section 3 du chapitre 2 de la troisième partie, consacrée à l'écrivain et la langue,
- le chapitre premier de la quatrième partie, intitulé « Penser au féminin ».

Laurent MAILHOT, de l'Université de Montréal, a rédigé :

- les sections 1, 2, 3 et 4 du chapitre 2 de la première partie, relatives aux écrits de la Nouvelle France, au journalisme et à l'essai, au discours littéraire sur l'histoire et aux femmes au début de la littérature intime,

## *AVERTISSEMENT*

- le chapitre 3 de la première partie, consacré à Crémazie et Nelligan,
- les sections 2 et 3 du chapitre 2 de la deuxième partie, traitant de la question sociale et de l'évolution du personnalisme à l'existentialisme,
- le chapitre premier de la troisième partie, consacré à la Révolution tranquille,
- les sections 1 et 2 du chapitre 2 de la troisième partie, intitulées « La question nationale » et « Les nouvelles voies de l'essai ».

Lucie ROBERT, de l'Université du Québec à Montréal, a écrit :

- la section 1 du chapitre 2 de la deuxième partie, concernant le développement des revues,
- la section 4 du chapitre 2 de la troisième partie relative à la place du théâtre,
- les sections 3 et 5 du chapitre 3 de la troisième partie concernant Hubert Aquin et Michel Tremblay.

# Introduction<sup>1</sup>

Proche de la France par la langue et une partie de son histoire, le Québec ne demeure pas moins frappé d'un coefficient d'étrangeté dès qu'on entreprend de le lire à partir de sa propre culture. C'est qu'au sein du Canada, la société québécoise offre un discours spécifique lié au contexte géographique, historique, idéologique dans lequel elle s'est développée.

Les mythes sont tenaces qui assurent à ce pays à la fois la séduction des grands espaces que ne rongeraient point des villes tentaculaires et l'attrait d'un territoire où pourrait se vivre l'Amérique en français.

Intégré à l'espace américain et riche d'un héritage européen, le Québec résiste à toute tentative d'analyse qui viserait à le situer dans le prolongement de la culture française ou à le percevoir comme l'écho assourdi de la culture étatsunienne.

La place originale qu'occupe sa littérature au sein de la littérature occidentale contemporaine tient à ces facteurs auxquels s'ajoute aujourd'hui une ouverture à de nouveaux courants culturels. La reconnaissance de cette littérature a suscité un certain nombre de questions comme en témoignent les différentes appellations qui lui ont été données depuis un siècle : « française du Canada », « canadienne-française » ou « française d'Amérique ». Ces désignations montrent le lien plus ou moins étroit qu'on croyait lui voir entretenir avec la littérature française de l'Hexagone. C'est à partir de la Révolution tranquille (1960) que cette littérature est saisie dans sa spécificité : au moment où les Canadiens français décident de faire de leur province une nation en se nommant Québécois, ils identifient en même temps leur littérature en la liant à un territoire limité, celui de la province de Québec. La littérature québécoise a enfin un nom qui lui est propre.

La géographie comme la langue, cependant, ne ferment pas complètement l'espace littéraire. Bien des écrivains vivant au Québec se reconnaissent dans cette dénomination, parce que tout en étant d'origine étrangère, ils écrivent leur œuvre en français.

Il existe, bien entendu, d'autres provinces auxquelles peuvent s'identifier les écrivains s'exprimant en français, tel le Nouveau-Brunswick où le terme d'*Acadien* prévaut pour désigner l'ensemble du discours littéraire francophone<sup>2</sup>. Le choix de ces qualificatifs souligne l'importance qu'accorde une société à son territoire pour dire son identité.

Depuis une trentaine d'années les ouvrages consacrés à la littérature du Québec offrent des études de plus en plus nombreuses et variées. Elles visent à présenter soit une histoire de la littérature, soit un panorama des genres littéraires, soit des analyses sur les auteurs connus, sur des thèmes ou des mouvements littéraires. À ces ouvrages s'ajoute un choix très large d'anthologies<sup>3</sup>.

---

1. Yannick Gasquy-Resch.

2. Cette littérature est particulièrement représentée par l'œuvre d'Antonine Maillet qui a notamment obtenu le prix Goncourt pour son ouvrage *Pélagie-la-Charette* en 1979.

3. Voir les ouvrages cités en bibliographie.

## INTRODUCTION

Ces manuels s'adressent, pour la plupart, à des lecteurs qui connaissent le Québec de *l'intérieur* et qui savent quelle signification peut avoir la prédominance de thèmes ou de discours récurrents comme celui de la terre ou de la question nationale.

Le présent ouvrage situe l'approche de la littérature québécoise dans une autre perspective. Il s'adresse en priorité à un public francophone *hors du Québec*, qui est soucieux de découvrir comment et pourquoi une littérature, qui lui est proche par la langue, lui échappe par sa problématique. Le réflexe comparatif ne suffit pas à évaluer certaines formes et écritures comme l'inscription de l'oral ou la place du *joual*, ni à saisir le poids de certains événements à travers le rôle des mouvements littéraires et d'idées ou l'importance de revues, comme le furent en leur temps *La Relève*, *Cité libre* ou *Parti Pris*.

Ce manuel souhaite faire réfléchir le lecteur sur les enjeux et les défis auxquels sont confrontés une société et son discours quand la situation géopolitique lui donne un statut qui peut l'apparenter à une société minoritaire.

Cet ouvrage revendique des choix. Tout en proposant un panorama général de la littérature du Québec, il fait référence à des textes qui n'obéissent pas uniquement à des critères littéraires mais qui ont été retenus en fonction de leur importance dans les grands débats d'idées qui ont agité la société québécoise au cours de son histoire (textes journalistiques, pamphlets ou manifestes). Le choix de ces textes repose sur l'analyse des périodes charnières, des phases historiques où la confrontation des idéologies a favorisé des ruptures, des refus, des mutations. Nous voulons ainsi inciter le lecteur à choisir d'autres modes de lecture que ceux qui suivent l'évolution et la maturation des grandes littératures inscrites dans le temps et pour lesquelles les notions d'écoles, de mouvements correspondent à des traditions d'écriture.

Pour chacune de ces périodes, des auteurs ont été retenus, figures marquantes de la vie intellectuelle ou artistique de leur temps. En les privilégiant parmi d'autres tout aussi reconnus, nous avons voulu illustrer une problématique qui, pour le lecteur étranger, éclairera de façon précise le rapport de l'écrivain à son milieu, et surtout, à la langue, ce qui au Québec ne va pas de soi. Nous avons donc choisi de présenter des écrivains dont les œuvres entretenaient des rapports signifiants avec la société et offraient des pratiques d'écriture rendant compte des grandes orientations qu'a pu prendre la littérature québécoise au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

## LE QUÉBEC, TERRE D'AMÉRIQUE

Situé au nord-est de l'Amérique du Nord, le Québec est la plus vaste des dix provinces canadiennes. Avec ses 1 540 681 km<sup>2</sup>, il couvre 15,4 % de la superficie totale du Canada (9 976 147 km<sup>2</sup>). À l'échelle européenne, il équivaut à trois fois la France, sept fois la Grande-Bretagne, cinquante-quatre fois la Belgique. L'étendue du territoire se mesure encore aux 1 700 km qui séparent la ville de Gaspé, à l'extrémité est de la Province, de Ville-Marie située au nord-est de la frontière de l'Ontario et principale localité de la région du Témiscamingue.

Le fleuve Saint-Laurent est sans aucun doute l'un des éléments géographiques les plus importants du Québec. Des grands lacs jusqu'à son embouchure, il parcourt 4 000 km à l'intérieur de l'Amérique du Nord et se place par son débit au rang des grands fleuves mondiaux avec l'Amazone, le Nil, le Danube et le Mississippi. Bassin de drainage de presque

tous les cours d'eau du Québec (plus de cent affluents), parsemé de quelques cinq cents îles, le Saint-Laurent a joué un rôle primordial dans le développement du pays et reste dans l'imaginaire québécois un pôle magnétique.

La majorité de la population (6 762 000 habitants) se trouve concentrée sur ses rives et fait de la vallée du Saint-Laurent la partie la plus habitée du Québec. Cette concentration offre un contraste saisissant avec le reste du pays constitué au nord par le bouclier canadien (80 % de la superficie totale) et au Sud par les Appalaches qui forment la région charnière avec les États-Unis.

On peut comprendre qu'en raison de l'étendue du territoire et de la disparité des espaces habités, les notions de frontière, de limite, de distance aient pris une résonance toute particulière. C'est ainsi que « l'appel du Nord » dans la littérature québécoise a suscité, entre autres thèmes, un discours récurrent<sup>4</sup>.

Une autre composante du paysage québécois est le climat. La très populaire chanson de Gilles Vigneault, « Mon pays ce n'est pas un Pays, c'est l'hiver », rend compte du poids exceptionnel de cette saison. L'hiver a marqué, façonné la société québécoise dès l'arrivée des premiers colons. Longtemps synonyme de période de repli sur soi, de silence, de solitude, l'hiver a contribué à développer chez les Québécois un esprit à la fois d'indépendance et d'entraide. Il a, de toute évidence, renforcé dans la population, le sentiment d'appartenir à une société qui se différencie peu à peu de la société française.

Ces données expliquent que le peuple québécois puisse se considérer, à l'égal de tous ceux qui sont venus sur le continent américain, comme un peuple marqué par l'espace. Espace immense, soumis à tous les excès climatiques et géographiques, qu'il a fallu défricher, cultiver, coloniser.

La découverte de ces espaces vierges et la volonté de s'y établir ont entraîné des comportements spécifiques qui ont profondément marqué les lettres québécoises. Il y eut ceux qui portaient à l'aventure, cherchant toujours plus loin de nouvelles terres à conquérir et ceux qui ayant apprivoisé quelques arpents, voulurent s'enraciner. Il y eut le nomade, le « coureur de bois » ; il y eut le sédentaire, « l'habitant ». La littérature du Québec est traversée de ces personnages tantôt fascinés par l'ailleurs, le lointain, tantôt attachés viscéralement à la terre des ancêtres. L'exemple le plus célèbre en est *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon (1916). Le roman fixe de nombreux aspects du roman de la terre, ainsi que les rêveries que celle-ci a pu susciter. Dans son prolongement, le récit plus contemporain (1977) de l'écrivain Roch Carrier, *Il n'y a pas de pays sans grand-père*, en donne une version réactualisée fort intéressante<sup>5</sup>.

## UNE PROVINCE QUI SE PERÇOIT COMME NATION

Le Québec fait partie de la fédération canadienne mais sa population a le sentiment que ce territoire représente bien plus qu'une province. À la différence d'un habitant des États-Unis qui se définit d'abord comme américain avant d'être californien ou texan, l'habitant

4. Jack Warwick, *L'Appel du Nord dans la littérature canadienne-française*, Montréal, Hurtubise, HMH, 1972 ; voir aussi Christian Morissonneau, *La Terre promise : le mythe du nord québécois*, Montréal, HMH, 1978.

5. Voir Yannick Resch, « Roch Carrier, Il n'y a pas de pays sans grand-père », D.O.L.Q., tome 5.

## INTRODUCTION

du Québec se perçoit d'abord comme québécois avant de se dire canadien. C'est que le Québec est la seule dimension politique où s'épanouit une société d'origine française distincte à l'intérieur de la communauté canadienne. La cohésion nationale que donne cette appartenance à la langue française s'appuie sur une longue histoire qui remonte à la Nouvelle-France.

La colonie qui s'est établie en Amérique du Nord sous le régime français (xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles) s'est développée dans une grande homogénéité en raison de plusieurs facteurs d'identification, tels que l'origine géographique et sociale – la plupart des colons venaient du Nord-Ouest de la France et avaient la pratique du travail de la terre –, ainsi que l'origine religieuse – ils avaient en commun l'adhésion à la religion catholique. Ces traits ajoutés à l'homogénéité linguistique ont permis que se constitue pendant cette période la première strate de l'identité québécoise.

La « Cession » de la Nouvelle-France à l'Angleterre en 1760, ratifiée par le traité de Paris (1763), ouvre un traumatisme qui pouvait mettre en péril cette identité québécoise. L'élite, les seigneurs, les gros négociants, rentrent en France, laissant sur place une aristocratie assez pauvre, des prêtres dispersés dans les paroisses et une population qui se replie sur elle-même pour assurer sa survivance.

Une petite bourgeoisie cependant favorise l'éveil d'un mouvement nationaliste qui se radicalise dans les années 1830 et conduit à l'insurrection de 1837-1838 sous la conduite du patriote Louis-Joseph Papineau. Mais la rébellion s'achève par un échec. Les meneurs sont exécutés ou exilés. Le gouvernement britannique impose au Bas-Canada (le Québec) et au Haut-Canada (l'Ontario) un régime d'Union qui doit conduire à l'assimilation des Canadiens français. Cette période occupe une place importante dans l'histoire de la société québécoise car celle-ci découvre en même temps que sa précarité, sa spécificité par rapport au conquérant anglophone.

Le sentiment nationaliste est utilisé par l'autorité religieuse qui assure son pouvoir en développant une idéologie de survivance fondée sur le respect des institutions en place et tournée vers la terre, la défense de la langue et de la foi. La vocation agricole donnée au peuple québécois, subordonnée à la religion, atteindra son développement maximal dans la deuxième moitié du xix<sup>e</sup> siècle. C'est au cours de ces décennies que la population canadienne-française va croître et se multiplier. Les quelques 70 000 Canadiens, qui étaient restés au lendemain de la Conquête, sont plus d'un million, un siècle plus tard. Cette « revanche des berceaux » renforcera chez les francophones, le sentiment de cohésion nationale liée à la conscience de former une société distincte des anglophones.

L'Acte de l'Amérique du Nord britannique qui fédère en 1867 quatre provinces (le Québec, l'Ontario, le Nouveau-Brunswick et la Nouvelle-Écosse) donne à l'anglais et au français le statut de langues officielles au Parlement et devant les tribunaux du Nouveau Canada.

Toute l'histoire québécoise sera basée ensuite sur la reconnaissance de cette francophonie d'Amérique : le choix pour le Québec d'être une nation de langue française.

Aujourd'hui, cette spécificité linguistique dote le Québec d'un statut particulier qui se concrétise par des droits, celui par exemple sur le plan de la politique extérieure canadienne, d'avoir un statut d'interlocuteur au sein de l'aire francophone.

Cette spécificité aussi affirmée soit-elle, ne va pas sans créer des conflits. Les tractations qui ont accompagné en 1981-1982, le rapatriement de la Constitution, l'échec des Accords du lac Meech (1990) qui devaient reconnaître au Québec le caractère de *société distincte* et

récemment l'échec du référendum de Charlottetown (1992) soulignent à quel point le fait de vivre en français en Amérique du Nord est une situation inconfortable qui a entraîné des réflexes plus souvent défensifs qu'offensifs, et une méfiance à l'égard de mouvements de pensée ou d'idées qui mettaient en cause la dimension fondatrice des discours idéologiques traditionnels.

## LANGUE PARLÉE ET LANGUE D'ÉCRITURE

S'il est une question qui s'est posée de façon dramatique tout au long de l'histoire du Québec, c'est bien la question de la langue. Avec une population qui parle français à plus de 80 %, la province peut se dire francophone mais ce pourcentage se réduit à 25 % lorsqu'on prend en compte la population totale du Canada. La menace d'assimilation est une réalité à laquelle la société se confronte chaque jour. L'histoire témoigne que, depuis la conquête où l'anglais est devenu la langue officielle, les francophones n'ont pas cessé de se battre pour donner au français un statut identique. Il faudra attendre cependant plus de cent ans pour que la question linguistique soulevée par les intellectuels au cours du XIX<sup>e</sup> siècle soit vraiment abordée sur le plan politique. À partir de la Révolution tranquille, les gouvernements successifs de la Province vont donner des assises juridiques au français pour qu'il ait le statut de seule langue officielle au Québec et qu'il soit la langue de la communication et de l'économie. Trois lois en marquent les étapes : le Bill 63 (1969), la loi 22 (1974), la loi 101 ou Charte de la langue française (1977).

La défense et la survie de la langue française affectent tout particulièrement le champ littéraire car elles soulèvent le problème de la légitimité de la littérature. Celle-ci étant une littérature jeune, (le premier roman, *L'influence d'un livre ou le chercheur de trésors* de Philippe Aubert de Gaspé fils est publié en 1837), a eu besoin, comme toute littérature en émergence, de prouver sa spécificité par rapport aux autres littératures. Or cette spécificité est intrinsèquement liée à des pratiques linguistiques qui lui assurent son autonomie.

Le choix de la langue d'écriture a entraîné dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, des débats et des polémiques opposant ceux qui voulaient écrire dans un français de France parce que la langue de leurs compatriotes leur semblait corrompue ou vulgaire, à ceux qui, par souci d'authenticité et de couleur locale, proclamaient la nécessité d'un usage littéraire de la langue parlée. L'enjeu de ces querelles est relevé par le poète Octave Crémazie dont l'œuvre témoigne d'un ardent attachement à la langue française ; on en retrouve les échos dans son abondante correspondance avec l'abbé Casgrain. Ainsi, écrit-il dans une lettre du 29 janvier 1867 :

Ce qui manque au Canada, c'est d'avoir une langue à lui. Si nous parlions iroquois ou huron, notre littérature vivrait. Malheureusement nous parlons et écrivons d'une assez piteuse façon, il est vrai, la langue de Bossuet et de Racine. Nous avons beau dire et beau faire, nous ne serons toujours au point de vue littéraire qu'une simple colonie, et quand bien même le Canada deviendrait un pays indépendant et ferait briller son drapeau au soleil des nations, nous n'en demeurerions pas moins de simples colons littéraires.<sup>6</sup>

---

6. Octave Crémazie, *Œuvres, Prose*, Texte établi, annoté et présenté par Odette Condemine, Ottawa, Ed. de l'Université d'Ottawa, 1976, p. 91.

## INTRODUCTION

Ce texte montrait de façon pertinente le lien étroit que le poète voyait entre l'autonomie de la langue et l'existence de la littérature.

Au début du xx<sup>e</sup> siècle les discussions se poursuivent quant à la valeur de l'œuvre littéraire au Canada français. À travers des revues comme *Le Terroir* et *Le Nigog*, fondées en 1918, Régionalistes et Exotistes, appelés aussi Universalistes, s'opposent. Ou bien l'œuvre accentue son caractère pittoresque en utilisant la langue du pays, ou bien elle tend à devenir universelle en se conformant au code linguistique français. Les Exotistes considéraient comme un danger pour la littérature nationale une rupture avec la culture française tandis que les Régionalistes réclamaient, pour défendre précisément une littérature nationale, une inspiration plus authentiquement canadienne.

Le débat domina la scène littéraire jusqu'au moment où les écrivains prirent conscience qu'il fallait penser autrement. En ne se demandant plus *pour qui* ils écrivaient mais *pourquoi* ils écrivaient, les écrivains ramenaient la réflexion sur le phénomène littéraire en tant que tel, indépendamment du lien avec la France.

Les années quarante et cinquante marquent un tournant que révèle bien l'exhortation du romancier Robert Charbonneau :

Que nos écrivains ambitionnent d'abord d'être eux-mêmes sans tenir leurs yeux fixés sur ce qu'on pensera à Paris, ou plutôt, qu'ils regardent ce qui se fait ailleurs, qu'ils choisissent dans les techniques françaises, anglaises, russes et américaines, ce qui convient à leur tempérament et qu'ensuite, ils n'aient qu'un but : créer des œuvres qui soient fondées sur leur personnalité canadienne.<sup>7</sup>

L'attrait de la France ne créant plus de traumatisme, l'écrivain ne craint pas d'affirmer le malaise qu'il ressent à s'exprimer dans une langue qui est coupée du réel parce qu'apprise dans les livres. Les poètes sont parmi les premiers à décrire cette nouvelle conscience linguistique. « Dépoétisé dans ma langue et dans mon appartenance » déclare Gaston Miron. C'est l'occasion pour la plupart de dénoncer le bilinguisme comme la pire menace à la survie du français, et de souligner dans quelle confusion mentale se retrouve l'écrivain québécois. Le poète Fernand Ouellette précise cet état en partant de son expérience personnelle :

Dès que j'ai essayé d'écrire, je me suis rendu compte que j'étais un **barbare**, c'est-à-dire selon l'acception étymologique, un **étranger**. Ma langue maternelle n'était pas le français, mais le **franglais**. Il me fallait apprendre le français presque comme une langue étrangère. [...] au stade de l'apprentissage, ou bien mes proches ignoraient le mot français correspondant à l'objet, ou bien ils se servaient du mot anglais. Beaucoup d'objets de ma vie quotidienne n'avaient pas de nom ou leur nom était maladroitement ou pernicieusement calqué sur celui d'une autre langue quand, d'ailleurs, on n'employait pas le nom étranger lui-même. On me façonnait à coup de « chose » et d'affaire.<sup>8</sup>

En se débarrassant d'une malédiction langagière, en écartant le mimétisme qui le contraignait à un discours élitiste et donc abstrait, l'écrivain se déclare solidaire de la collectivité canadienne-française par le choix d'une expression, qui dans un premier temps, va dire l'aliénation économique et linguistique du peuple. Ce sera le fait de la génération

7. *La France et nous, journal d'une querelle*, Montréal, Ed. de l'Arbre, 1947.

8. « La lutte des langues et la dualité du langage », *les Actes retrouvés*, Montréal, Ed. HMH, coll. Constantes, 1970, p. 184.

réunie autour de la revue *Parti-Pris* (1963-1968), qui produira un certain nombre de textes en *joual*, matérialisant par l'écriture, l'expression d'une dépossession historique.

Le terme *joual* (déformation du mot cheval) est popularisé par Jean-Paul Desbiens, un frère des Écoles chrétiennes, dans son livre pamphlet, *Les Insolences du frère Untel* (1960). L'ouvrage connut un immense succès. Véritable cri d'alarme lancé contre les faiblesses de l'enseignement et l'état de décomposition de la langue qui présente tous les symptômes de la créolisation, il invitait les intellectuels à repenser le problème de la langue française. Les membres de *Parti-Pris* en transposant le *joual* dans le texte littéraire allaient en faire l'étape nécessaire dans le projet d'affirmation collective. D'abord la légitimation d'une langue dévaluée marquait une volonté de rupture par rapport au modèle linguistique français, ensuite elle contribuait à une révolution sociale à travers les grandes manifestations de « prise de la parole » qu'a produites la décennie de la Révolution tranquille.

À la fin des années soixante le *joual* cesse de véhiculer l'image négative d'une dépossession collective pour exprimer certains aspects de la langue parlée. La promotion du discours populaire débouche sur une littérature qui, par le biais du mélange des tons et des langages, présente une société réconciliée avec elle-même dans son univers verbal.

## « UNE LITTÉRATURE EN ÉBULLITION »

Le titre, *Une littérature en ébullition*, donné par le romancier Gérard Béssette en 1968 à son essai sur la littérature québécoise<sup>9</sup>, reste d'actualité. Celle-ci, en effet, s'aventure dans des voies qui invitent à des lectures multiples. Le discours littéraire s'est affranchi des questions identitaires, liées à un repliement narcissique, qui l'avaient marqué dans les années soixante. Il n'a plus comme seul objectif le souci d'affirmer l'existence d'un peuple à travers la spécificité de sa langue. La formulation d'une *québécoité*, comprise comme l'ensemble des caractéristiques identifiant la société québécoise à son seul territoire, s'atténue, tout comme s'estompent les contradictions exprimées entre écriture et oralité.

La littérature contemporaine du Québec se veut voyageuse. L'espace de la fiction éclate. Celle-ci s'ouvre à l'Amérique, aux Amériques et à l'Europe, sortant des limites du territoire qui était à fonder par l'écriture ; elle s'affranchit aussi de l'exigüité de la pensée qui s'y rattachait. L'identité passe par la rencontre avec l'autre, l'image de l'étranger s'impose comme figure déterminante de la connaissance de soi.

Le discours univoque est récusé au profit de voies multiples qui subvertissent le concept d'un sujet unitaire dont la vision serait totalisante. Les textes se construisent par le croisement de plusieurs cultures, s'ouvrent à des références historiques, littéraires venues d'ailleurs. Des éléments nouveaux apparaissent qui font éclater les thématiques traditionnelles et les frontières formelles entre les genres. Des concepts tels que l'américanité, l'altérité, le cosmopolitisme, travaillent l'imaginaire et contribuent à l'invention de nouvelles écritures traversées par le burlesque, le parodique, le carnavalesque.

La remise en question des notions d'unité, d'homogénéité, au profit de la fragmentation, de l'hétérogénéité, et le « mixage » du roman de la parole et du roman de l'écriture sonnent peut-être le glas d'une veine spécifiquement québécoise ; ils conviennent très certainement à lire cette littérature, sur fond des grandes questions posées par la littérature contemporaine.

---

9. Éditions Le Jour, Montréal.



PREMIÈRE PARTIE

# FONDATIONS

(1630-1930)



# Chapitre 1 : « Un peuple sans histoire et sans littérature »... ?<sup>1</sup>

## Section 1. LA NOUVELLE-FRANCE

Au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, d'immenses territoires d'Amérique habités par un grand nombre de nations amérindiennes deviennent possession de la France. Ils le resteront jusqu'au traité de Paris en 1763, lorsque la France au terme d'une longue guerre dont elle sort vaincue, cède la Nouvelle-France à l'Angleterre.

L'appellation Nouvelle-France montre bien que les fondateurs voulaient créer dans la vallée du Saint-Laurent, une autre France aussi semblable que possible au territoire métropolitain. L'évolution de la colonie aboutira en fait à une société originale : la société canadienne-française.

Pour situer le fait littéraire à ses origines, il faut rappeler les étapes qui constituent l'histoire de cette société nouvellement arrivée sur le territoire nord-américain.

Le régime français commence avec la fondation du poste permanent de Québec en 1608, par Samuel de Champlain qui reprend les visées de Jacques Cartier dont les trois voyages s'échelonnent entre 1534 et 1542. Champlain poursuit les intérêts commerciaux des hommes d'affaires mais la croissance de la colonie ne se fait réellement qu'au moment où Louis XIV décide de développer la Nouvelle-France et d'en faire une colonie royale. Louis XIV, le Régent et Louis XV régneront sur elle de 1663 à 1763. Grâce à l'intendant Jean Talon, homme de grande envergure, qui veille à développer l'immigration, la population du pays passe de quelques 3 000 habitants en 1666 à plus de 8 000 en 1676. Talon encourage, par ailleurs, le développement d'une économie stable fondée sur l'agriculture et le commerce afin d'enraciner la population. La traite des fourrures, qui était jusque-là la source de revenu essentielle, conduisait en effet à une vie de nomade. Il ébauche un projet d'échange commercial en triangle : Québec-Antilles-France. Mais la métropole entend conserver le monopole de l'industrie et du commerce et s'oppose au développement industriel et commercial des colonies. Les échanges commerciaux sont bloqués. Le peuplement ralentit. Les objectifs visés par Talon ne seront que partiellement atteints.

Cependant, dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, la colonie développe un mode de vie qui lui assure une certaine stabilité. La population progresse, moins en raison de l'immigration que d'une forte natalité. De 15 000 habitants en 1700, elle atteint près de 70 000 habitants en 1763.

La société de la Nouvelle-France est déjà différente de celle de la France. En raison de l'éloignement et des conditions du milieu de vie, la monarchie n'est pas une structure pesante pour l'habitant. À la différence de la Louisiane qui a accentué les caractères figés

---

1. Yannick Gasquy-Resch.

de la société française, la société canadienne a été marquée dès le début par un trait spécifique, celui de l'égalité. Tous avaient les mêmes chances et les mêmes difficultés devant la réussite. Par ailleurs, il n'y avait pas de hiérarchie de suzeraineté, ni d'aristocratie de souche. Le système seigneurial est différent du système féodal. Il fut surtout un mode de peuplement et un système de distribution de terres. Tout individu méritant pouvait devenir seigneur ; il pouvait perdre cette charge s'il ne satisfaisait pas à certaines exigences, celle d'exploiter et de faire exploiter les terres qui lui étaient concédées. Souvent absent, résidant parfois dans la ville, le seigneur est un personnage lointain, ce qui explique que la seigneurie ne soit pas devenue l'unité sociale prépondérante de la colonie. Ce sont la famille et la paroisse qui en constituent les bases.

À l'esprit d'indépendance et d'égalité qui caractérise *les habitants* s'ajoute chez certains, le goût de l'aventure. Attirés par la traite des fourrures, ils choisissent la vie nomade des *coureurs de bois*, fréquentent les Indiens dont ils partagent en partie la vie et les coutumes.

Ainsi se forge chez le colon français de la Nouvelle-France, au cours de cette période, une personnalité distincte, plus américaine qu'européenne. Une civilisation prend racine. Dans la haute société, l'instruction donnée aux garçons, par les Jésuites, les Sulpiciens, et aux filles, par les Ursulines et les Dames de la Congrégation, favorise le désir de fixer et de transmettre par écrit le rythme et les traits spécifiques de la vie quotidienne.

Des lettres, des correspondances, comme celles de Madame Begon permettent de comprendre l'évolution des mentalités. Celles-ci se découvrent en particulier à travers les récits de voyage et la correspondance des missionnaires. Les *lettres* de la religieuse Marie de L'Incarnation, ou les *Relations des Jésuites* (1632-1673) révèlent à la France une société en passe de s'adapter aux exigences du pays.

L'histoire de la Colonie subit une rupture capitale en 1763 lorsqu'elle passe sous domination britannique. Dès l'origine la Colonie est menacée à l'extérieur par les Anglais qui s'étaient installés sur la côte atlantique et avaient rapidement développé leurs propres colonies. En 1685, les Anglais opposent aux 12 000 habitants de la Nouvelle-France une population de 250 000 habitants, organisée, riche et animée d'un idéal religieux ennemi du papisme. Cet antagonisme, né dès les origines de la colonisation, se retrouve tout au long du développement de l'expansion française. Il aboutit au traité de Paris en 1763 et à la Cession de la Nouvelle-France à la Couronne d'Angleterre.

## Section 2. DE LA CONQUÊTE À L'UNION

La Conquête, terme qui désigne ce changement d'allégeance, est d'abord un désastre pour la société canadienne. Administrateurs, militaires, nobles, dans leur grande majorité, rentrent en France décapitant la colonie de ses élites. Les paysans, qui travaillent la terre des autres, et les habitants, qui tirent leur subsistance de la terre qu'ils habitent, forment entre 75 % et 80 % de la population. Ils se replient sur leur univers rural et se livrent entièrement à l'agriculture. Le clergé et les nobles qui restent, habitués à la monarchie, cherchent à maintenir les liens avec la Couronne britannique qui, en retour, leur assure le maintien de la langue, de leur religion et du droit civil français (Acte de Québec, 1774). Les Anglophones, jouissant de la protection de la Grande Bretagne, prennent rapidement le contrôle des leviers politiques et économiques. Pour longtemps, la puissance économique échappe aux Canadiens français.

L'efficacité de l'Acte de Québec s'amointrit avec l'arrivée d'un groupe important de sujets britanniques (les Loyalistes), qui, fidèles à la Couronne, fuient les États-Unis après l'indépendance des colonies et s'installent au Canada à partir de 1783.

Le gouvernement britannique, devant les revendications des Loyalistes et les réactions des Canadiens, décide par l'acte constitutionnel de 1791 de partager la colonie en deux : le Haut-Canada (l'Ontario), majoritairement anglophone, et le Bas-Canada (le Québec actuel). Bien que chacun des deux territoires bénéficie de pouvoirs exécutif et législatif, ce sont le Gouverneur et les Conseils, nommés par le roi, qui détiennent le pouvoir et les finances tandis que les représentants du peuple, les députés, sont tenus dans l'impuissance d'avoir la moindre influence sur les décisions prises.

Cette situation entraîne une crise qui aboutit à une guerre civile en 1837-1838. La révolte est matée, l'insurrection des Patriotes conduits par Louis-Joseph Papineau est réduite à néant, détruisant pour une longue période l'espoir chez les Canadiens français de recouvrer leur indépendance.

Le gouvernement britannique envoie lord Durham comme gouverneur général et lui confie la responsabilité de décider de la forme du futur gouvernement des provinces. Durham, après avoir cru que les rebellions reflétaient « une lutte entre un gouvernement et un peuple » se ravise et conclut que la lutte n'a pas été « une lutte de principes, mais de races : deux nations se faisant la guerre au sein d'un même État ». Il propose pour solution l'assimilation des Canadiens français, parce que dit-il :

On ne peut guère concevoir de nationalité plus dépourvue de tout ce qui peut vivifier et élever un peuple que les descendants des Français dans le Bas-Canada, du fait qu'ils ont gardé leur langue, et leurs coutumes particulières. C'est un peuple sans histoire et sans littérature. La littérature anglaise est d'une langue qui n'est pas la leur ; la seule littérature qui leur est familière est celle d'une nation dont ils sont séparés par quatre-vingts ans de domination étrangère, davantage par les transformations que la Révolution et ses suites ont opérées dans tout l'état politique, moral et social de la France. Toutefois, c'est de cette nation, dont les séparent l'histoire récente, les mœurs et la mentalité, que les Canadiens français reçoivent toute leur instruction et jouissent des plaisirs que donnent les livres. C'est de cette littérature entièrement étrangère, qui traite d'événements, d'idées et de mœurs tout à fait inintelligibles pour eux, qu'ils doivent dépendre. La plupart de leurs journaux sont écrits par des Français de France. Ces derniers sont venus chercher fortune au pays ou bien les chefs des partis les y ont attirés pour suppléer au manque de talents littéraires disponibles dans la presse politique. De la même manière, leur nationalité joue contre eux pour les priver des joies et de l'influence civilisatrice des arts. [...] En vérité je serais étonné si, dans les circonstances, les plus réfléchis des Canadiens français entretenaient à présent l'espoir de conserver leur nationalité. Quelques efforts qu'ils fassent, il est évident que l'assimilation aux usages anglais est déjà commencée. La langue anglaise gagne du terrain comme la langue des riches et de ceux qui distribuent les emplois aux travailleurs.<sup>2</sup>

Le rapport de Lord Durham est sans équivoque quant à la solution à envisager pour la colonie française. Le Gouverneur suggère l'union des deux provinces. Ce jugement abrupt, s'il conduit par l'Acte d'Union en 1840 à réunir les deux Canadas en une seule province, n'a

2. Lord Durham, *Rapport*, traduit par Marcel-Pierre Hamel et cité dans Guy Bouthillier et Jean Meynaud, *Le choc des langues au Québec, 1760-1970*, Sillery, Presses de l'Université de Québec, 1972, p.156-157.

pas eu comme conséquence l'assimilation des Canadiens français parce que les liens idéologiques furent plus forts que les liens ethniques. Les éléments réformistes du Haut-Canada s'unirent aux nationalistes libéraux du Bas-Canada dans une lutte commune pour l'autonomie de l'autorité locale contre la métropole. Mais dans ce ralliement, les Canadiens français devaient se contenter d'être une force d'appui. Cette période exprime à la fois la fin du radicalisme politique et le début du nationalisme conservateur et de la suprématie cléricale.

Sur le plan littéraire, les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle sont marquées par une littérature de combat, celle d'un journalisme engagé avec *Le Canadien* (1806-1810) qui est le premier journal politique rédigé par des Canadiens français. Grâce au talent oratoire, à la lucidité et au patriotisme de certains journalistes comme Étienne Parent, une conscience canadienne-française voit le jour.

Les Canadiens français confrontés aux Anglo-saxons dans la vie politique, économique quotidienne, prennent peu à peu la mesure de leur différence ethnique. Ils s'attachent à défendre leur spécificité : langue, religion, droit français, coutumes. Leur situation défensive n'empêche pas la montée des revendications comme l'a montré la rébellion de 1837. Sur le plan idéologique, les idées nouvelles trouvent à s'exprimer avec la fondation de l'Institut Canadien de Montréal en 1844, sorte d'université populaire qui entre en guerre ouverte avec l'autorité catholique. Contre la poussée libérale, un courant d'opinion défend des positions traditionnelles qui veulent assurer les fondements d'une idéologie de survivance française, catholique et rurale.

On peut dire cependant que c'est par l'histoire que démarre la production littéraire canadienne. François-Xavier Garneau incarne l'esprit de cette époque : son œuvre maîtresse, *L'Histoire du Canada* en trois tomes qui paraissent entre 1845 et 1848, est celle d'un historien qui a déjà une conception scientifique de son travail. Animé d'une inspiration patriotique, il présente l'histoire des Canadiens français comme une lutte pour la survivance.

Les genres littéraires dans cette première moitié du siècle sont à l'état embryonnaire. Le premier recueil de poésie paraît en 1830 : *Satires, épîtres, chansons et épigrammes* de Michel Bibaud ; le premier roman est publié en 1837 : *L'Influence d'un livre* de Philippe Aubert de Gaspé fils.

Quelques figures se détachent dans la deuxième moitié du siècle : le poète libraire Octave Crémazie qui, après s'être établi en France en 1862 à la suite d'une histoire de fausses factures entraînant la faillite de sa librairie, chante, de loin, l'amour de sa patrie et révèle dans sa *Correspondance* un ton singulier qui fait de lui le premier lecteur original de la littérature canadienne. Le poète et conteur Louis Fréchette, dont les recueils de poésies, *Fleurs boréales et oiseaux de neige* (1876), sont couronnés par l'Académie française, occupe une place importante par sa fécondité. Ses écrits s'étendent à tous les genres et il incarne la mentalité des poètes de l'époque, fortement influencés par les romantiques français. La fascination qu'exerça sur lui l'œuvre de Victor Hugo se retrouve dans sa volonté de créer au Canada l'équivalent d'une *Légende des siècles* avec *La Légende d'un peuple*. Le mouvement littéraire, d'abord libéral au cours des années 1840, est récupéré aux alentours de 1860 par une idéologie conservatrice et ultramontaine qui s'exprime dans le roman du terroir.

## Section 3. LE QUÉBEC AU SEIN DE LA CONFÉDÉRATION

La Confédération, qui réunit en 1867 quatre provinces : le Québec, l'Ontario, la Nouvelle-Écosse et le Nouveau-Brunswick, n'empêche pas les conflits ethniques et religieux de s'aviver entre anglophones et francophones, exacerbant le nationalisme canadien-français. Malgré le développement dans la bourgeoisie d'une foi dans le libéralisme économique, une partie des dirigeants voit de façon négative cette recherche du progrès qui entraîne des milliers d'agriculteurs à fuir la campagne pour s'installer dans les villes que ce soit au Québec ou aux États-Unis. Une réaction très forte se produit, basée sur un refus du processus d'industrialisation et sur une idéalisation du passé. Les tenants de cette idéologie, qualifiée d'« agriculturiste », se retrouvent dans l'ensemble de l'Église catholique qui voit dans le caractère rural, français et catholique de la population, les composantes essentielles de son identité.

Le clergé est d'autant plus puissant et en mesure d'imposer ses idées qu'il contrôle à tous les niveaux le système d'éducation. Il s'efforce donc de conduire la littérature naissante dans la voie d'un discours moralisant, célébrant les vertus du terroir.

Comme le proclame l'abbé Henri-Raymond Casgrain, grand animateur des lettres canadiennes et fondateur de deux revues *Les Soirées Canadiennes* et *le Foyer Canadien*, la littérature canadienne doit être « essentiellement croyante et religieuse », « faire aimer le bien, admirer le beau et faire connaître le vrai ». C'est avec ces idées qu'il entend orienter les jeunes écrivains et les aider à préciser dans la valorisation du passé et de l'amour de la terre, les valeurs essentielles qui ont maintenu la cohésion de la société canadienne-française.

C'est d'abord le genre romanesque qui sera porteur de cette idéologie. Après le conteur Philippe Aubert de Gaspé (père de l'auteur de *L'influence d'un livre* paru en 1837) qui évoque, en 1863, dans les *Anciens Canadiens* l'histoire de sa famille et les hauts faits des derniers temps du régime français, les écrivains célèbrent les valeurs du terroir. L'opposition manichéenne, ville/campagne, contribue à dessiner dans la *Terre paternelle* de Patrice Lacombe (1846), l'identité de la race. Les deux romans d'Antoine Gérin-Lajoie, *Jean Rivard le Défricheur* et *Jean Rivard économiste* sont les illustrations les plus significatives de cette veine rurale qui ne tarira qu'au milieu du xx<sup>e</sup> siècle.

La forme du roman reste pauvre jusque dans les premières décennies du xx<sup>e</sup> siècle. C'est que l'idée dominante tend toujours à maintenir le Canadien français rivé à la vie paysanne, gage de permanence et de fidélité. Tout texte qui ne s'ajuste pas aux impératifs officiels, catholique/ français/ rural, est banni. La littérature reste prisonnière d'une esthétique placée sous le signe du terroir. Le roman vise à édifier le lecteur par la description d'un monde idéal.

C'est dans le même refus d'un réel difficile qu'on peut expliquer l'essor du roman historique qui, sous l'influence de romanciers tels qu'Alexandre Dumas ou Walter Scott, revalorise les vaincus du présent par une glorification du passé.

L'ultramontisme qui domine le dernier quart du xix<sup>e</sup> siècle trouve un écho chez certains chroniqueurs et journalistes (Jules-Paul Tardivel, Thomas Chapais). Il ne faut pas sous estimer cependant le développement de la pensée critique qui anime quelques essayistes. À la suite d'Étienne Parent, on retiendra les noms d'Arthur Buies, pamphlétaire virulent contre le clergé et pourfendeur de tous les préjugés. Ses *Lettres sur le Canada* et ses trois recueils de *Chroniques* en font une des meilleures plumes de l'époque.

Lord Durham s'est manifestement trompé dans son rapport. La littérature canadienne française à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle existe bien. Il importe de la saisir autrement qu'à travers des normes esthétiques qui supposent une longue tradition au cours de laquelle se forment, par l'ampleur des écrits et le rayonnement des œuvres, la spécificité et les normes d'une littérature. La littérature canadienne-française est née dans la contrainte<sup>3</sup>.

Contrainte de langue, longtemps dépendante du modèle français, elle ne s'identifie que par rapport à l'héritage, aux grands auteurs français.

Contrainte de l'histoire, qui l'amène à chercher une compensation dans le passé, un refuge dans la légende, dans les mythes du terroir qui montrent la non-acceptation de la réalité de son contexte socio-économique d'alors.

Contrainte enfin des idéologies dominantes qui refusent de faire entrer la société canadienne dans l'ère moderne de l'industrialisation.

Tous ces textes qui fondent la vie littéraire illustrent les étapes qui amenèrent la société canadienne à devenir une société distincte de la société française. Ils aident à mesurer l'écart culturel qui sépare ces deux sociétés. Que Louis Fréchette se réclame de Victor Hugo ne conduit pas à le lire comme son pâle représentant en terre canadienne mais bien plutôt à réfléchir sur les goûts, les lectures de ces écrivains, à examiner comment, s'est diffusée la littérature française et selon quel critère ; à apprécier enfin comment, malgré toutes les tentatives d'assimilation, la société canadienne française a réussi à assurer sa survivance.

---

3. Bernard Andrès, *Écrire le Québec : de la contrainte à la contrariété. Essai sur la constitution des lettres au Québec*, Montréal, Ed. XYZ, « Études et documents », 1990.

## Chapitre 2 : Survivance et résistance<sup>4</sup>

On comprendra d'autant mieux l'histoire littéraire du Canada français au XIX<sup>e</sup> siècle que l'on dégage les lignes de force à partir desquelles cette littérature s'est développée. Sous le régime français, les récits des explorateurs, les rapports des fonctionnaires sont des documents historiques précieux pour la connaissance des conditions de vie qui ont façonné le caractère national des Canadiens français. Ces textes ne constituent pas pour autant des œuvres littéraires. C'est à travers la littérature des missionnaires qu'apparaissent les premiers écrits dignes de ce nom. Entre le discours religieux et le discours ethnologique, se situent les *Relations* des Jésuites. Ces lettres écrites par différents auteurs, sont de valeur inégale, certaines cependant comme celles du Père Paul Lejeune, sont restées célèbres. Une littérature mystique s'impose avec Marie Guyard, en religion Marie de l'Incarnation. Fondatrice de la Maison des Ursulines de Québec, cette religieuse, que Bossuet comparait à Thérèse d'Avila, a écrit quelques sept mille lettres qui la révèlent comme un authentique écrivain.

La Conquête en 1763 ne favorise pas le développement de la vie culturelle. La société canadienne privée de son élite, rentrée en France, se trouve affaiblie. Le public lettré est fort restreint et le commerce du livre rencontre les pires difficultés. C'est le journalisme qui fera office d'institution littéraire autant que politique. Les Canadiens trouvent dans les journaux une tribune où s'exprimer. C'est dans *la Gazette*, *Minerve*, *le Canadien* ou *l'Aurore* que paraissent la plupart des poèmes et des contes. Pour suppléer à l'absence de maison d'édition, des revues se sont créées dans les années 1860 comme *les Soirées canadiennes* ou *le Foyer canadien*. Cette date montre que pendant presque un siècle, la vie culturelle demeure problématique. Il est impossible de juger les textes de l'époque d'après les canons de l'esthétique moderne car avant de bien écrire en français, il fallait d'abord pouvoir écrire en français.

La littérature de cette époque est une littérature de survivance, de défense. À côté du journalisme où s'affirme le talent d'hommes de plume et de conviction comme Étienne Parent ou Arthur Buies, l'histoire est l'autre forme que prend la littérature. Après la Conquête, ceux qui écrivent éprouvent le besoin d'informer et de donner à la société la mémoire de son passé. La survivance du Canada français passe par l'œuvre des historiens. Dans ce domaine, François-Xavier Garneau représente un seuil à partir duquel la littérature canadienne-française prit conscience d'elle-même et commença à puiser dans ses sources les thèmes qui la définiraient comme canadienne-française. Autodidacte, Garneau cherche chez les historiens français (Michelet, Guizot, Thierry) une clef pour l'interprétation du passé canadien. D'autres historiens, comme les abbés Ferland ou Casgrain, insistent sur les origines mystiques de la Nouvelle-France et sur la mission des Canadiens français en Amérique du Nord. Ils jettent ainsi les bases de ce qui deviendra l'idéologie dominante pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle.

---

4. Yannick Gasquy-Resch.

Les légendes, les contes ont joui d'une très grande popularité au cours du XIX<sup>e</sup> siècle et constituent la base de la littérature naissante. À côté d'une tradition orale, s'est développé le conte littéraire qui a inséré dans son discours différents éléments permettant de l'analyser soit comme conte anecdotique, soit comme conte historique, soit comme conte surnaturel. Tous ces récits témoignent de la richesse d'un imaginaire qui contribuera à l'élaboration d'une littérature nationale authentique.

Le roman est un genre plus long à se développer en raison des préjugés qui existent à son égard. On voit en lui un genre frivole, mineur et futile quand il n'est pas simplement considéré comme dangereux pour les lecteurs. Écrire un roman, ce sera écrire des textes qui se veulent instructifs, soumis à l'idéologie dominante et aptes à éveiller la fibre patriotique. Le roman de la terre ou roman du terroir va connaître une vogue considérable jusque dans le premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle. Souvent porteur d'une thèse, il rappelle aux Canadiens français que leur mission est de défricher, développer, habiter la terre de leurs ancêtres seul moyen de préserver leur race et d'assurer la résistance puisque, selon les discours officiels de l'époque, le salut passe par l'agriculture.

Un discours s'en éloigne, qui accorde une place plus importante à la psychologie des personnages, à travers les écrits de femmes. Inaugurant la littérature intime, Laure Conan renouvelle dans *Angéline de Montbrun*, les thèmes et l'écriture du roman, prolongeant la voie ouverte par Henriette Dessaulles avec son *Journal*.

## Section 1. LES ÉCRITS DE LA NOUVELLE-FRANCE<sup>5</sup>

Les écrits de la Nouvelle-France ont un statut ambigu dans l'histoire littéraire du Québec : documents ou textes ? français ou canadiens ? archives ou prototypes ? Source et réservoir pour les sciences humaines et même les sciences naturelles, ces précieux écrits sont-ils « datés » au point d'être illisibles ? À admirer de loin, à consulter pour mémoire ? Longtemps réservés aux historiens, linguistes, ethnologues, géographes et cartographes, spécialistes de la faune et de la flore laurentiennes, les écrits de la Nouvelle-France sont maintenant étudiés surtout en littérature. Aux érudits étrangers, surtout anglo-saxons, qui ont étudié scientifiquement les *Voyages* de Cartier, de Champlain ou les *Relations* des Jésuites, ont succédé ou se sont ajoutés des Québécois<sup>6</sup>. Les écrivains n'avaient d'ailleurs pas attendu les chercheurs pour s'inspirer largement des découvreurs, des missionnaires, des coureurs de bois et de leurs Indiens. Rabelais, dont l'œuvre est « pleine de ces traits de langage, de ces coutumes, de ces contes et légendes, de ces façons de faire et de vivre qui constituaient précisément la mentalité de nos ancêtres » (André Belleau), avait entendu parler de Jacques Cartier. Chacun, comme Montaigne, aura son « bon sauvage ». Lahontan intéresse ou inspire Leibniz, Swift, Diderot et Rousseau, sinon Voltaire. Chateaubriand lui emprunte Adario et tous les noms indigènes des Natchez. Au Québec, après les historio-graphes et les folkloristes, plusieurs écrivains puisent des idées, des images et des rythmes dans la littérature de la Nouvelle-France.

---

5. Laurent Mailhot.

6. Voir notamment plusieurs titres de la « Bibliothèque du Nouveau Monde » (Presses de l'Université de Montréal) depuis 1986 : *Relations* de Cartier, *Œuvres complètes* de Lahontan, *Mœurs* de Lafitau, *Journal* de Charlevoix ; bientôt *le Grand voyage du pays des Hurons* de Sagard, *le Voyage de Port-Royal* de Dièreville, les œuvres de Hennepin, Le Clercq, les écrits canadiens de Bougainville ...

## 1. Découvertes, explorations

Les écrits de la Nouvelle-France, essentiellement des rapports, officiels ou non, des relations, des lettres, constituent un immense récit de voyage, de dépaysement. Ils ressortissent également au genre historique, considéré alors comme littéraire. Aventure et inventaire, quête et enquête où « se nouent les parentés secrètes et les conflits entre la description, le récit des choses vues et les jeux de l’imaginaire » (Bernard Beugnot).

Les récits de Cartier et de Champlain sont des textes fondateurs. La jeune *Histoire* de Lescarbot (1609) recueille des textes du premier<sup>7</sup> et témoigne de l’activité du second. Le texte de Cartier – ou celui tiré du livre de bord –, rempli d’étonnement, de fraîcheur, du plaisir de voir et de nommer, est plus littéraire. C’est de lui que s’inspireront des conteurs et poètes du milieu du xx<sup>e</sup> siècle : Savard, Ferron, Perrault (*Toutes Isles*), Gatien Lapointe (*Ode au Saint-Laurent*), Paul-Marie Lapointe (*Arbres*). Champlain, excellent géographe et cartographe, est plus technique et ses explorations s’étendent des côtes du Maine jusqu’aux Grands Lacs<sup>8</sup>. En plus de ses compagnons (Lescarbot en Acadie, Sagard en Huronie) qui le mettent en scène et le citent copieusement, l’*Histoire véritable et naturelle des mœurs et productions du pays* (1664), de Pierre Boucher, est un document colbertiste qui doit beaucoup aux qualités d’observateur, d’administrateur et de colonisateur de Champlain.

Les expéditions vers le Sud sont plus nombreuses, plus faciles que l’exploration de l’Ouest<sup>9</sup>, dépourvu de voies d’accès par l’eau. Au Nord, c’est le commerce des fourrures qui attire. Dans tous les cas, on a affaire à deux types de narrateurs : l’un s’adresse, assez objectivement, à un commanditaire et destinataire précis ; l’autre calque son discours sur l’horizon d’attente sociale qu’il croit percevoir. Sur la découverte du Mississippi, le journal de Louis Jolliet étant perdu, on peut lire le père Marquette (fût-ce sous la plume du père Dablon). Cavellier de La Salle, qui avait pourtant ses manœuvres et ses publicistes à la cour et dans les académies, se voit voler la vedette, après sa mort, par Louis Hennepin dont la *Description de la Louisiane* (1683), c’est-à-dire du centre du continent, a des dizaines d’éditions et plusieurs traductions. Devant le succès, il y ajoute une *Nouvelle découverte* (1697) et un *Nouveau Voyage* (1698).

Les premiers explorateurs du Nord, Des Groseilliers et Radisson<sup>10</sup>, sont mieux connus et reçus à Boston ou à Londres qu’à Paris. En 1671, cependant, devant l’établissement de marchands anglais à la baie d’Hudson, on décide d’envoyer là-haut des « hommes de résolution ». Le père Albanel, le chevalier de Troyes, Nicolas Jérémie, dans les journaux ou récits de leurs expéditions, feront écho à la gloire de Le Moyne d’Iberville, « le conquérant », « le Jean Bart canadien ».

Le baron de Lahontan, qui passe une dizaine d’années en Amérique et prend des notes au jour le jour, aura plus d’influence auprès des écrivains et philosophes qu’auprès des autorités compétentes. Ses *Nouveaux Voyages* (1703) sont d’un libre-penseur, d’un esprit inven-

7. Surtout le *Brief Récit du second voyage*, de 1535, publié en 1545. Le premier, paru d’abord en italien, puis en anglais, n’est accessible en français qu’en 1598 ; le troisième n’est connu que par une version d’Hakluyt en 1600. Pour l’ensemble, voir, après celle, bilingue, de Bigger (1924), l’édition critique de Bideaux (1986).

8. Ses *Voyages* sont édités à Québec en 1870, puis par la Champlain Society de Toronto entre 1922 et 1935.

9. Les documents laissés par La Vérendrye et ses fils, au xviii<sup>e</sup> siècle, ne sont mis au jour et exploités qu’un siècle plus tard par l’archiviste français Pierre Margry, dans le dernier tome (VI) de ses *Découvertes et établissements des Français dans l’Ouest et dans le Sud de l’Amérique septentrionale* (Paris, Maisonneuve, 1888).

10. Ses *Voyages*, dont l’original français est perdu, paraissent en anglais en 1885 ; un manuscrit dans cette langue circulait en Nouvelle-Angleterre dès 1669.

tif et frondeur. Contre les hiérarchies et les valeurs établies, ses dialogues socratiques ou sophistes proposent une nouvelle vision du monde. Michelet voit dans son œuvre le « vif coup d'archet qui vingt ans avant les *Lettres persanes*, ouvre le dix-huitième » aux Lumières.

## 2. Les Relations des Jésuites

Les *Relations des Jésuites* (1632-1672) sont au centre d'un discours qui n'est pas seulement religieux, mais politique, ethnologique, anthropologique. Les lettres annuelles des jésuites à leurs supérieurs, amis et bienfaiteurs, exposent une conception du monde et défendent une mission, non sans contradictions. D'un rédacteur à l'autre, le style et le point de vue varient, même si la perspective demeure apologétique. Ces jésuites sont pour la plupart d'anciens professeurs de collèges lancés dans une action difficile. Brébeuf, Lalemand, Jogues sont-ils des martyrs de la foi ou des agents démasqués de la colonisation culturelle ? Un des principaux auteurs des *Relations*, Paul Lejeune oppose et réunit à la fois le *Missionnaire*, l'*apostat*, le *sorcier*<sup>11</sup>, dans une sorte de « drame baroque » qui célèbre malgré lui l'éloquence et la mythologie des Indiens montagnais.

Les *Relations des Jésuites* sont une mine d'enseignements et de renseignements non seulement pour leurs confrères Lafitau et Charlevoix, mais pour Garneau et pour les historiens américains Bancroft, Parkman, Shea. Ni les récollets, plus terre à terre, ni les sulpiciens, seigneurs de Montréal, ni les jansénistes, ni un « auteur dangereux » comme Lahontan ne réussiront à déboulonner ce monument incontournable que sont les *Relations*<sup>12</sup>.

Les jésuites ont beaucoup d'influence aussi sur l'activité spirituelle et littéraire des religieuses enseignantes ou hospitalières. Ils font l'hagiographie de la vierge iroquoise Kateri Tekakwitha, de l'étrange visionnaire Catherine de Saint-Augustin, qui sent parfois « un désir véhément d'être damnée ». Marie de l'Incarnation, tout aussi mystique, est plus classique. Veuve et mère, administratrice compétente, excellente éducatrice, Marie de l'Incarnation aurait écrit environ 13 000 lettres éditées très partiellement, coupées et recoupées par son fils, rééditées par un plus savant bénédictin, Dom Jamet<sup>13</sup>. Dans ses *Exclamations et élévations*, Marie de l'Incarnation se sert d'épithalames à la façon du *Cantique des cantiques* pour « évaporer la ferveur de l'esprit ». Au destinataire absent-présent, à l'interlocuteur infini, l'ursuline dit : « Non, mon Amour, vous n'êtes pas feu, vous n'êtes pas eau, vous n'êtes pas ce que nous disons [...] Vous êtes : c'est là votre essence et votre nom ».

## 3. Histoire

François-Xavier de Charlevoix produit en 1744 la première *Histoire et description générale de la Nouvelle-France avec le Journal historique d'un voyage...* Professeur à Louis-le-Grand, collaborateur du *Journal de Trévoux*, auteur de livres sur le Japon, le Paraguay, Saint-Domingue, c'est un historien professionnel, ce qui ne veut pas dire moderne. Il choisit et critique sa documentation, tout en se laissant guider par elle, en particulier par les *Relations* de ses confrères. En insistant sur l'épopée missionnaire, comme d'ailleurs sur les

11. Suivant le titre de l'édition critique par Guy Lafèche de la *Relation* de 1634 (Presses de l'Université de Montréal, 1973).

12. 73 volumes (réduits à 36 dans la réédition new-yorkaise de 1959) dans l'édition bilingue, de R.G. Thwaites, *The Jesuit Relations and Allied Documents* (Cleveland, 1896-1901).

13. *Écrits spirituels et historiques* (4 vol.), Paris, Desclée De Brouwer, 1929-1939.

pionniers et sur les hauts faits militaires, Charlevoix contribue au « messianisme compensateur » qui aura cours un siècle plus tard. Il se pose quand même des questions sur l'échec ou le succès relatif de l'évangélisation des « Barbares », sur le dirigisme commercial, sur la lenteur du peuplement et du développement de « la plus ancienne de nos Colonies ».

Un peu avant Charlevoix, un autre Jésuite, Lafitau, avait fait une relecture, une interprétation et une synthèse des écrits de la Nouvelle-France. Ses *Mœurs des sauvages américains, comparées aux mœurs des premiers temps* (1724) sont un essai d'histoire des religions considéré par les ethnologues comme un prototype et un modèle.

Parmi les œuvres du XVIII<sup>e</sup> siècle, il faut citer, même si elles sont demeurées longtemps inédites, les *Lettres au cher fils* (publiées en 1972) envoyées par une femme du monde, Élisabeth Bégon, à son gendre en poste en Louisiane. Curieuse, passionnée, fine causeuse, c'est un mélange de Sévigné, de Phèdre, avec une touche de Saint-Simon. Elle rend compte avec humour de ses sentiments et des menus faits de la petite société de Montréal. Après son retour en métropole, dans la seconde partie de sa correspondance, celle qu'on appelle « l'Iroquoise » se découvre Canadienne et quasi exilée ou étrangère dans son pays natal. Réjean Ducharme se souviendra de Madame Bégon dans sa fresque anti-versaillaise du *Marquis qui perdit*.

Montcalm, évoqué dans la pièce de Réjean Ducharme, a laissé un journal de campagne – « uniquement pour moi », dit-il, mais il soigne sa réputation et en appelle à « Ceux qui liront ce journal » –, de même que son aide de camp Bougainville et d'autres malheureux militaires. L'abbé Casgrain publie, de 1889 à 1895, une *Collection des manuscrits du maréchal de Lévis* en douze volumes. Coïncé entre son compatriote Montcalm et le Canadien Vaudreuil, le duc de Lévis est discret et prudent jusqu'à la sécheresse. Mais il lutte, lui, jusqu'au bout, remporte une victoire à Sainte-Foy et brûle ses drapeaux à l'île Sainte-Hélène.

La défaite et la capitulation donnent lieu en France à un procès appelé « Affaire du Canada » où les divergences « consacrent une altérité » devenue évidente à la fin du régime. Plaidoyers et témoignages livrent un « message destiné aux Français », mais « entendu par des Canadiens », un siècle plus tard :

Les journaux de campagne, si peu littéraires soient-ils, fixent, à n'en pas douter, une manière de représenter cet événement capital de notre histoire.<sup>14</sup>

C'est d'ailleurs l'ensemble, cohérent, des textes de la Nouvelle-France, de 1534 à 1760, qui façonne l'image et la « destinée en Amérique » des Canadiens. La tradition de lecture, même interrompue, intermittente, prouve que ces écrits « fixent certains paramètres de l'imaginaire littéraire québécois »<sup>15</sup>. Même en l'absence d'imprimerie, de journal, de librairie, d'académies, de salons, il existe une certaine vie littéraire, qu'on pourrait définir comme « l'activité d'un certain nombre de personnes qui sont en rapport d'écriture les uns avec les autres »<sup>16</sup>. Et avec nous.

14. Maurice Lemire (dir.), *la Vie littéraire au Québec, I : 1764-1805*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1991, p. 70.

15. *Ibid.*, p. 26.

16. *Ibid.*, p. 71.

## Section 2. DU JOURNALISME À L'ESSAI<sup>17</sup>

De la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, le journalisme a été la principale institution littéraire et politique du Canada français. L'Église, les partis, les idéologies s'en sont servi pour établir leur influence et s'assurer une clientèle. Les leaders nationaux, les grands orateurs et conférenciers – d'Étienne Parent à Henri Bourassa et André Laurendeau – furent aussi de grands journalistes. L'absence ou la faiblesse des universités, la mainmise du clergé sur les collèges classiques et les écoles normales amenèrent ceux qui, ailleurs, auraient été professeurs à partager leur temps entre la fonction publique, la politique active et l'écriture journalistique. Le journal fit et vit naître la littérature, les revues, les mouvements d'idées. Le « livre du peuple » fut le principal livre des notables.

Le premier journal canadien fut la *Gazette du Québec* (1764), organe quasi officiel, royaliste et loyaliste, bilingue mais surtout anglais comme la plupart des « papiers-nouvelles » qui suivirent. *La Gazette littéraire*, fondée à Montréal en 1778 par un émigré lyonnais, Fleury Mesplet, disciple de Benjamin Franklin comme de Voltaire, propage les idées et les textes philosophiques. Avec son compatriote Valentin Jautard, avocat cultivé, Mesplet fait de sa *Gazette* non seulement un recueil, mais un lieu de débats, de critique, de combat pour les Lumières et même la Révolution.

Comme le puissant *Quebec Mercury* (1803), qui représente les intérêts politiques et commerciaux des colons britanniques, un groupe de parlementaires canadiens-français lance en 1806 *le Canadien*, organe du parti du même nom. Mieux implantés et plus diplomates que Mesplet et Jautard, les journalistes du *Canadien*, pour la plupart députés, sont des constitutionnalistes compétents, d'habiles avocats, d'ardents patriotes. Ils s'élèvent eux aussi contre les « préjugés », pour la tolérance et la liberté. Ce ne sont pas que des techniciens ou des tacticiens ; ils ont une pensée. Ils se penchent, par exemple, sur une « définition de l'esprit », sur le « pouvoir de la raison et des passions ». Leur lutte est une recherche d'identité, d'autonomie, de responsabilité.

### 1. Étienne Parent

Suspendu, *le Canadien* renaît en 1831 avec le même programme sous une nouvelle devise « Nos institutions, notre langue, nos lois !!! ». Les points d'exclamation marquent la volonté et l'urgence d'agir. L'« Adresse » liminaire d'Étienne Parent, copropriétaire et rédacteur, a valeur de manifeste :

C'est le sort du peuple canadien d'avoir non seulement à conserver sa liberté civile, mais aussi à lutter pour son existence comme peuple [...] Point de milieu, si nous ne gouvernons pas, nous serons gouvernés.

Renseigné et articulé, plus dialecticien que polémiste, Parent donne de la profondeur aux questions d'actualité. Ses articles inspirent les *Quatre-vingt-douze Résolutions*<sup>18</sup> de 1834, mais le « chef intellectuel » du parti patriote se sépare bientôt de ses tribuns dont Papineau.

---

17. Laurent Mailhot.

18. Texte présenté par les députés patriotes à l'Assemblée et exposant les revendications des Canadiens français.

Nous ne sommes pas prêts pour l'indépendance ; prenons patience, faisons nos preuves, la législation reprendra son cours [...] ; travaillons aux améliorations publiques suspendues depuis des années ; éduquons le peuple de ses affaires ; ouvrons les écoles fermées depuis la tourmente politique,

écrit-il en 1837, à la veille de la Rébellion armée. Déclaré « traître à la nation » par le Comité central de Montréal, l'éditorialiste québécois se tait, atterré.

Après l'échec, au moment de la répression, Parent répondra vigoureusement au *Rapport* impérialiste et assimilateur de lord Durham en évoquant les « oppresseurs de l'Irlande ». Emprisonné dans de pénibles conditions (il deviendra sourd), Parent continue à diriger et à rédiger *le Canadien* grâce à une tarte truquée que lui apporte régulièrement un apprenti typographe. Ce modéré, ce réformiste ne manque pas de courage et d'imagination. S'il préfère à la « carrière révolutionnaire » une « marche plus réfléchie », c'est moins par idéologie que par stratégie et analyse politique. À défaut d'un « mouvement prompt, général, simultané », le remède sera pire que le mal. C'est d'abord une résistance légale et constitutionnelle, analogue au mouvement démocratique d'O'Connell – plus tard débordé par Jeune-Irlande – que propose *le Canadien* à ses lecteurs.

Incompris, injurié, Parent plaide en faveur des proscrits et pour un gouvernement qui n'en soit pas que « le nom et l'ombre » ; il fait partie avec l'historien Garneau des quarante notables qui recueilleront près de 40 000 signatures contre l'union forcée des deux Canadas. Mais l'heure est au réalisme. Parent invite ses compatriotes « à faire de nécessité vertu, à ne point lutter follement contre le cours inflexible des événements ». Lui-même, tout en devenant haut-fonctionnaire, poursuit la lutte sur le plan intellectuel et pédagogique.

À partir de 1846, Parent donne une série de conférences qui sont autant d'études, documentées et novatrices, de sociologie et d'économie politique : « *L'industrie considérée comme moyen de conserver notre nationalité* », « *De l'importance et des devoirs du commerce* », réflexions sur « *le sort des classes ouvrières* » et sur « *notre système d'éducation populaire* ». Certains textes, comme « *Du travail chez l'homme* » ou « *De l'intelligence [...]* » et « *Du prêtre et du spiritualisme dans leurs rapports avec la société* », sont de véritables essais à la fois historiques et humanistes. « Non, je ne suis pas communiste », dit-il ; mais il connaît les théoriciens socialistes et, si la nationalité est pour lui la « maison », le phare, la boussole, il conçoit la société comme une fraternité progressiste, une sorte d'« homme collectif au service de l'homme individuel<sup>19</sup> ». Contrairement à l'utopiste Edmond de Nevers<sup>20</sup>, à la fin du siècle, Étienne Parent ne voit pas l'avenir du peuple canadien-français dans une ville-musée, une réplique en miniature de l'Europe. Avant les arts et la culture d'élite, avec leurs académies et leur bohème, il place au fondement même du développement national la conscience politique, économique et sociale des rapports de force.

## 2. Arthur Buies

Le nom d'Arthur Buies est lié à l'Institut canadien de Montréal.

L'Institut canadien de Montréal, où Parent prononce ses premières conférences, est une sorte d'université libre, populaire, laïque, avec son importante bibliothèque (que censurera

19. Jean-Charles Falardeau, *Présentation de l'anthologie d'Étienne Parent 1802-1874*, Montréal, La Presse, 1975, p. 30.

20. Et comme l'économiste Errol Bouchette, dont le titre-programme, *Emparons-nous de l'industrie*, est de 1901. (L'essai de Nevers est de 1896.)

Mgr Bourget), sa salle de lecture, ses débats, ses journaux : l'*Avenir* (1847), le *Pays* (1852). Dirigé par d'éminents juristes, fréquenté par des journalistes, des étudiants, des notables éclairés, l'Institut canadien s'inspire à la fois de Lamennais et des romantiques progressistes, du libéralisme britannique, des républicains et démocrates américains. Papineau, leader patriote rentré d'exil, dit à ses disciples, qui sont également ceux de Lamartine, en 1848 :

La révolution française doit bouleverser le monde [...] ; il faut que le peuple du Bas-Canada puisse être prêt quand son heure arrivera.

Le temps passe, et c'est la réaction clérico-conservatrice qui s'impose.

À l'Institut, au *Pays*, le plus vigoureux dialecticien est Louis-Antoine Dessaulles, qui s'intéresse aussi bien à Galilée, aux sciences, aux techniques, à la liberté intellectuelle qu'à la guerre de Sécession ou à l'annexion aux États-Unis. Il est l'auteur, un peu lourd, d'une *Grande Guerre ecclésiastique* (1873) qui le perdra et payera par vingt ans d'exil en Belgique et à Paris.

Le jeune Arthur Buies, qui revient au Canada en 1862, après des études au lycée Saint-Louis de Paris et une petite campagne sicilienne au côté de Garibaldi, représente presque à lui seul la « seconde génération » de l'Institut canadien et du *Pays*, au moment où les libéraux électoralistes se distinguent, se séparent de leurs penseurs. D'esprit vif, brillant, de caractère fougueux, Buies commence sa carrière de journaliste par une apologie de Garibaldi qui le classe immédiatement comme anticlérical, « anti-zouave », anti-papal. Indépendant, il fondera plusieurs journaux éphémères dont une *Lanterne* à la façon de Rochefort. Le pamphlétaire, le polémiste, le caricaturiste se double d'un excellent chroniqueur<sup>21</sup> de la vie quotidienne et politique, des paysages et des saisons, de l'urbanisme et de la langue, de la solitude intérieure. Ce voyageur est plus qu'un reporter : il a, à Paris et à San Francisco, des crises existentielles qui rapprochent ce Voltaire romantique d'un Pascal ou d'un Kierkegaard.

Buies n'a pas seulement un tempérament et un style, il a des idées. Sous l'apparence du bohème et du touche-à-tout, ce polygraphe est un pédagogue, un moraliste, un philosophe, un écrivain – le seul au XIX<sup>e</sup> siècle au Québec à avoir (mal) vécu de sa plume. Il a laissé de trop brèves *Réminiscences* de ses jeunes années, mais toute l'œuvre de ce franc-tireur, de cet observateur, de ce descripteur des régions excentriques du Québec, est marquée et signée d'un « je » irrécusable. Procureur, juge (de sa société, de son temps), Arthur Buies est surtout un témoin à la fois exceptionnel et exemplaire. Sur le désert des grandes villes, sur l'immigration, sur l'orphelin (qu'il fut) et le célibataire (qu'il sera longtemps), sur l'Indien face à la « civilisation », sur le capitalisme et la bourgeoisie coloniale, sur les jésuites et le jésuitisme, sur la peine de mort, il a écrit des articles qui sont de véritables essais. Il s'élève contre « le préjugé », l'intolérance, les automatismes paresseux, tout en reconnaissant la fécondation littéraire (rhétorique, sinon idéologique) du lieu commun et du cliché. Le préjugé, « contresens, dérèglement monstrueux », est jusqu'à un certain point « irrésistible ». Sa contradiction même – il est une illusion à dissiper – en fait un petit « roi » (et fou du roi) de l'univers.

21. Voir l'édition critique par Francis Parmentier de ses *Chroniques I et II*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « BNM », 1986 et 1991.

Son combat essentiel, Buies le livre dans le large domaine de l'éducation. Contre la mainmise cléricale sur les collèges classiques, pour l'égalité des filles, pour l'instruction populaire, pour la liberté et la responsabilité de la presse, pour le libre examen des idées. Son premier livre, sa première brochure, *Lettres sur le Canada* (1864), est une « étude sociale » qui va au fond des choses :

Aujourd'hui, il n'est plus qu'une chose qui puisse sauver le Canada ; c'est le radicalisme ; le mal est trop grand et trop profond, il faut aller jusqu'aux racines de la plaie. Des demi-mesures n'amèneront que des avortements...

La première lettre (d'un visiteur français à son ami canadien) pose le décor et fixe la perspective : Québec comparée à Naples, le fleuve, les rochers, une nature « sauvage et farouche » dans un espace culturel vide ou encombré de vieilleries. « Ici, tout est neuf », sauf les idées. La deuxième lettre oppose à l'obscurantisme et à la léthargie le « libre examen » des questions et « l'indépendance intellectuelle absolue » du Français. Buies apostrophe ainsi les inquisiteurs et les petits maîtres intégristes :

Votre éducation est française ! et qu'enseignez-vous de la France, notre mère ? vous enseignez à la maudire : vous enseignez à maudire les grands hommes qui l'ont affranchie, la grande révolution qui l'a placée à la tête du progrès social. Votre éducation est française ! et vous enseignez l'intolérance et le fanatisme, pendant que la France enseigne la liberté et le respect des convictions. Quoi ! suffit-il donc, pour que vous donniez une éducation française, de n'en employer que les mots et d'en rejeter toutes les idées ! Vain simulacre, attrait trompeur qui séduit le peuple et donne des forces à tous les misérables politiciens qui exploitent sa crédulité !<sup>22</sup>

Il n'en a pas toujours été ainsi, et

ce fut un jour malheureux où le clergé se sépara des citoyens [...] ; il pouvait montrer par le progrès la route à l'indépendance, il aimait mieux sacrifier aux idoles de la terre, et immoler le peuple à l'appui que lui donnerait la politique des conquérants.

La troisième lettre est encore plus détaillée et plus radicale dans sa critique. Buies dénonce l'inconscience, la paix-linceul qui pèse comme une chape de plomb. Ici, « point de tentative d'émancipation, parce qu'il n'y a ni persécution, ni despotisme visible » ; « il n'y a plus de jeunesse au Canada ». La nationalité, la langue sont devenues des hochets pour politiciens. Écrivain de toutes les marges, de toutes les marches, Arthur Buies est un *intellectuel* au sens que lui donnera en France l'Affaire Dreyfus. D'autres journalistes, politiques et littéraires, lui emboîteront le pas au xx<sup>e</sup> siècle : Jules Fournier (voir le recueil posthume *Mon encrier*, 1922), Olivar Asselin, André Laurendeau...

## Bibliographie sélective

### Œuvres

• *Étienne Parent, 1802-1874*, Montréal, HMH, 1975, (Textes présentés par J-C. Falardeau).

• *Anthologie d'Arthur Buies*, Montréal, HMH, 1978 (Textes choisis et commentés par Laurent Mailhot).

22. Montréal, Réédition-Québec, 1968 ; l'Étincelle, 1978. Pour l'ensemble des articles et essais, voir Laurent Mailhot, *Anthologie d'Arthur Buies*, Montréal, HMH, 1978.

### Références critiques

- CADIEUX Marcel et TREMBLAY Paul, « Étienne Parent, un théoricien de notre nationalisme », *L'Action nationale*, n° 12, 1939, p. 203-219 et 307-318.
- NOURRY Louis, « L'idée de fédération chez Étienne Parent 1831-1852 », *Revue d'histoire*

*de l'Amérique française*, 26 : 4, 1973, p. 533-557.

- GAGNON Marcel-Aimé, *Le ciel et l'enfer d'Arthur Buies*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1965.
- TUSSEAU Jean-Pierre, « Quelques aspects idéologiques de l'œuvre d'Arthur Buies », *Stratégie*, été 1974, p. 73-80.

## Section 3. DISCOURS ET LITTÉRATURE DE L'HISTOIRE<sup>23</sup>

De toutes les histoires et descriptions de la Nouvelle-France, dès les débuts de la colonisation, celle de Charlevoix (1744) s'impose comme la plus scientifique, la plus moderne, en distinguant histoire-événement et histoire-narration. Avec Charlevoix, l'histoire du Canada commence à prendre « les proportions, l'ordre et le développement d'une histoire en forme », dira Garneau, qui s'en inspire un siècle plus tard. Garneau répond aussi, doublement, au Rapport Durham sur un « peuple sans histoire et sans littérature ». Son *Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours*<sup>24</sup> est le monument, le texte, le discours fondateur du nationalisme politique et littéraire.

### 1. François-Xavier Garneau, historien national

François-Xavier Garneau (1809-1866), notaire, agit d'abord comme secrétaire d'une mission canadienne à Londres dont il tire un journal de *Voyage en Angleterre et en France dans les années 1831, 1832 et 1833*. Il étudie le système parlementaire britannique, rencontre les nationalistes irlandais et polonais, découvre les divers genres et facettes du romantisme européen. Ses poèmes, lyriques ou épiques (dont « *Le dernier Huron* »), sont nostalgiques, pessimistes, tragiques. Sa conception de l'histoire l'est également : un voyage, une tempête, un naufrage. Garneau réagit et écrit comme un témoin en exil, un survivant passionné.

Comme ses contemporains, Thierry, Michelet et Thiers, Garneau donne à l'historien mission de guider le peuple, la nation, de puiser dans le passé et le présent des leçons pour l'avenir. Son *Histoire* s'intéresse particulièrement au peuplement (sans Huguenots, il le regrette) et à la défense militaire de la Nouvelle-France, puis à la lutte morale et politique contre l'assimilation après la Conquête. L'Union des deux Canadas imposée en 1840 est un « acte d'injustice ». La politique bipartisane qu'elle instaure asservit, corrompt et distrait les élites. Tout en se réjouissant de la poussée démographique et de la prospérité économique du milieu du siècle, l'historien, à la veille de sa mort, dénonce encore le Colonial Office et l'Angleterre impériale, « persuadée qu'à l'aide de l'or et des places, les races moins nombreuses soumises à son joug devraient finir par être enveloppées et par disparaître dans l'orbite toute-puissante de la nationalité de ses propres enfants »<sup>25</sup>. En conclusion de son *Histoire du Canada*, Garneau écrit :

23. Laurent Mailhot.

24. 4 vol. 1845-1852. La dernière réédition (6 vol.), en attendant celle (critique) que préparent Pierre Savard et Paul Wyczynski, est intitulée *Histoire du Canada français*, Montréal et Paris, Les Amis de l'histoire/François de Beauval, 1969.

25. « Une conclusion d'histoire », la *Revue canadienne*, 1864, p. 424.

Quoique peu riches et peu favorisés de leurs métropoles, les Canadiens français ont montré qu'ils conservent quelque chose de l'illustre nation dont ils tirent leur origine. Depuis la conquête, sans se laisser distraire par les déclamations des philosophes ou des rhéteurs sur les droits de l'homme et les autres thèses qui amusent le peuple des grandes villes, ils ont fondé leur politique sur leur propre conservation, la seule base d'une politique recevable par un peuple. Ils n'étaient pas assez nombreux pour prétendre ouvrir une voie nouvelle aux sociétés, ou se mettre à la tête d'un mouvement quelconque à travers le monde. Ils se sont resserrés en eux-mêmes, ils ont rallié leurs enfants autour d'eux, et ont toujours craint de perdre un usage, une pensée, un préjugé de leurs pères, malgré les sarcasmes de leurs voisins [...].

Aujourd'hui les Canadiens français forment un peuple de cultivateurs dans un climat rude et sévère. Ils n'ont pas, en cette qualité, les manières élégantes et fastueuses des populations méridionales ; mais ils ont de la gravité, des caractères et de la persévérance [...]. (tome 3, 1859, p. 359-360).

La « sagesse » que préconise Garneau n'est pas une démission, ni un opportunisme, mais une stratégie fondée sur la résistance. Pour éviter d'être réduits à l'état de minorité ethnique, les Canadiens français doivent être « fidèles à eux-mêmes », c'est-à-dire à leur langue, à leur religion, à leurs traditions et coutumes, à leur organisation paroissiale, à leur droit civil. Garneau est prêt à sacrifier « le brillant des nouveautés sociales et politiques » à la solidité des mouvements lents et prudents. S'il s'accommode temporairement de l'Union du Bas-Canada avec un Haut-Canada « destiné à devenir beaucoup plus riche »<sup>26</sup> et peuplé, c'est faute de mieux, en attendant mieux. Car Garneau fait moins confiance aux jeux parlementaires qu'aux réalités physiques que sont le nombre, la cohésion, la « position territoriale ».

François-Xavier Garneau est, dans tous les sens du terme, l'historien national. Si Michélet « n'aime pas toute la France », Garneau s'identifie à son peuple, à sa nation, à toute son histoire. Son œuvre aurait d'ailleurs pu s'intituler *Discours sur l'histoire du Canada*, « puisque du discours elle a l'élan et le flot continu », le sens de la synthèse et du détail, du tableau, du portrait, des lignes de force et de faiblesse. « Garneau fait partie de nous, et, s'il n'y avait qu'un seul écrivain canadien à garder après l'anéantissement des autres, c'est celui-là dont la plupart des nôtres feraient choix » (Berthelot Brunet), aujourd'hui comme hier.

Dès le « Discours préliminaire » de son *Histoire du Canada*, Garneau se situe à l'intérieur d'une « science analytique et rigoureuse », préoccupée non seulement des faits ou des événements, mais de leurs causes. Se détachant du « fond pâle sur lequel se sont dessinées les ombres avec les révolutions » comme un personnage et un moteur de l'Histoire, « Spectacle sublime ! Nous voyons maintenant penser et agir les peuples ; nous voyons leurs besoins et leurs souffrances, leurs désirs et leurs joies ; mers immenses, lorsqu'ils réunissent leurs millions de voix, agitent leurs millions de pensées [...] ». Cette analogie entre le peuple et la mer structure l'imaginaire de Garneau. L'histoire est une navigation au long cours, semée d'orages qui passent en laissant des ruines, en conduisant vers des ports qui ne sont qu'escales vers un horizon nouveau. Garneau s'attache moins à la nature pour la voir que pour la penser. Même dans ses descriptions, l'action et le pouvoir de l'homme ne sont jamais absents.

26. « L'énergie, le génie de l'homme ne pourra jamais triompher de la nature jusqu'au point de rendre nos rochers neigeux de Gaspé et du Labrador aussi fertiles que les immenses plaines à céréales qui se trouvent dans le triangle formé par les lacs Huron, Érié et Ontario », écrit-il, sans pouvoir prévoir l'exploration des mines et le développement de l'hydro-électricité qui rétablira un peu l'équilibre économique.

Le premier grand chercheur après Garneau est l'abbé Ferland, qui consacre cinquante pages de son *Cours d'histoire du Canada* (1861 et 1865), ou plutôt du Régime français, à étudier avec sympathie la civilisation amérindienne et même la théologie des « philosophes sauvages ». Les autres historiens cléricaux sont des érudits toujours tentés par l'hagiographie et la biographie des héros. Et les héros, pour tout le monde, ce sont essentiellement les fondateurs, explorateurs, pionniers et missionnaires de la Nouvelle-France. L'École patriotique et littéraire de Québec, autour de l'abbé Casgrain, en 1860, cristallise ce mouvement en préconisant une littérature didactique, morale, nationale et romantique, inspirée du folklore, de la tradition, des contes et légendes. Les synthèses générales comme les histoires spécialisées (du droit, du notariat, de l'éducation, de l'Église) s'édifient « pour la plus grande gloire du clergé et de la petite bourgeoisie ». Les laïques libéraux eux-mêmes ne s'écartent guère de l'idéologie dominante. Après le Bostonien Francis Parkman, l'anticlérical un peu brouillon Benjamin Sulte, dans son *Histoire des Canadiens français, 1608-1880*, ne fait qu'une brèche, un « accroc à la quasi-unanimité clérico-nationaliste <sup>27</sup> ».

## 2. Lionel Groulx, historien et intellectuel engagé

Lionel Groulx (1878-1967) est le second et dernier historien national au sens où l'avait été Garneau. Après lui, il y aura beaucoup d'historiens nationalistes ou indépendantistes, mais spécialisés dans une époque, un secteur, une méthode. Brunet, Grégault et Séguin, ses disciples laïques de l'École de Montréal, produisent de fortes thèses ou interprétations sur la Nouvelle-France ou sur les conséquences de la Conquête mais aucune synthèse globale ou englobante.

Formé à Rome et à Fribourg en Suisse, Groulx est l'intellectuel le plus actif, le plus influent de l'entre-deux-guerres. Et il revient périodiquement dans l'actualité. Encore aujourd'hui, on discute ses idées, on décortique ses « petites phrases ». Son œuvre immense a touché tous les genres, sauf la poésie et le théâtre. Ses romans à thèse sont lourds, mais ses tableaux d'époque (*les Rapailles*, chez nos ancêtres) très vivants, ses *Mémoires* et son *Journal* indispensables pour la connaissance du demi-siècle. Groulx fut un homme de son temps – de la droite de son temps – avec son providentialisme, son ethnocentrisme, son corporatisme. En d'autres circonstances, ce prêtre-historien aurait été un moine-soldat. Il enseigne et prêche sur toutes les tribunes : mouvements de jeunesse, collèges, universités, clubs sociaux. Directeur en 1920 de *l'Action française* (qui deviendra *canadienne-française*, puis *nationale*, pour la distinguer de celle de Maurras), fondateur en 1946 de l'Institut d'histoire de l'Amérique française et en 1947 de la revue du même nom, Groulx ne sépare jamais l'histoire de la politique, l'étude de l'action<sup>28</sup>.

Avant d'occuper la chaire d'histoire du Canada, Lionel Groulx commence par donner aux étudiants en droit de l'Université de Montréal des cours-conférences sur *Nos luttes constitutionnelles* (1915-1960) et *la Confédération canadienne*. Suivront la *Naissance d'une race*, *Lendemain de conquête*, etc. Les titres de ses recueils d'essais, conférences et discours, sont significatifs : *Notre maître le passé*, *Orientations*, *Directives*. Vers la fin, après la question *Où allons nous ?* et un programme *Pour bâtir*, Groulx porte un regard nostalgique mais précis sur *Notre Grande Aventure ; l'empire français en Amérique du Nord*

27. Serge Gagnon, *Le Québec et ses historiens de 1840 à 1920. La Nouvelle-France de Garneau à Groulx*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1978, p. 386.

28. Voir les livres-portraits que lui ont consacrés entre autres, le journaliste André Laurendeau, l'écrivain Jean Ethier-Blais, l'historien Guy Frégault.

(1535-1760). Groulx, par sa vision du monde, sinon son idéologie, influence beaucoup d'écrivains de l'entre-deux-guerres, au premier rang desquels Léo-Paul Desrosiers, romancier et auteur de quelques monographies dont une importante *Iroquoisie* (1534-1646).

*L'Appel de la race*, roman à thèse contre les mariages mixtes, est une réaction personnelle et communautaire de défense : « on aura beau dire : la disparité de race entre époux limite l'intimité » écrit-il naïvement. Son nationalisme n'est pas pour autant un racisme biologique, anthropologique<sup>29</sup>. Il s'agit plutôt de ce qu'Albert Memmi appelle un « racisme en retour », une « réaction particulière aux peuples ou aux groupes minoritaires ou subjugués, non absolument maîtres de leur vie », qui calquent leurs attitudes sur celles du dominateur « pour tenter d'échapper à leur condition ». Le patriotisme de Groulx est d'abord une vertu, « prolongement de la charité chrétienne », un devoir de l'individu envers la société ; il a sa propre « théologie », sa morale, sa culture, ses martyrs, sa mission.

Pour Groulx, le « petit peuple de 1760 » possède déjà tous les éléments d'une nationalité : territoire, unité, histoire, traditions et aspirations. « Se gouverner soi-même autant que faire se peut et y tendre en plénitude, telle a été depuis la conquête la ligne de force » ; les étapes *Vers l'émancipation* (un titre de 1921) sont lisibles en 1764, 1774, 1791, 1842, 1867... Car les peuples, « même les plus mal gouvernés, sont généralement mieux gouvernés par eux-mêmes que par un autre ». Groulx se méfie pourtant de l'État, des politiciens et même des institutions démocratiques de son temps. Anti-libéral mais admirateur du Premier ministre Honoré Mercier (1886-1891) et de l'Action libérale-nationale de 1935-1936, clérical-conservateur mais adversaire de l'opportuniste Maurice Duplessis, Lionel Groulx est un personnage complexe qui n'a jamais fini d'apprendre (et d'enseigner) les leçons de l'histoire. Pour lui, malgré son nationalisme, « une culture, si riche soit-elle, ne saurait se concevoir comme un système clos, confiné à l'exploration de son seul fonds, n'empruntant qu'à soi-même »<sup>30</sup>.

### 3. Léo-Paul Desrosiers, romancier du territoire et du temps

Léo-Paul Desrosiers (1896-1967), avocat, journaliste, traducteur parlementaire, bibliothécaire, est de loin le meilleur romancier historique (et géographique) du Québec. Contrairement à ses prédécesseurs, il n'a rien de grandiloquent, aucune tendance à l'hyperbole ou au panégyrique. Ses reconstitutions sont précises, rigoureuses, ancrées dans le temps, à la recherche du temps perdu (l'auteur a lu Proust et Thomas Mann), et aussi dans l'espace, la nature. « Ici, la terre, c'est en même temps l'histoire ». Desrosiers assure le passage du roman à sujet ou prétexte historique au roman de l'aventure, extérieure, intérieure, et de l'analyse. Toujours il associe, comme dans son premier recueil de nouvelles, *Ames et paysages*, corps humains, travail, décor, milieu physique, matériel, social.

Si la trilogie de *Vous qui passez*, sa dernière œuvre romanesque (1958-1960), a les défauts à la fois du roman à thèse et du roman autobiographique, le héros de *Nord-Sud* (1931), Vincent Douaire, est le frère de François Paradis, de Menaud, du Survenant. Les grands romans des années trente qui marquent l'apogée et la fin du roman de la terre, d'*Un homme et son péché à Trente arpents*, sont l'aboutissement logique du roman historique et de la relecture de *Maria Chapdelaine*. Léo-Paul Desrosiers se situe à la croisée de ces chemins où la tradition rencontre, affronte la modernité.

29. Pas plus que celui d'André Siegfried dans *Le Canada. Les deux races* (Paris, A. Colin, 1906). Voir Jean-Pierre Gaboury, *Le Nationalisme de Lionel Groulx. Aspects idéologiques*, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1970.

30. Lionel Groulx, *L'Enseignement français au Canada*, t. II, Montréal, Granger, 1933, p. 150.

*Les Engagés du Grand Portage* (Gallimard, 1938) est une histoire d'ascension balzacienne dans un monde à la Fenimore Cooper : le commerce des fourrures, vers 1800. Ce roman écrit au présent, documenté, épuré, à l'architecture solide, « avec un sens infiniment intelligent des ensembles » (selon le critique du *Mercur de France*) et du détail, est un chef-d'œuvre politique sur l'exploration et l'exploitation du territoire. Au milieu d'une foule de comparses (tous les engagés sont nommés), de maîtres impitoyables, de contre-maîtres aux manœuvres douteuses, il met en scène le renard, le vautour Nicolas Montour et le pur Louison Turenne, qui étudie son antagoniste moins pour le vaincre que pour le comprendre. Desrosiers démystifie la légende des Pays d'en haut comme espace de liberté. Tout en évoquant la découverte de l'Ouest avec des « accents épiques », il montre « la double spoliation des engagés et des tribus indiennes que ceux-ci contribuent à subjuguier ». Deux points de vue simultanés, contradictoires et dynamiques : « l'un naïf, portant le regard poétique et la conscience morale ; l'autre cynique, portant l'analyse psychologique et la logique économique »<sup>31</sup>.

*Les Opiniâtres* (1941) examine de façon plus raide, manichéenne, les rapports du défricheur et du coureur des bois en Nouvelle-France, entre 1635 et 1665. *L'ampoule d'or* (Gallimard, 1951) est un roman existentiel intense, quasi intemporel, biblique, quoique situé aux débuts de la colonie et fortement empreint du relief et du climat de la Gaspésie. D'une écriture somptueusement austère, il est centré sur une très jeune fille, son journal intime, son amour interdit pour un marin terre-neuvien : « Un vide s'est fait en moi et dans le monde ; il s'emplit de souffrance ». On pense aux héroïnes de Laure Conan, d'Anne Hébert, à la Mouchette de Bernanos, à l'isolement et au silence des toiles de Jean-Paul Lemieux.

## Bibliographie sélective

### Œuvres

- DESROSIERS Léo-Paul, *Nord-Sud*, 1931, Montréal, Fides, 1960.
- DESROSIERS Léo-Paul, *Les engagés du grand portage*, Paris, Gallimard, 1938, Montréal, Fides, 1969.
- GARNEAU François-Xavier, *Histoire du Canada français* (1845-1862), Montréal et Paris, Les Amis de l'Histoire/François de Beauval, 1969, 6 volumes.
- GROULX Lionel, *L'appel de la race* (1922), Montréal, Fides, 1980.
- GROULX Lionel, *Notre maître le passé* (1924), Montréal, Stanké, 1977-1978, 3 volumes.
- GROULX Lionel, *Histoire du Canada, La découverte* (1950-1952), Montréal, Fides, 1962, 4 volumes.
- GROULX Lionel, *Mes mémoires*, Montréal, Fides, 1974, 4 volumes.

### Références critiques

- FILION Maurice (sous la direction de), *Homage à Lionel Groulx*, Montréal, Leméac, 1970.
- FRÉGAULT Guy, *Lionel Groulx tel qu'en lui-même*, Montréal, Leméac, 1978.
- GABOURY Jean-Pierre, *Le nationalisme de Lionel Groulx : aspects idéologiques*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1971.
- GÉLINAS Michèle, *Léo-Paul Desrosiers ou le Récit ambigu*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973.
- LANCTOT Gustave, *François-Xavier Garneau, historien national*, Montréal, Fides, 1946.
- RICHER Julia, *Léo-Paul Desrosiers*, Montréal, Fides, 1966.
- WYCZYNSKI Paul (sous la direction de), *François-Xavier Garneau. Aspects littéraires de son œuvre*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1966.

---

31. Réjean Beaudoin, *Le Roman québécois*, Montréal, Boréal Express, 1991, p. 49.

Section 4. DES FEMMES AU DÉBUT DE LA LITTÉRATURE INTIME<sup>32</sup>

Seule la « perspective de lecture », selon Philippe Lejeune, permet de déterminer l'appartenance d'une œuvre ou d'un texte au corpus multiforme de la littérature intime. Le lecteur est partie au « pacte » de l'auteur. Cela est clair dans le cas de l'autobiographie et des Mémoires, plus difficile à déterminer dans le cas des correspondances et du journal intime. La plupart des écrits de la Nouvelle-France sont des lettres personnelles ou collectives, des rapports, des relations. Plus que les découvreurs, explorateurs et missionnaires, ce sont des femmes du monde et des religieuses, éducatrices ou hospitalières, qui laissent leur subjectivité transparaître. Quelques-unes sont mystiques, et leur interlocuteur privilégié est Dieu ; d'autres (parfois les mêmes) sont pratiques et préoccupées de la vie quotidienne et sociale. Marie de l'Incarnation a de nombreux lecteurs chez les ursulines et les bénédictins (dont son fils), puis dans des cercles plus larges, depuis trois siècles.

Élisabeth Bégon tient à la fois de Phèdre et de Madame de Sévigné. Entre 1748 et 1753, de Montréal (où elle est née), de La Rochelle (où elle s'est réfugiée), cette veuve de la bonne société adresse à son gendre, commissaire en Louisiane, des lettres passionnées qui ne seront retrouvées qu'en 1932. Publiées d'abord comme document d'archives sur les mœurs de l'époque, puis sous le titre de *Lettres au cher fils*<sup>33</sup>, elles jouent admirablement sur l'« équivoque épistolaire » (Vincent Kaufmann), l'appel (« Aime-moi »), la mise à distance, l'adieu interminable et répété :

En vérité, cher fils, c'est un grand malheur de s'aimer aussi parfaitement ; je ne puis m'accoutumer, cher fils, à être séparée de toi et t'aime toujours de tout mon cœur, malgré toutes les injures.

1. Henriette Dessaulles : *Journal*

Après les femmes des Patriotes exilés, dont les lettres sont confidentielles, c'est une toute jeune fille, Henriette Dessaulles, d'une famille libérale apparentée aux Papineau, qui produit le premier texte – et il est magistral – de la littérature intime. Son *Journal*, écrit de 1874 à 1881, ne sera publié qu'en 1971, après des recueils de contes et plusieurs séries de *Lettres de Fadette* d'après le pseudonyme qu'elle utilise pour ses billets au *Devoir*, journal fondé et dirigé par son cousin Henri Bourassa.

Henriette Dessaulles ne sera jamais plus authentiquement écrivain que dans ce journal d'adolescence et de jeunesse où elle cherche son identité. Son journal n'est pas un simple carnet de notes, un cahier d'examen, un bel album ; il est l'exercice même de la liberté. Une expérience, une épreuve, un essai qui est un coup de maître : de maîtrise de l'écriture comme du destin. « Évitions les trous, ma petite âme, et cheminons tranquillement dans la poussière et la paix ! ». C'est un témoin, et pas seulement un témoignage, qui se construit. Avant Gide, en même temps qu'Amiel, Henriette Dessaulles découvre ou sait d'instinct la théorie et la pratique des « baromètres de l'âme ».

La première entrée du *Journal* – l'auteur a quatorze ans – signale qu'il y a partout « du triste, même dans le plaisir, puisqu'il finit ». L'enfance, l'adolescence finiront au cours de

32. Laurent Mailhot.

33. Montréal, Hurtubise, HMH, 1972.

ces pages. « Mademoiselle Critique » explore aussi bien l'ennui et la révolte que l'enthousiasme. Elle passe tout au crible : idées, préjugés, attitudes. Les congés sont souvent « embêtants », les criaileries « vulgaires », les confesseurs indiscrets, les prédicateurs ignares. Henriette se fiche de « l'opinion » et ne se fie qu'à son jugement. Elle parle à son « cher cahier » de ses émois, de ses doutes, des « singeries » du couvent, de Dickens, de Tennyson (qu'elle traduit), du cheval et de la mer, des voyages qu'elle voudrait faire dans « les beaux pays dont les noms seuls font rêver ! ».

Surtout, Henriette Dessaulles parle de l'amour comme personne n'en savait parler à l'époque. Ce journal intime est notre premier roman psychologique. « Mes fautes, c'est une partie de moi, mais mon amour c'est tout moi ». Et c'est tout le *Journal* : un éveil, une conquête. « J'aime Maurice, c'est bien certain, est-ce de l'amitié ou de l'amour ? » Ce sera, c'est déjà de l'amour. Henriette épousera Maurice Saint-Jacques. Dès les fiançailles, le « cher cahier » devient « un ami un peu encombrant que j'aime toujours, mais dont l'utilité a cessé ; c'est à Maurice que j'écris des pages et des pages... ». Après la mort de son mari, en 1897, Henriette Saint-Jacques, redevenue Dessaulles, relit, transcrit, met au net son *Journal* sans rien lui enlever de sa sincérité, de son caractère immédiat, incertain, risqué. Par exemple, entre le 28 août et le 3 septembre 1876 :

Je ne sais ni le jour, ni la date... il pleut, je suis triste et j'écris pour ne pas pleurer – quitte à accompagner, plus tard, le grattement de ma plume de belles larmes toutes prêtes à tomber. J'entre au couvent la semaine prochaine. Cela ne me fait pas ce grand chagrin, je calcule m'y plaire au moins autant qu'à la maison où ... où ça va décidément mal. Je n'accuse personne, je constate.

Depuis les chers petits baisers, je n'ai pas vu Maurice seul, et je parierais qu'il s'imagine avoir rêvé tout cela tant je ne parais pas m'en souvenir. Il a pour me parler une voix très douce, et toujours ses yeux chercheurs qui me scrutent. Vois-tu, au moins, que tu es mon cher grand ami, dans ces yeux-là.

Qui sait ce qu'il voit et qu'importe ! il part et... j'ai de la peine tant de cette séparation bien plus complète que d'habitude, puisqu'il ne se doute pas que je l'aime un peu !

Oh ! cette pluie qui tombe si également, qui semble vouloir tout noyer – elle est triste comme tout est triste du reste ! même le soleil, même les fleurs, même les arbres – le soleil pâlit, les fleurs gèleront, les arbres se dépouilleront et si tôt, si tôt ! je serai alors dans ce couvent qui m'attire et me fait peur. J'y aimerai tant l'isolement qu'il me sera facile d'obtenir, et je détesterai tant la règle qui me prendra dans son engrenage.

Voici ta fin, mon pauvre petit cahier. T'ai-je assez barbouillé et conté mes secrets ! Tu rejoindras tes frères dans mon coffre à secrets – tu te feras brûler ; quand je serai plus vieille, je te relirai avant, avec peut-être un peu de mépris pour toi et pour moi, et pourtant, tu as quelque chose de moi en toi – un peu d'âme de petite fille – c'est peut-être rare, les petites filles qui s'amuse à s'écrire !

S'écrire, en effet, intransitivement et transitivement : s'adresser une lettre infinie et datée, fragmentée et totale ; écrire, construire un moi dont on est seule juge et maîtresse.

## 2. Laure Conan : *Angéline de Montbrun*

Le premier roman canadien-français, *L'Influence d'un livre* (Philippe Aubert de Gaspé fils, 1837), était un roman noir, gothique, magique. Ceux qui suivirent furent surtout didactiques, moraux, historiques. Toutes les « aventures » y étaient sévèrement contrôlées, sauf dans l'exotique et touffu *Une de perdue, deux de trouvées*, de Georges Boucher de Boucherville. Il y a cependant des différences et un progrès de la *Terre paternelle* du notaire

Lacombe au *Charles Guérin* du futur Premier ministre Chauveau et surtout aux *Jean Rivard – le Défricheur* (1862), (*l'Économiste* (1864) – d'Antoine Gérin-Lajoie, dont on vient de montrer le caractère « américain » et progressiste<sup>34</sup>.

C'est une tout autre voie, celle de la production de l'intime et de l'analyse psychologique, que prend la première romancière, Félicité Angers qui signe Laure Conan. Après la nouvelle *Un amour vrai*, avant plusieurs biographies et *Silhouettes canadiennes*, avant des romans historiques, héroïques et mystiques autour de figures connues de la Nouvelle-France<sup>35</sup>, Laure Conan fait paraître en revue (1881-1882) puis en livre (1884) *Angéline de Montbrun*, qui renouvelle la forme comme le contenu du roman. Plutôt que d'un Paul Bourget, c'est d'une Eugénie du Guérin qu'il faut cependant la rapprocher, mieux encore des héroïnes de la *Princesse de Clèves* et de la *Porte étroite*.

Entre le roman épistolaire (première partie) et les « feuilles détachées » d'un journal fictif (seconde partie, qui comprend aussi quelques lettres à la fin), s'insère un bref récit à la troisième personne sur la mort accidentelle de Monsieur de Montbrun, père tout-puissant et bien-aimé, sur le deuil et la prostration de sa fille, victime elle-même d'un accident qui la défigure et la rend, croit-elle, veut-elle, indigne de l'amour de son fiancé. « Le bonheur humain se compose de tant de pièces, a-t-on dit, qu'il en manque toujours quelques-unes ». Il en manque beaucoup au bonheur d'Angéline et de Maurice. Il en manque aussi, volontairement à ce roman intense, discret, allusif, à la fois pudique et impudique puisqu'on y a vu un cas d'inceste refoulé. En fait, derrière la figure d'Amant idéal et lointain de Monsieur de Montbrun – Angéline « vit en lui un peu comme les saints vivent en Dieu » –, se profile, au plan biographique, l'amour (et l'impossible mariage) de Félicité Angers pour son brillant aîné, le député Pierre-Alexis Tremblay. Le masochisme, en tout cas, est évident, revendiqué, lucide :

Je m'enivre de ces dangereuses tristesses, de ces passionnés regrets. Insensée !  
J'implore la paix et je cherche le trouble. Je suis comme un blessé qui sentirait un âpre plaisir  
à envenimer ses plaies, à en voir couler le sang.

Tout le roman est dans ce déchirement, ce conflit cornélien et romantique entre le renoncement et la nostalgie, l'oubli et le désir également interdits, stimulants.

Angéline de Montbrun a suscité des réactions en chaîne depuis un siècle. L'abbé Casgrain, préfacier et mentor, fait d'Angéline un ange ; il encense le roman comme une église, une prière, un paradis. Si Charles ab her Halden trouve « singulièrement rassurante » la psychologie d'Angéline, plusieurs critiques ou essayistes la jugent au contraire « malsaine », « néfaste ». À côté des lectures biographiques et psychanalytiques, se développent heureusement des études structurales du roman et, depuis peu, des études féminines ou féministes. Angéline-Laure-Félicité n'est plus confondue en une seule personne, un unique personnage. Le caractère « moderne » et « subversif » du roman est lié à sa forme narrative (non-omnisciente), à ses ruptures. *Angéline de Montbrun* est « l'œuvre-archétype de la lutte de l'imaginaire féminin emprisonné dans la Maison du Père »<sup>36</sup>. La « chute dans l'écriture »,

34. Robert Major, *Jean Rivard ou l'Art de réussir. Idéologies et utopie dans l'œuvre d'Antoine Gérin-Lajoie*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1991.

35. À l'œuvre et à l'épreuve (1891), *l'Oublié* (1900), *l'Obscure Souffrance* (1919), *la Sève immortelle* (1925). Voir l'édition des *Œuvres romanesques* préparée et présentée par Roger Le Moine, Montréal, Fides, 3 vol., 1974-1975.

36. Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1988, p. 45.

hors du faux paradis patriarcal, est une libération. Mina Darville, sœur du faible et soumis Maurice, n'est pas seulement la plus vive épistolière du roman ; elle est le « double positif » d'Angéline, la « femme-sujet qui fera dévier le récit vers une vérité autre »<sup>37</sup>, avant d'être elle-même dissoute (« ondine désœuvrée ») dans l'atmosphère délétère de Valbriant. L'image montre la résistance du corps, la revanche de la nature :

Être désillusionnée ce n'est pas être détachée. Mon ami, vous le savez, l'arbre dépouillé tient toujours à la terre.

Des journaux, des lettres, des romans comme ceux de Dessaulles et de Conan sont des gestes d'avant-garde, des mouvements souterrains pour dégager un espace autonome à la sensibilité et à l'imaginaire féminins. Longtemps confinée aux pages spécialisées des journaux ou à certains types de contes, de souvenirs, de poésie sentimentale, l'écriture de la révolte féminine se manifesterait symboliquement dans *le Torrent*<sup>38</sup> (1950) d'Anne Hébert et explicitement à partir des récits-réquisitoires de Claire Martin : *Dans un gant de fer*<sup>39</sup> et *La Joue droite*<sup>40</sup>. Le combat contre le Père monstrueux, l'Église, l'éducation traditionnelle, la famille-prison, se fait alors à armes égales et déployées.

## Bibliographie sélective

### Œuvres

- CONAN Laure, *Œuvres romanesques*, Montréal, Fides, 1975, 3 vol.
- DESSAULLES Henriette, *Journal*, Édition critique par Jean-Louis Major, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « BNM », 1989.

### Références critiques

- BROCHU André, *L'Instance critique 1961-1973*, Montréal, Léméac, 1974.
- BLAIS-MAUVIEL Suzanne, « Angéline de Montbrun » dans *Le roman canadien-français*, Montréal, Fides, « ALC », t. III, 1977.

## Section 5. LE CONTE LITTÉRAIRE AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE<sup>41</sup>

Le conte littéraire québécois au XIX<sup>e</sup> siècle, force est de le constater, a joui d'une étonnante popularité et a échappé, contrairement à son grand frère, le roman, longtemps tenu en suspicion, aux attaques virulentes du clergé et des élites qui veillaient au grain. Toujours, il a été considéré comme un divertissement sain, sans danger pour l'âme et pour l'esprit. De plus, par sa longueur, il convenait mieux que le roman à une société encore peu scolarisée. Son succès s'explique encore par la situation géographique du Québec et par le climat qui y prévaut en certaines saisons. Privés d'agences de nouvelles, les rédacteurs de journaux, au XIX<sup>e</sup> siècle, ont souvent recours aux feuilletons pour remplir leurs colonnes, surtout pendant les longues saisons d'hiver, alors que les bateaux, en raison des glaces, fuient les ports du Saint-Laurent. C'est souvent par le conte publié dans quelque revue ou journal, quotidien ou hebdomadaire, que plusieurs auteurs, des jeunes, pour la plupart, abordent la littérature.

37. *Ibid.*, p. 59.

38. Montréal, HMH, 1976.

39. Montréal, Cercle du Livre de France, 1965.

40. Montréal, Cercle du Livre de France, 1966.

41. Aurélien Boivin.

## 1. Pluralité des contes

Les contes, – le terme est pris ici dans son acception la plus large, le récit narratif bref-peuvent être regroupés en trois catégories : les contes surnaturels, qui tâtent du fantastique et en respectent toutes les lois, les contes anecdotiques et les contes historiques.

Pour nous attarder plus longuement sur les premiers, les plus connus et les mieux réussis, réglons rapidement le sort des *contes anecdotiques*. Ils s'apparentent à la nouvelle parce qu'ils sont réalistes, vraisemblables et sont l'apanage des gens cultivés. Le conteur rapporte un événement réel qu'il puise dans sa vie ou dans celle d'un proche, se remémore un souvenir, décrit une scène de mœurs, telles une épluchette de blé d'Inde, une noce campagne, la montée dans les chantiers, le réveillon de Noël, la veillée du Jour de l'an ou du Mardi gras... Fidèle à l'idéologie officielle, le conteur condamne l'exil aux États-Unis, la désertion des campagnes, l'ivrognerie qui « rend l'homme semblable à la bête », vante les mérites de l'agriculturisme et loue les bienfaits et les joies de la famille qui grandit à l'ombre du clocher paroissial, sous la tutelle d'un clergé omniprésent, tout-puissant. La majorité des récits de cette catégorie font donc partie intégrante de cette littérature à thèse ou terroiriste, qui s'éternise au Québec jusqu'à la deuxième guerre mondiale et dont *Trente arpents* de Ringuet et *le Survenant* de Germaine Guèvremont sonnent le glas.

Les *contes historiques*, de leur côté, privilégient les hauts faits d'armes, les glorieux exploits de certains héros connus de l'histoire canadienne, tels Chénier, Salaberry, Montcalm, sans oublier l'héroïne Madeleine de Verchères, ou inconnus, tels Louis Bois, dit le Balafre, terreur des Anglais sur la Côte de Beauré, ou Madeleine Bouvart, l'héroïne de Faucher de Saint-Maurice, responsable de l'échec de Montgomery et d'Arnold, lors du siège de Québec, ou Marie Berthelet, cette héroïne d'Henri-Émile Chevalier, qui parvient, par la ruse, à prévenir le général Salaberry et à assurer la victoire des troupes canadiennes, lors de la Guerre de 1812-1813. Tous ces contes se développent d'ailleurs autour des grandes dates de l'histoire canadienne : 1755, 1760, 1775, 1812, 1837-1838, 1855... Ils ne poursuivent qu'un but : faire connaître l'histoire canadienne.

## 2. Les contes surnaturels

Beaucoup plus intéressants sont les contes de la première catégorie que nous avons appelés *surnaturels* mais qui n'en sont pas moins *fantastiques* pour autant. Ils regroupent tous les récits du corpus où se manifeste un être ou un phénomène surnaturel quelconque, vrai ou faux, accepté ou expliqué. Ces contes que nous tenterons de regrouper selon les êtres étranges qui s'y manifestent, s'apparentent, faut-il le préciser, à la légende. S'ils sont situés dans l'espace et dans le temps, ils sont encore, à des degrés divers, objets de croyance. Le conteur prend toujours soin d'établir soigneusement sa crédibilité en insistant sur le caractère véridique de son récit, car il est incapable de mentir tout comme celui ou celle de qui il tient son histoire. La légende n'est-elle pas, par définition, un récit basé sur un fait réel, déformé par la tradition, mettant en scène des êtres *étranges*, le diable et ses suppôts, diabolotins ou sorciers, les loups-garous, les feux follets et autres bêtes mystérieuses (bête à grand-queue, à-sept-têtes, hère, lutins...), les revenants et les fantômes, autant de personnages effrayants dont le but est de susciter la peur et qui ne sont pas étrangers à la pratique du culte. Les conteurs du XIX<sup>e</sup> siècle empruntent donc pour la plupart à la légende bon nombre de leurs sujets. Chacun veut faire sienne, à ce qu'il semble, la célèbre phrase de Charles Nodier : « Hâtons-nous de raconter les délicieuses histoires du peuple avant qu'il ne les ait oubliées », phrase qui devient, à la suggestion de l'abbé Henri-Raymond Casgrain,

le mot d'ordre des *Soirées canadiennes* en 1861 et qui aurait dû se lire : « Hâtons-nous d'écouter les histoires du peuple avant qu'il ne les ait oubliées », comme le rapporte Luc Lacourcière<sup>42</sup>.

Ainsi le conte surnaturel écrit du XIX<sup>e</sup> siècle repose presque essentiellement sur des récits oraux antérieurs, que les écrivains « intellectuels » vont fixer dans l'écriture. L'abbé Casgrain prêche d'exemple quand il publie, en 1861, ses *Légendes canadiennes* dont seulement une des trois, à proprement parler, mérite le titre de légende parce qu'elle est basée sur la croyance populaire en la Jongleuse, sorte de sorcière indienne, mi-humaine, mi-spirituelle, qui terrorise les habitants de Rivière-Ouelle et de toute la région de Kamouraska car elle tente de s'emparer des enfants des Visages-Pâles et de les entraîner dans son royaume<sup>43</sup>. Le fils de Madame Houel lui échappe de justesse quand il se rend, avec sa mère, au chevet de son père blessé. Depuis l'apparition de cette lueur, les bords du fleuve sont à jamais lugubres. Quant au « Tableau de la Rivière-Ouelle », autre légende du recueil, dans lequel la Vierge sauve la vie à un jeune soldat qui a fait la promesse d'offrir un *ex-voto* à la première église visitée s'il parvient à échapper à la mort qui le guette, on pourrait le considérer comme relevant de l'imagination populaire si Casgrain ne prétendait pas se trouver devant des faits historiques contrôlés par lui. Un peu comme s'il avait voulu détruire le fantastique ! C'est le premier recueil du genre publié au Québec.

Joseph-Charles Taché emboîte le pas et publie l'intégrale de son recueil *Forestiers et Voyageurs*, en 1861, dans les *Soirées canadiennes*, organe du mouvement destiné à la promotion d'une littérature nationale. Lui aussi veut sauver de l'oubli un certain nombre de légendes et de contes qui se rapportent presque essentiellement, ainsi que l'indique d'ailleurs le titre de son recueil, à la vie dans les chantiers. Le conteur s'y révèle un véritable ethnologue, car il a vécu « avec les hommes de la côte [la Côte Nord du Saint-Laurent] et de la forêt avec les sauvages » auprès desquels il a recueilli plusieurs récits qu'il a réécrits « pour tâcher de faire qu'on puisse les lire quand on ne pourra pas les entendre raconter<sup>44</sup> ». Ces récits sont presque tous racontés par le père Michel, qui n'hésite pas à se mettre en scène, comme s'il les avait lui-même vécus au cours de sa longue vie de « voyages » dans les pays d'en haut. Le conteur « professionnel », contemporain de Jos Violon, le célèbre conteur de Louis Fréchette, rappelle des moments de son existence, son enfance, voire sa tendre enfance (il raconte même son propre baptême), son adolescence, ses premiers « voyages »... Cette première partie de sa vie (et du recueil) se solde par un échec : poursuivi par des garde-côtes, il assène accidentellement à l'un d'eux (un Anglais) un coup mortel dont il éprouve de profonds remords, des années durant. Après « l'Ajournement », qui correspond à une période de repos bien mérité, le vieux conteur, incapable de mentir, comme tout conteur qui sait établir sa crédibilité, raconte quelques légendes célèbres, dont celles de « Cadieux », du « Follet de la Mare-aux-bars », du « Gobelet d'argent », voire quelques légendes qu'il emprunte au folklore amérindien, tels « Ikes le jongleur », où il est question de « jonglerie », et « le Grand Lièvre et la Grande Tortue » qui raconte l'origine du monde, autant de récits qui permettent l'avènement du surnaturel, voire du fantastique. Avec le père Michel, le lecteur se familiarise avec le légendaire et l'imaginaire des pays d'en haut. Le père Michel évoque la forêt, les vastes espaces, la vie saine mais combien difficile des bûcherons, le monde merveilleux des voyageurs car c'est le voyage « à la fois cir-

42. Luc Lacourcière, « l'Enjeu des Anciens Canadiens », *Cahiers des Dix*, n° 32, 1967, p. 224, note 2.

43. Henri-Raymond Casgrain, *Œuvres complètes*, Québec, Typographie de C. Darveau, 1875, vol. I, p. 34-54. Cette légende est intitulée « la Jongleuse. Légende canadienne ».

44. Joseph-Charles Taché, *Forestiers et Voyageurs*, Montréal, Fides, 1980, p. 15.

constancié et mythique qui forme la structure essentielle des *Forestiers et Voyageurs*<sup>45</sup>, un recueil unique et d'une rare qualité dans l'histoire littéraire et culturelle du Québec au XIX<sup>e</sup> siècle. Témoin privilégié, Taché se révèle un fin observateur de cette société dynamique qu'il entend bien sauver de l'oubli, un peu comme le vieil Aubert de Gaspé tentera, quelques années plus tard, dans ses *Mémoires* (1866), d'immortaliser la société canadienne-française au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour Taché, la culture des chantiers, avec ses us et coutumes, son mode de vie, ses traditions, fait partie du patrimoine du peuple et il entend le préserver en l'immortalisant. Il faut encore noter la richesse de la langue, qui a fait la joie des ethno-linguistes, de même que l'étonnante précision dans la description ou dans la reconstitution d'une société aujourd'hui disparue mais qui était très organisée.

Bien avant eux, Philippe Aubert de Gaspé (le fils), aidé du père semble-t-il, n'avait cependant pas attendu le mot d'ordre des *Soirées canadiennes* pour interrompre l'intrigue de son roman *l'Influence d'un livre* afin de raconter un conte de diablerie, la légende du diable au bal (ou du diable à la danse) qu'il a intitulée « l'Étranger ». C'est la légende de Rose Latulipe que Jean du Berger a suivie à la trace, dans la tradition orale du Canada français. Fort populaire au Québec et au Canada français, et l'une des plus répandues – du Berger en a recueilli plus de 500 versions – elle rapporte qu'un étranger, se présente à la veillée du Mardi gras, tard en soirée, et danse avec la jeune fille de la maison, qui fait « manger de l'avoine » à son fiancé<sup>46</sup>. À minuit, comme c'est la coutume, le père veut interrompre la danse. Rose, la jeune écervelée, grisée par le survenant, insiste toutefois pour poursuivre les réjouissances et promet son amour au bel étranger richement vêtu de velours noir, « galonné sur tous les sens », qui lui a fait une cour assidue depuis son arrivée, malgré les protestations de la grand-mère qui égrène son chapelet dans un coin de la pièce. Le gracieux danseur, les mains toujours gantées et la tête coiffée d'un immense chapeau pointu, remet alors à la jeune fille un magnifique collier de perles. Peu de temps après avoir conclu le pacte, la jeune danseuse, coupable, s'évanouit, piquée à une main ou brûlée au cou par le collier, devenu un véritable charbon ardent. Le curé, prévenu miraculeusement, accourt aussitôt, l'étole au cou, et somme Satan – car c'était bien lui qui se cachait sous les traits du gracieux jeune homme – de déguerpir. Le visiteur obéit aussitôt à l'ordre énoncé et disparaît en laissant derrière lui une forte odeur de soufre et en causant quelque dommage à la maison. Quant à la pauvre jeune fille, elle entre au couvent pour expier sa faute et meurt quelques années plus tard, confirmant que toute transgression entraîne obligatoirement une punition, toute faute nécessite, à coup sûr, réparation. L'ordre perturbé du monde doit être rétabli pour préserver la morale sociale traditionnelle.

Parfois, dans d'autres versions moins réussies parce que le conteur, moins chevronné, néglige trop de détails, la jeune fille paie de sa vie son court moment d'égarément, n'ayant pu obtenir l'aide du curé qui arrive trop tard. C'est le cas, par exemple, de l'héroïne de Charles Laberge dans « Conte populaire »<sup>47</sup>, de celle de Joseph-Ferdinand Morissette (« le Diable au bal »<sup>48</sup>) – l'interdit ici n'est pas tant d'avoir dansé que d'avoir porté une robe immodeste à un bal – et celle de Louvigny de Montigny, dans « le Rigodon du diable »<sup>49</sup>, dans lequel tous les invités au bal du Mardi gras sont précipités par le diable au fond d'un

45. Jack Warwick, « Forestiers et Voyageurs, recueil de Joseph-Charles Taché », dans *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, t. 1 : des origines à 1900*, sous la direction de Maurice Lemire, Montréal, 1978, p. 277.

46. Jean du Berger, *le Diable à la danse*. Thèse de doctorat ès lettres, Québec, Université Laval, 1980, XXXIV-483 f.

47. Charles Laberge, « Conte populaire », dans *l'Avenir*, 19 février 1848, p. 1.

48. J.-Ferdinand Morissette, « le Diable au bal », dans *Au coin du feu*, Montréal, Imprimerie Piché, 1883, p. 21-31.

49. Louvigny de Montigny, « le Rigodon du diable », *la Presse*, 22 février 1898, p. 5.

lac pour avoir dansé « sur le Mercredi des cendres », donc en plein carême. Mais toujours le diable s'enfuit en laissant une forte odeur de brûlé et souvent en emportant un pan de mur de la maison puisqu'il ne peut passer par la porte, souvent surplombée d'un crucifix ou de la croix de tempérance. Il réduit même en cendres la maison de Colette, une héroïne de Charles-Marie Ducharme<sup>50</sup>, qui a fait le vœu d'épouser le diable plutôt que de coiffer sainte Catherine. Au milieu de la somptueuse soirée, elle est emportée sur un trône par un étranger « tout de rouge habillé », les yeux flamboyants, doté de deux cornes et d'une queue velue qui convie les damnés à la noce.

Le diable, parce que la société est profondément religieuse, est, de loin, le personnage surnaturel qui se manifeste le plus souvent dans le conte au XIX<sup>e</sup> siècle. Il symbolise le combat (éternel ?) entre les forces du Mal et les forces du Bien. Satan, ange déchu, a profondément marqué l'imaginaire québécois et a contribué largement à revaloriser l'image du clergé. Le combat, dans le conte, ne s'engage plus entre deux êtres surnaturels, le diable et un ange, envoyé de Dieu pour le combattre, mais bien entre lui et le curé, qui atteint, dans l'imaginaire populaire, au monde surnaturel, sur un pied d'égalité avec l'ange envoyé de Dieu<sup>51</sup>. Le curé est donc bien l'envoyé de Dieu en mission sur la terre pour lutter contre l'esprit tentateur et sauver des flammes éternelles tous les paroissiens qui lui sont confiés et qu'il doit rendre meilleurs. C'est le curé qui sauve *in extremis* Rose Latulipe d'une mort et d'une condamnation presque certaines, de même que Corinne, l'héroïne d'Armand de Haerne<sup>52</sup>, qui a dansé le dimanche et qui a vieilli de cinquante ans :

[...] ses cheveux étaient blancs, ses traits étaient flétris ; sur ses lèvres superbes et roses, où la veille encore s'épanouissaient un sourire tentateur, s'étalait en cicatrice de brûlure mal guérie, un cercle, trace du dernier baiser de Satan. L'empreinte noire des cinq griffes brûlait sa main, dont hier encore elle était si orgueilleuse. Ses beaux yeux, qui avaient fait battre plus vite tant de jeunes cœurs, étaient fixes et hagards, et disaient la triste vérité : elle était folle.<sup>53</sup>

C'est encore lui qui lutte à bras le corps avec le diable, en pleine nuit, et le met en fuite dans « le Revenant de Gentilly » de Louis Fréchette<sup>54</sup>, un des plus grands, sinon le plus grand conteur au XIX<sup>e</sup> siècle. Il exorcise la maison de la veuve Bernier que l'on dit hantée dans « le Sorcier de Saint-Ferdinand »<sup>55</sup>, du même auteur, et chasse, par son pouvoir reçu de Dieu, l'esprit du mal.

Que ce soit dans les contes de diablerie ou de sorcellerie, le diable, peu importe la forme qu'il emprunte, doit effrayer. Ce ressort du fantastique, les conteurs du XIX<sup>e</sup> siècle l'ont bien compris qui le présentent invariablement sous une forme hideuse, à un moment ou l'autre de la narration. Toujours il survient dans un bruit infernal et disparaît de la même façon en semant la panique dans l'assemblée. Relisons un court passage du « Conte populaire » de Charles Laberge, alors que le joueur de violon démasque le diable :

Impossible de peindre la frayeur, le trouble, la confusion ; portes et châssis, tout vole en éclats sous les coups des fuyards ; des cris déchirants se font entendre de tous côtés. Il n'y a

50. Charles-Marie Ducharme, « À la Sainte-Catherine », dans *Ris et Croquis*, Montréal, C.-O. Beauchemin & fils, lib. imprimeurs, 1889, p. 271-280.

51. On consultera avec profit l'étude de Jean du Berger, « le Diable dans les légendes au Canada français », *Revue de l'Université Laurentienne*, vol. VII, n° 2, (février 1976), p. [7]-20.

52. Armand de Haerne, « le Diable au bal », *les Nouvelles Soirées canadiennes*, vol. V, n°s 1-2 (1886), p. 3-9. [V. p. 9].

53. *Ibid.*

54. Louis Fréchette, *Contes II. Masques et Fantômes et les autres contes épars*, Montréal, Fides, [1976], p. 49-55.

55. *Ibid.*, p. 72-80.

pas assez d'ouvertures pour recevoir tout le monde qui se heurte, se presse, s'étouffe. Les lambeaux de gilets et de robes restent accrochés aux portes et aux châssis. Les blessures, les meurtrissures font pousser des gémissements. À droite, à gauche, les jeunes filles tombent évanouies. Les plus alertes fuient à toutes jambes, en criant partout : le diable ! le diable ! et réveillent tout le village avec ces lugubres mots<sup>56</sup>.

Même climat de peur, voire de panique parmi les invités de la fête populaire donnée par Colette dans « À la Sainte-Catherine » de Charles-Marie Ducharme :

Au dernier coup de cadran [minuit], un grand tumulte se fit entendre dans la salle. Les massifs se mirent en mouvement et joignirent la danse ; les marguerites et les boutons d'or de la voûte qui semblait embrasée tombèrent comme une pluie de feu ; les lumières, jusque-là si étincelantes et si blanches, prirent les teintes d'un brasier.

On dansait, dansait toujours, de plus en plus vite, et, malgré la frayeur des invités qui auraient voulu se voir à cent lieues, personne ne put quitter le tourbillon rapide qui entraînait les couples malgré eux [...]. Puis on vit les massifs se réunir et entourer Colette<sup>57</sup>.

À la vue du diable, bien assis sur un trône, « les invités se signèrent et aussitôt une vigoureuse poussée les envoya rouler pêle-mêle dans la neige et l'on entendit une voix cavernueuse préférer [des] mots épouvantables<sup>58</sup> ». Parfois même, un personnage est giflé, battu, piqué par le diable, ce qui n'a pas lieu de rassurer ni la victime, ni son entourage immédiat. Mais le diable a rarement le dernier mot. Tantôt le curé l'affronte et le bat sur son propre terrain, c'est-à-dire dans un lieu de perdition, parce qu'on a désobéi, tantôt il obtient d'un envoyé céleste (la Vierge, par exemple) la permission de s'en servir, sous la forme d'un cheval noir, pour construire son église en lui faisant transporter les pierres nécessaires à son édification. Le Malin se fait encore berner de belle façon dans la plupart des pactes qu'il conclut avec un chrétien. C'est ainsi qu'il n'aura pas l'âme de la mère Richard, dans « les Trois Diabes » de Paul Stevens<sup>59</sup>, parce que le cordonnier, le mari de l'alcoolique, le fait tant souffrir, lui et ses suppôts, qu'il obtient des trois frères, tous aussi diables les uns que les autres, non seulement l'âme de sa femme mais celles de cent autres damnés qu'il transporte au ciel... Et toujours les voyageurs de *Chasse-galerie*<sup>60</sup> arrivent sains et saufs au campement après être allés danser avec leurs « blondes » dans tel ou tel village, grâce à un pacte conclu avec le diable qui les a transportés dans un canot volant en échange de leur âme de chrétien. Rares sont les personnages qui, à l'ultime moment, ne parviennent pas à l'éloigner en l'adjurant « au nom du Dieu vivant de partir s'il ne venait pas de la part du Dieu ». C'est ainsi, par exemple, que Rodrigue-Bras-de-fer échappe à l'emprise du diable, dans son île où on l'a abandonné<sup>61</sup>. Un personnage a beau être mauvais, il a toujours enfoui quelque part, dans son for intérieur, quelque trace de bonté qui, à la fin, lui sauve la vie, l'éloigne du diable et le protège de la damnation éternelle.

Parfois, cette bonté peut provenir d'un autre personnage, un allié, dont le rôle est de contrecarrer les projets du diable qui prend la forme d'animaux dans les contes de loups-

56. Voir Jean du Berger, *Le diable à la danse*, thèse précitée.

57. Charles-Marie Ducharme, « À la Sainte-Catherine », dans *Ris et Croquis*, Montréal, C.-O. Beauchemin & fils, lib. imprimeurs, 1889, p. 277-278.

58. *Ibid.*, p. 278.

59. Paul Stevens, *Contes populaires*, Ottawa, G.-E. Desbarats, 1867, p. 51-65.

60. Honoré Beaugrand, *la Chasse-galerie*, Montréal, BQ, 1989. [Voir p.17-31. La légende parut d'abord dans *la Patrie*, 31 décembre 1891, p. 1-2].

61. Philippe Aubert de Gaspé (fils), *l'Influence d'un livre*, chapitre X.

garous et de bêtes mystérieuses. Ces contes sont encore reliés à la pratique du culte et aux préceptes de la religion catholique. Un loup-garou, c'est un mécréant qui n'a pas fait ses pâques depuis sept ans et qui, de ce fait, est condamné par Satan à prendre, tous les soirs, non pas à l'heure où il fait bien noir, la forme d'un animal. Selon d'autres versions, il s'agit d'un chrétien ainsi condamné pour avoir refusé de payer sa dîme, pour s'être moqué du curé ou de la quête ou, encore, pour avoir négligé d'assister à la messe de minuit. Il est forcé de ce fait de courir la galipote avec ses semblables, également possédés du démon, sous la forme d'un chien, d'un loup ou d'un cheval, le plus souvent, ou de toute autre bête, mais jamais sous la forme d'une brebis, par respect pour l'agneau de Dieu.

Ces contes doivent également faire peur. Tantôt l'homme métamorphosé se présente, devant les hommes, sous les traits d'« une bête de la taille d'un gros chien, mais plus élancée [...]. Elle [est] noire avec des yeux rouges, flamboyants qui éclairent comme des lanternes », des « pattes velues » et un « museau pointu » d'où s'exhale « un souffle brûlant ». Le conteur de Beaugrand qui en a vu plusieurs est tout à fait convaincu « qu'un homme qui court le loup-garou a la couenne comme une peau de loup revirée à l'envers, avec le poil en dedans »<sup>62</sup>. Jos Violon, le héros de Louis Fréchette, un conteur incapable de mentir, « sauf vot'respect », décrit ainsi la métamorphose du mécréant Hubert Sauvageau :

Un grand chien noir, de la taille d'un homme, avec des crocs longs comme le doigt, assis sus son derrière et qui regardait Joachim Crête avec des yeux étincelants comme des tisons<sup>63</sup>.

La tradition enseigne bien des moyens de se débarrasser d'un loup-garou et, surtout, de délivrer son âme. Le plus sûr, c'est de lui faire face avec un couteau et de lui tracer une croix sur le front lavé par l'eau baptismale, pour que le sang coule. Ce geste est un geste de rédemption : le pécheur reprend alors sa forme humaine et court se confesser et communier. Il ne faut surtout pas se servir d'un fusil qui risque de provoquer la mort.

Les feux follets, communément appelés *fî-follets*, sont des âmes en peine qui errent la nuit dans la campagne, le plus souvent près des marais, en attendant leur délivrance. Ce sont des âmes de pécheurs morts sans avoir fait leurs pâques pendant quatorze ans, soit deux fois sept ans. Selon les uns, ces êtres sont envoyés sur la terre pour faire pénitence et obtenir le pardon de leurs fautes, mais ils en profitent pour faire le mal. Pour d'autres, tel le cocher Napoléon Fricot,

ils ne sont point, comme le croient les gens qui ne connaissent pas mieux, des âmes de trépassés en quête de prières.

Bien au contraire :

Ce sont des âmes de vivants [...] qui quittent leur corps pour aller rôder, la nuit, au service du Méchant.

Quant un chrétien a été sept ans sans faire ses pâques, il court le loup-garou, chacun sait ça.

---

62. Honoré Beaugrand, « le Loup-Garou », dans *la Chasse galerie*, p. 33-42. [Le conte parut d'abord dans *la Patrie*, 16 janvier 1892].

63. Louis Fréchette, « le Loup-garou », dans *la Noël au Canada*, Montréal, Fides, 1980, p. 147-158. [Le conte parut d'abord dans *la Noël au Canada*, Toronto, G. Morang & Co., 1900, p. 257-278].

Eh ben, quand il y a quatorze ans, il devient fi-follet.  
 Il est condamné par Satan à égarer les passants attardés.  
 Il entraîne les voitures dans les ornières, pousse les chevaux en bas des ponts, attire les gens à pied dans les fondrières, les trous, les cloaques, n'importe où, pourvu qu'il leur arrive malheur<sup>64</sup>.

Heureusement qu'on a découvert des moyens sûrs de se débarrasser de ces petits êtres malcommodes et fort dangereux. Il suffit de fixer un canif entrouvert sur un pieu de clôture ou d'introduire une aiguille dans une pièce de bois. Les feux follets s'amuse alors à passer et à repasser sous la lame du couteau ou dans le chas de l'aiguille, ce qui donne le temps au voyageur de s'éloigner de ces êtres phosphorescents.

Ajoutons que Fanfan Lazette, un héros de Beaugrand, a rencontré la bête à grand-queue<sup>65</sup> parce qu'il s'est plu, pendant sept années consécutives, uniquement par fanfaronnade, à « faire des pâques de renard », c'est-à-dire « après la période de rigueur », donc en dehors du temps prescrit par l'Église, alors que « tous les fidèles s'étaient mis en règle avec les commandements de l'Église ». Il l'a croisée, une nuit, sur le pont de la rivière Dautraye, non loin de Lanoraie, cette bête dont les « deux grands yeux [...] brillaient comme des tisons » et « qui pouss[ait] un hurlement de *bête-à-sept-têtes* en se battant les flancs d'une queue rouge de six pieds de long », « une queue rouge écarlate », « une vraie queue de possédé ». S'il a pu sortir vainqueur du féroce combat qu'il livra à la hideuse bête, c'est que, d'abord, il a promis au bon Dieu d'accomplir ses devoirs religieux dans le temps prescrit par l'Église, soit avant le dimanche de la Quasimodo, ensuite parce qu'il a réussi à couper la queue du monstre, « au ras du trognon », avec son couteau à ressort... Mais Fanfan Lazette fut accusé, quelques jours plus tard, d'avoir coupé la queue enduite de peinture d'un taureau et d'avoir provoqué sa mort d'une manière illégale. Et il fut condamné à « faire ses pâques dans les conditions voulues par notre Sainte Mère l'Église ».

À ces récits, il faut ajouter ceux qui mettent en scène les lutins, genres de

petits bouts d'hommes de dix-huit pouces de haut avec rien qu'un œil dans le milieu du front, le nez comme une noisette, une bouche de ouaouaron fendue jusqu'aux oreilles, des bras pis des pieds de crapauds, avec des bedaines comme des tomates et de grands chapeaux pointus qui les font r'sembler à des champignons de printemps<sup>66</sup>,

selon Jos Violon, et qui s'amuse la nuit à fatiguer les chevaux, en courant la galipote en tressant leur crinière et leur queue tellement serrées que l'on a toutes les misères du monde à les dénouer, de même que les contes de revenants et de fantômes qui se manifestent le plus souvent dans la nuit des morts, soit celle du 1<sup>er</sup> au 2 novembre. Tous ces contes sont encore reliés à la politique du doute dont parle Todorov<sup>67</sup>. On pourrait, à la suite du théoricien les départager en quatre catégories : les contes étranges, les contes fantastiques-étranges, les contes fantastiques-merveilleux et les contes merveilleux purs. Le fantastique, genre évanescent, occupe, lui, l'espace séparant le fantastique-étrange et le fantastique-merveilleux.

64. Louis Fréchette, « le Mangeur de grenouilles », dans *Contes II. Masques et Fantômes*, p. 123-133. [Le conte parut d'abord sous le titre « la Mare au sorcier », dans *la Presse*, 8 octobre 1892, p. 4].

65. Honoré Beaugrand, « la Bête à grand-queue », dans *la Chasse-galerie*, p. 43-54. [Le conte parut d'abord dans *la Patrie*, 20 février 1892, p. 1].

66. Louis Fréchette, « les Lutins », dans *Contes II. Masques et Fantômes et les autres contes épars*, p. 303-312. [Le conte parut d'abord dans *l'Almanach du peuple Beuchemin*, 1905, p. 200-218].

67. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 46-52.

## Les contes fantastiques-étranges

Les contes *fantastiques-étranges* regroupent les contes qui présentent une succession d'événements, entretenant le doute dans l'esprit du lecteur implicite et du simple lecteur, mais qui reçoivent à la fin une explication rationnelle. Le corpus renferme plusieurs exemples de ces contes que les folkloristes et les critiques qualifient du terme « surnaturel expliqué » ou « faux surnaturel ». Règle générale, les types d'explication réduisant le surnaturel sont surtout les supercheries, les illusions et le rêve, quelques fois le hasard ou les coïncidences, voire la folie. Les loustics sont populaires dans le conte littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce sont eux qui attachent, à l'aide d'un fil, le manchon que l'on croyait ensorcelé parce qu'il roulait derrière la voiture ou l'embarcation de Routhier, dans « *Feu-follet* »<sup>68</sup> d'Édouard-Zotique Massicotte. C'est encore un compagnon espiègle qui se substitue au cadavre que l'on vient d'exhumer au profit de la science<sup>69</sup>. Des fanfarons, réfugiés dans le grenier laissent croire que la maison est hantée<sup>70</sup>, Tipite Vallerand est pendu par les pieds sans que le diable ait eu à intervenir. Un compagnon de voyage a finement préparé le scénario<sup>71</sup>. Et combien d'autres « tours » se sont plu à jouer les anciens Québécois ? Dans *le Légendaire de la Beauce*<sup>72</sup>, Jean-Claude Dupont rapporte que les Beaucerons aimaient se déguiser en loups-garous quand un paroissien n'avait pas fréquenté l'église depuis longtemps. Il rapporte aussi l'histoire suivante :

Un homme de Saint-Joseph de Beauce se plaignit à sa femme qu'il était possédé par les loups-garous et que, la nuit, il ne pouvait résister aux autres loups-garous qui lui commandaient de sortir et de se changer en petit bœuf, pour errer dans les champs. Tous les soirs, la femme priait, pleurait quand, vers huit heures, son mari se mettait à meugler et prenait le large. Mais après la mort de l'homme, quelle ne fut pas la surprise pour sa femme de découvrir que son mari, pendant toute sa vie, courait chez le voisin, pour aller coucher avec la femme laissée seule par un mari qui passait l'année dans les chantiers<sup>73</sup>.

Des erreurs de vision ou de perception enrayent encore le surnaturel. Le loup-garou que l'on a vu dévaler la montagne n'est en réalité qu'une vulgaire boule de neige<sup>74</sup>, le fantôme de l'Île Madame, rien d'autre que le gardien du phare<sup>75</sup> et le fantôme de Fréchette, qu'une source blanchie et un pin dépouillé<sup>76</sup>. C'est un chien, frappant de sa queue le mur derrière le poêle, et non un revenant, ni un sorcier qui est responsable du vacarme que l'on entend dans la maison d'un habitant<sup>77</sup>. C'est le sifflet d'un bateau et non le son de la trompette du jugement dernier qu'ont entendu les villageois de Deux-Grèves<sup>78</sup>. Un médecin peut encore s'endormir sur la route en rendant visite à un malade, un homme peut rêver aux lutins, un fou peut croire aux fantômes et on ne peut rien contre le hasard.

68. Édouard-Zotique Massicotte, « le Feu-follet », dans *le Monde illustré*, 20 novembre 1886, p. 230.

69. On consultera par exemple W.-Eugène Dick, « Un épisode de résurrectionnistes », dans *l'Opinion publique*, 11 mai 1876, p. 224.

70. Charles-Edmond Rouleau, « Une maison hantée », dans *Légendes canadiennes*, Québec, Imprimerie du « Soleil », 1901, p. 135-149. [Le conte parut d'abord dans *le Canadien*, 31 décembre 1881, p. 12].

71. Louis Fréchette, « Tipite Vallerand », dans *Contes II. Masques et Fantômes et les autres contes épars* (voir note 11), p. 155-166. [Le conte parut d'abord dans *la Presse*, 22 octobre 1892, p. 4].

72. Jean-Claude Dupont, *le Légendaire de la Beauce*, Québec, Éditions Garneau, 1974, 149 p. [Voir p. 53].

73. *Ibid.*, p. 52-53.

74. Charles-Marie Ducharme, « Boule de neige et Loup-garou », dans *la Revue canadienne*, 1887, p. 588-593.

75. W.-Eugène Dick, « le Fantôme de l'Île Madame », dans *le Foyer domestique*, 1er juillet 1877, p. 15-23.

76. Louis Fréchette, « le Fantôme de la Pointe-aux-Anglais », dans *Contes II. Masques et Fantômes et autres contes épars*, p. 134-140. [Le conte parut d'abord dans *la Presse*, 1er octobre 1892, p. 4].

77. Benjamin Sulte, « l'Esprit frappeur », dans *l'Album de la Minerve*, 30 janvier 1873, p. 65-66.

78. Benjamin Sulte, « la Trompette effrayante », dans *l'Album de la Minerve*, 24 juin 1873, p. 425-426.

## Les contes étranges

Dans les contes *étranges* proprement dits, peu nombreux il est vrai, les événements rapportés « s'expliquent parfaitement par les lois de la raison mais [...] sont d'une manière ou d'une autre, incroyables, extraordinaires, choquants, singuliers, inquiétants, insolites »<sup>79</sup>. Une jeune infirme empêche, par la prière, les Anglais de s'emparer de la ville<sup>80</sup>, ou deux gamins postés sur une falaise à Lévis dispersent un groupe de manifestants anglophones opposés à la loi d'indemnité sanctionnée par lord Elgin, en lançant quelques cailloux<sup>81</sup>. Les contes macabres ou d'horreur appartiennent encore à cette catégorie. Pensons à « Emma ou l'Amour malheureux » d'Ulric Tessier<sup>82</sup>, à « Faut-il le dire ! » de Joseph Doutre<sup>83</sup>, à « Épisode de la destruction des Mandanes » d'Henri-Émile Chevalier<sup>84</sup> et aux nombreux épisodes de résurrectionnistes où, souvent, le cadavre exhumé est celui d'une jeune fille, fiancée à un étudiant du groupe.

## Les contes fantastiques-merveilleux

Les contes *fantastiques-merveilleux* se présentent comme fantastiques, de la même manière que les contes fantastiques-étranges, mais ils débouchent sur l'acceptation du surnaturel. « Ce sont », écrit Todorov, « les récits les plus proches du fantastique pur »<sup>85</sup>. Et ils sont nombreux, on s'en doute bien, dans notre corpus. Le meilleur exemple est sans contredit « *la Maison hantée* » de Fréchette<sup>86</sup>. Dans ce conte, le doute est maintenu jusqu'à la fin à la fois dans l'esprit du lecteur implicite et du lecteur réel.

## Les contes merveilleux purs

Les contes *merveilleux purs* sont ceux dans lesquels les éléments surnaturels « ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite »<sup>87</sup>, ils sont peu nombreux dans notre inventaire, ce qui est quelque peu paradoxal, surtout quand on connaît la part du merveilleux pur dans le conte populaire de cette période. Mais il semble bien qu'il ne s'est trouvé aucun conteur pour donner une forme littéraire à ces contes que nos ancêtres se plaisaient à raconter au coin du feu, à la veillée. Ainsi il y a très peu de contes de fées dans notre corpus. Aucun conte d'animaux, aucun conte mettant en scène des ogres, géants, monstres, dragons. Aucun talisman, pas de fontaine de jeunesse, quelques baguettes magiques... Pas de Cendrillon, ni de Blanche-Neige, pas de Petit-Poucet, ni de Prince Charmant... Contraste frappant avec les contes de la période suivante (1900-1939) où les auteurs découvrent le folklore international, grâce aux enquêtes qu'entreprennent quelques folkloristes, dont le grand Marius Barbeau, et qui incitent d'autres écrivains, des femmes surtout, Marie-Rose Turcot, Marie-Claire Daveluy, Madame Conrad Bastien..., à fixer à l'écrit des contes merveilleux. Si cette catégorie de contes n'est pas populaire à l'écrit au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est que ces contes ne répondent pas au mot d'ordre des dirigeants des *Soirées canadiennes* qui aspirent à la création d'une littéra-

79. Todorov, *op. cit.*, p. 51.

80. Édouard-Zotique Massicotte, « l'Héroïne de Louisbourg », dans *le Monde illustré*, 9 février 1889, p. 326-327.

81. Louis Fréchette, « les Dessous de l'histoire », dans *Contes II. Masques et Fantômes et les autres contes épars*, p. 206-213. [Le récit parut d'abord sous le titre « Un incendiaire », dans *la Presse*, 10 décembre 1892, p. 3].

82. Ulric-J. Tessier, « Emma ou l'Amour malheureux », dans *le Télégraphe*, 1er et 3 mai 1837.

83. Joseph Doutre, « Faut-il le dire ! », dans *le Ménestrel*, 17 et 21 novembre 1844.

84. Henri-Émile Chevalier, « Épisode de la destruction des Mandanes », dans *la Patrie*, 5 décembre 1854, p. 1-2.

85. Todorov, *op. cit.*, p. 57.

86. Louis Fréchette, « la Maison hantée », dans *Contes II. Masques et Fantômes et autres contes épars*, p. 72-80.

87. Todorov, *op. cit.*, p. 59.

ture nationale distincte de la littérature française et qui incitent les écrivains canadiens-français catholiques à s'inspirer de leur réalité pour créer une littérature authentique, autonome, distincte de la grande littérature française. Les animateurs des *Soirées canadiennes* ont prêché d'exemple et ont publié des récits, des légendes surtout, ayant pour cadre une région, un village, un lieu bien déterminé, véhiculant une morale catholique, contrairement au « conte oral ou de tradition orale, créé et raconté par et pour le peuple [et qui] n'avait que faire de cette morale-là »<sup>88</sup>, selon Luda Schnitzer, qui ajoute que « cet amoralisme frondeur des contes populaires a de tous temps préoccupé les pouvoirs » car « le ferment contestataire était trop évident dans les récits où le pauvre avait toujours raison contre le riche, où le roi était souvent un tyranneau stupide et malfaisant »<sup>89</sup>. Partisans de l'idéologie officielle, les littérateurs du XIX<sup>e</sup> siècle ne pouvaient recourir au conte populaire en le traduisant à l'écrit parce qu'il « propageait des superstitions païennes, raillait le clergé, voire le Bon Dieu et ses saints, [...] manquait d'humilité et insinuait que l'enfer est plein de riches et de grands de ce monde »<sup>90</sup>. Pas de récits donc qui, de par leur caractère imprécis, vague, sont de tous les temps et de tous les pays. De tels récits appartiennent au folklore universel et ne peuvent permettre à un pays jeune comme le Québec, qui les populariserait par l'écriture – ou par la réécriture –, de se vanter de posséder une littérature nationale authentique, distincte de l'autre littérature, la française.

Au terme de ce survol, il est permis de constater que les auteurs de récits brefs au XIX<sup>e</sup> siècle sont fidèles à la morale catholique et que, de ce fait, certains des récits publiés, tant les contes que les nouvelles, ressemblent souvent à des exemples. Ils constituent des mises en garde destinées à faire réfléchir le lecteur. Les romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle, en particulier les écrivains agriculturistes, n'ont pas agi autrement dans leur œuvre. Il n'en demeure pas moins que ces récits brefs témoignent de la richesse de l'imaginaire des conteurs du XIX<sup>e</sup> siècle.

## Bibliographie sélective

- BEAUGRAND Honoré, *la Chasse-galerie et autres légendes canadiennes*. Préface de François Ricard, Montréal, BQ, 1989 (« Bibliothèque québécoise, Littérature »).
- BOIVIN Aurélien, *le Conte fantastique québécois au XIX<sup>e</sup> siècle. Introduction et choix de textes d'Aurélien Boivin*, Montréal, Fides, 1988 (Collection « Bibliothèque québécoise »).
- FRÉCHETTE Louis, *la Noël au Canada*, Chronologie, bibliographie et jugements critiques, Montréal, Fides, 1980 (Collection « Bibliothèque québécoise »).
- LEMAY Pamphile, *Contes vrais*, Préface de Romain Légaré, chronologie, bibliographie et jugements critiques d'Aurélien Boivin, Montréal, Fides, 1980 (Collection « Bibliothèque québécoise »).
- TACHÉ Joseph-Charles, *Forestiers et Voyageurs*, Présentation de Maurice Lemire, chronologie, bibliographie et jugements critiques d'Aurélien Boivin, Montréal, Fides, 1981 (Collection « Bibliothèque québécoise »).

88. Luda Schnitzer, *Ce que disent les contes*, Paris, Éditions du Sorbier, 1981, p. 14.

89. *Op. cit.*

90. *Ibid.*, p. 14-15.

## Section 6. LE ROMAN DU TERROIR<sup>91</sup>

Dans l'histoire littéraire du Québec, le roman du terroir, aussi appelé roman régionaliste ou roman de mœurs paysannes, décrit, comme le roman rustique en France, la réalité campagnarde ou rurale. Le cadre géographique où il se déroule est la campagne, perçue comme un lieu privilégié, idéalisé, rédempteur, qui assure bonheur et prospérité à celui qui accepte d'y vivre. Cet espace fermé est presque toujours opposé, dans ce genre de roman, à un autre espace, ouvert celui-là, la ville, associée à un lieu de perdition, à un antre du vice et de la dépravation qui conduit à l'échec celui qui se réfugie dans ce véritable enfer.

Font partie du roman du terroir trois catégories de romans. Le *roman de colonisation* raconte l'établissement de nouveaux colons dans les régions neuves et inexplorées, récemment ouvertes au défrichement et à l'agriculture. Le *roman de la terre paternelle*, dit aussi *de la fidélité*, pose ouvertement le problème de la succession sur la terre ancestrale. Quant au *roman agriculturiste*, il est essentiellement une œuvre de propagande car il défend une thèse : le salut économique et social de la race canadienne-française par l'agriculture. « Emparons-nous du sol et restons chez nous ! », telle pourrait être sa devise.

Essayons d'y voir plus clair en nous attardant à quelques représentants de l'un et l'autre de ces genres et en dégagant pour chacun les principales caractéristiques.

### 1. Le roman de colonisation

Le roman de colonisation a pour objet la conquête des vastes espaces du territoire canadien-français. Les premiers habitants se sont établis le long des deux rives du Saint-Laurent. En pratiquant la méthode du morcellement des terres, ils ont pu établir un à un leurs nombreux descendants. Une telle politique a cependant vite atteint ses limites. Incapables de prospérer sur des terres devenues trop petites, des groupes de colons sont contraints d'émigrer à l'intérieur des terres et de conquérir de nouveaux espaces où ils pourront établir sans aucune difficulté leurs enfants et, surtout, les garder au pays au lieu d'aller grossir la main-d'œuvre à l'étranger, aux États-Unis en particulier.

*Charles Guérin*<sup>92</sup> (1853) de Pierre-Joseph-Olivier Chauveau et, surtout, *Jean Rivard, le défricheur*<sup>93</sup> (1862) et *Jean Rivard, économiste*<sup>94</sup> (1864) d'Antoine Gérin-Lajoie sont les premières œuvres à vanter les mérites de la colonisation sur des terres neuves afin de perpétuer la race canadienne-française, d'assurer son avenir. Les héros, Charles Guérin et Jean Rivard, qui donnent leur titre respectif aux romans, sont tous deux confrontés, pendant ou au terme de leurs études, à l'encombrement des professions libérales et à la politique du morcellement des terres ancestrales. Ils voient l'avenir de la jeunesse de leur pays dans l'établissement sur des terres inexplorées, dans des cantons éloignés, en dehors des seigneuries, qui ont retardé, selon certains commentateurs et historiens, le peuplement de la colonie et le développement de l'agriculture.

91. Aurélien Boivin.

92. *Charles Guérin. Roman de mœurs canadiennes*, Montréal, G. H. Cherrier, des Presses à vapeur de John Lovell, 1853 ; édition présentée et annotée par Maurice Lemire, Montréal, Fides, 1978, (Collection du Nénuphar). C'est toujours l'édition la plus récente que nous citons.

93. *Jean Rivard, le défricheur. Récit de la vie réelle*, dans *les Soirées canadiennes*, vol. II (1862), p. 65-319. Postface de René Dionne, Montréal, Hurtubise HMH, 1977.

94. *Jean Rivard, économiste*, dans *le Foyer canadien*, vol. II (1864), p. 15-371. Postface de René Dionne, *op. cit.*,

Conscient que plusieurs jeunes de son entourage sont « sur le point d'émigrer à l'étranger » (p. 349), de s'exiler aux États-Unis ou de s'enrôler pour les compagnies pelletières dans les pays d'en haut, le héros de Chauveau, investi d'une mission, convoque à la sortie de la messe dominicale « les futurs déserteurs » et il leur fait

un magnifique sermon en trois points sur la lâcheté qu'il y avait d'abandonner son pays, sur les dangers que l'on courait de perdre sa foi et ses mœurs à l'étranger, sur l'avantage et le patriotisme de fonder de nouveaux établissements sur les terres fertiles de notre propre pays (p. 349).

Il prêche d'exemple et se transforme en véritable chef : il renonce à ses études de droit, forme avec quelques actionnaires, dont son ami Jacques Lebrun, « une petite société pour l'établissement [sur] des terres incultes de la seigneurie et du township voisin » (p. 350). Il devient bientôt l'une des personnes les plus respectées et les plus en vue d'une paroisse florissante dont le pasteur n'est nul autre que son frère Pierre.

Sa réputation d'homme de bon conseil s'est répandue au loin dans les autres paroisses, et l'on parle fortement de lui déférer la députation au prochain parlement (p. 357).

Jean Rivard, lui, accédera à l'Assemblée législative, car il a bien mérité de son pays, de sa région et de tous les siens. Chevalier sans peur et sans reproche, le héros de Gérin-Lajoie, à la mort de son père, renonce à ses études au Séminaire de Nicolet et, au lieu de prendre la relève sur la terre ancestrale, morcelée, il décide d'aller s'établir dans le canton de Bristol qu'il défriche au prix d'intenses labeurs et de nombreux sacrifices. Il y amène bientôt Louise Routier, son épouse, dans un foyer confortable, relié en un temps record à la civilisation par une route carrossable que le gouvernement a accepté de construire pour encourager la colonisation (exaltée dans la deuxième partie, *Jean Rivard, économiste*). Grâce à cet important moyen de communication, les colons affluent dans le canton où ils assistent d'abord à l'érection d'une paroisse, Rivardville, qui deviendra rapidement prospère et, sous l'impulsion du maire, le héros, l'un des plus riches villages du Québec. Une telle réussite pousse ses concitoyens à le choisir comme leur représentant à l'Assemblée législative, poste qu'il abandonne après un premier mandat pour se consacrer à la culture de sa terre et à l'enseignement des nouvelles techniques pour rentabiliser au maximum l'exploitation agricole.

Histoire simple et vraie d'un jeune homme sans fortune, né dans une condition modeste, qui sut s'élever par son mérite, à l'indépendance de fortune et aux premiers honneurs de son pays (p. 1),

l'aventure de Jean Rivard se veut, dans l'esprit de son auteur, un témoignage, une preuve que l'agriculture est à la base de toute société et est l'industrie la plus productive et la plus rentable pour le genre humain. Gérin-Lajoie en est convaincu, qui incite la jeunesse instruite à s'établir sur une terre, « le moyen le plus sûr d'accroître la prospérité générale, tout en assumant le bien-être des individus » (p. 11). Pour survivre, selon le curé, qui est son porte-parole, les Canadiens français doivent prendre possession de leur propre pays et en cultiver la terre, avant que d'autres, des étrangers, s'en emparent :

Devons-nous attendre que les habitants d'un autre hémisphère viennent, sous nos yeux, s'emparer de nos forêts, qu'ils viennent choisir, parmi les immenses étendues de terre qui res-

tent encore à défricher, les régions les plus fertiles, les plus riches, puis nous contenter ensuite de leurs rebuts (p. 17).

Comme son héros Jean Rivard, Gérin-Lajoie, fidèle en cela à l'idéologie de la classe dominante, croit que la colonisation est essentielle à la survie de la race canadienne-française. Sans elle, les jeunes continueront à prendre le chemin de l'exil, vers les États-Unis surtout, appauvrissant ainsi la race en la privant de leurs bras vigoureux. Quelle perte importante pour le pays qui ne peut plus compter sur une relève suffisante ! Une seule solution : à l'exil aux États-Unis ou à la ville, Gérin-Lajoie oppose l'exil à l'intérieur des terres, sur de vastes espaces qui ont échappé à la spéculation des grands propriétaires terriens. C'est, écrit René Dionne, la seule façon qui s'offre à Jean Rivard de « pallier l'encombrement des professions [libérales] et [de] contribuer à la prospérité du pays en même temps qu'au bien-être du peuple » (post face à *Jean Rivard*, p. 386). Car « l'agriculture [...] est la source la plus sûre et la plus féconde de la richesse nationale ; en plus de garantir une base économique solide à la nation en fournissant le pain quotidien de la famille agricole, elle crée des emplois en faisant surgir et prospérer les autres industries » (*ibid.* p. 386). Cela, le héros de Gérin-Lajoie l'a bien compris, qui triomphe des pires difficultés car *Jean Rivard*, c'est le roman de la réussite sociale. Les jeunes gens n'ont qu'à imiter ce jeune homme déterminé que l'élite ne manque pas de proposer comme modèle, dès la parution de l'œuvre.

La meilleure réussite de cette catégorie de romans toutefois est, sans contredit, *Maria Chapdelaine*<sup>95</sup> de Louis Hémon, d'abord publié en feuilleton dans le quotidien parisien *Le Temps*, en 1914, puis en volume à Montréal, en 1916, illustré de fusains du peintre québécois Suzor-Côté, et à Paris, en 1921, inaugurant la collection « les Cahiers verts », chez Grasset. Le roman a connu, par la suite, une fortune considérable, inégalée, puisqu'il fut réédité à plusieurs reprises et a été traduit dans plus de vingt langues.

À la différence des autres représentants du roman de colonisation, Louis Hémon pose le problème d'une tout autre façon. Il ne s'agit pas pour lui de dénoncer le manque de places dans les vieilles paroisses, ni l'impossibilité pour les pères de famille d'établir leurs nombreux enfants sur des terres environnantes. Le romancier brestois, qui en était à son premier contact avec le continent nord-américain, est certes fasciné par les vastes espaces du « pays de Québec » et par ce qu'il appelle

l'éternel malentendu entre deux races : les pionniers et les sédentaires, les paysans venus de France qui avaient continué sur le sol nouveau leur idéal d'ordre et de paix immobile, et ces autres paysans, en qui le vaste pays sauvage avait réveillé un atavisme lointain de vagabondage et d'aventure (p. 51).

François Paradis est un aventurier, un coureur de bois, qui a tôt fait, à la mort de son père, de se départir de la terre ancestrale à Mistassini car il n'a pas les qualités requises pour la faire fructifier, ainsi qu'il l'avoue à la mère Chapdelaine, en présence de Maria :

Oui. J'ai tout vendu. Je n'ai jamais été bon de la terre, vous savez. Travailler dans les chantiers, faire la chasse, gagner un peu d'argent de temps en temps à servir de guide ou à commercer avec les sauvages, ça, c'est mon plaisir, mais gratter toujours le même morceau de terre, d'année en année, et rester là, je n'aurais jamais pu faire ça tout mon règne, il m'aurait semblé être attaché comme un animal à un pieu (p. 50).

95. *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, Montréal, J.-A. Lefebvre, éditeur, 1916, Présentation d'Aurélien Boivin, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1990.

Le père Chapdelaine a lui aussi une passion pour l'aventure. Comme François Paradis, il est incapable de se fixer à demeure sur un lopin de terre, car il est « fait pour le défrichement plutôt que pour la culture » :

Cinq fois déjà depuis sa jeunesse il avait pris une concession, bâti une maison, une étable et une grange, taillé en plein bois un bien prospère ; et cinq fois il avait vendu ce bien pour s'en aller recommencer plus loin vers le nord, découragé tout à coup, perdant tout intérêt et toute ardeur une fois le premier labeur rude fini, dès que les voisins arrivaient nombreux et que le pays commençait à se peupler et à s'ouvrir. Quelques hommes le comprenaient ; les autres le trouvaient courageux, mais peu sage, et répétaient que s'il avait su se fixer quelque part, lui et les siens seraient maintenant à leur aise (p. 44).

D'ailleurs, la première à lui faire des reproches, c'est Laura, sa femme, qui rêve d'une « belle terre plane, dans une vieille paroisse, du terrain sans une souche ni un creux, [d']une bonne maison chaude toute tapissée en dedans, des animaux gras dans le clos ou à l'étable », car, selon elle, qui ne comprend pas que la magie des bois puisse exercer autant d'attrait sur des hommes, il n'y a « rien de plus plaisant et de plus aimable » que « des gens bien grésés d'instruments et qui ont la santé » (p. 50-51) pour cultiver la terre. Elle défend son choix avec conviction, en présence de Lorenzo Surprenant, qu'elle n'est pas loin de considérer comme un traître, parce qu'il a déserté la terre paternelle pour s'établir aux États-Unis, et en présence de trois émigrants français qu'elle encourage à persévérer, malgré les difficultés rencontrées sur la terre de Surprenant qu'ils ont acquise dans l'espoir d'y trouver remède à leur pénible existence à la ville. Quant à Eutrope Gagnon, le troisième prétendant au cœur de Maria, il représente le colon sédentaire, celui pour lequel la mère Chapdelaine a tant d'estime et d'admiration. Il incarne la permanence.

Le roman de Hémon a suscité de nombreuses prises de position et a donné lieu à des interprétations souvent divergentes, pour ne pas dire contradictoires. Si d'aucuns ont reproché à l'auteur d'avoir réduit les Canadiens français à un peuple de défricheurs, au début du siècle, d'autres ont vanté ses qualités exceptionnelles d'observateur et son grand souci de réalisme. La décision de Maria, l'héroïne, de rester au pays, à la suite de la mort de sa mère, et de se promettre à Eutrope, au lieu de suivre Lorenzo Surprenant aux États-Unis, est perçue par certains spécialistes comme un « suicide moral »<sup>96</sup> et un refus du modernisme. Pour d'autres, le choix de la jeune fille est mûrement réfléchi : elle a compris son rôle et sa décision n'est pas étrangère à sa préoccupation d'assurer la survie de sa famille et de préserver l'avenir de la race. Elle doit poursuivre sur la terre du « pays du Québec » la mission des ancêtres. Les voix, qu'elle entend à la fin du roman et que des critiques ont perçues à tort comme l'expression d'un *deus ex machina*, lui dictent sa conduite. Mais elles ont aussi, par l'interprétation qu'on en a faite, réduit considérablement la portée de l'œuvre de Hémon et ont contribué à alimenter ce qui est devenu, au cours des ans, le mythe de Maria Chapdelaine. Pensons, par exemple, à *Menaud, maître-draveur*<sup>97</sup> de Félix-Antoine Savard, qui ne retient du roman de Hémon que la troisième voix, celle du « pays du Québec », qui alimente le nationalisme du vieux maître-draveur et qui lui dicte sa conduite : incapable de gagner à sa cause les paysans de son village, il se réfugie dans la montagne, symbole de tout le pays qu'il entend défendre contre les envahisseurs anglophones que la voix, omniprésente dans

96. Nicole Deschamps, Raymonde Héroux et Normand Villeneuve, *le Mythe de Maria Chapdelaine*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980. [ p. 61].

97. *Menaud, maître-draveur*, Québec, Librairie Gameau, 1937 ; Présentation d'André Gaulin, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1990.

les autres œuvres de Hémon, associe aux étrangers, aux barbares. Si le combat n'a pas lieu contre le Délié, le traître, le vendu, et si le vieux Menaud sombre dans la folie, une folie qui ressemble à un avertissement, tout n'est pas cependant perdu. Le Lucon, son futur gendre, et double de son fils Joson, mort tragiquement emporté par l'embâcle, assurera la relève, ce qu'a aussi compris Maria Chapdelaine, qui accepte d'épouser Eutrope, « le printemps d'après ce printemps-ci, quand les hommes reviendront du chantier ».

## 2. Le roman de la terre paternelle

La relève, assurée dans les romans de colonisation, est menacée dans les romans de la terre paternelle, dont *la Terre paternelle*<sup>98</sup> de Patrice Lacombe est le prototype. Publié en feuilleton dans l'*Album littéraire et musical de la Revue canadienne*, en 1846, l'unique texte de cet obscur notaire est l'archétype du roman du terroir. Il raconte les déboires d'une famille paysanne de la Rivière-des-Prairies (banlieue de Montréal) à la suite de la décision du fils cadet, Charles, de quitter la terre paternelle pour un séjour d'au moins trois ans dans les pays d'en haut pour le compte de la Compagnie du Nord-Ouest. Cette importante compagnie pelletière était à la recherche de jeunes gens, intrépides et courageux, attirés par la vie aventureuse des coureurs de bois dont le mode de vie contrastait avec celui, souvent monotone du terrien, obligé, d'une saison à l'autre, de répéter les mêmes gestes et de subir les mêmes amères déceptions, en raison d'une température inclémente, trop chaude ou trop mouilleuse...

Jusqu'au départ du fils cadet, la famille Chauvin avait connu un bonheur sans nuage :

La paix, l'union, l'abondance régnaient donc dans cette famille ; aucun souci ne venait en altérer le bonheur. Contents de cultiver en paix le champ que leurs ancêtres avaient arrosé de leurs sueurs, ils coulaient des jours tranquilles et sereins (p 20).

Voilà la situation initiale, bientôt perturbée par la décision du jeune homme, qui dérange la famille entière. Si la mère et la fille Marguerite laissent libre cours aux larmes et au découragement, le père, lui, résigné, craint la perte de son fils aîné. Aussi décide-t-il, bien appuyé par son épouse, de lui donner ses terres de son vivant dans l'intention avouée de l'attacher au « bien » paternel : « Par ce moyen, il se trouvera maître de la terre, et ne pensera plus à partir » (p. 35). La donation, par devant notaire, n'obtient pas les résultats escomptés. Pris à la gorge par les exigences du père ainsi avantagé par l'acte notarié, le fils aîné ne parvient pas à remplir ses obligations : il doit bientôt se résigner à révoquer la donation et à remettre ainsi la terre à son père. Mais ce dernier, initié à un autre mode de vie depuis qu'il s'est installé au village, est incapable de renouer avec l'humble condition des cultivateurs. Il se décide alors à louer sa terre « pour un modique loyer » (p. 57) et à ouvrir un commerce « dans un village assez florissant [du] nord du district de Montréal » (p. 57) où il « acheta un emplacement avantageusement situé, y bâtit une grande et spacieuse maison ». Après quelques temps de grande prospérité, les malheurs se succèdent. Acculé bientôt à la faillite, il émigre avec sa famille dans un quartier défavorisé de la ville de Montréal où lui et son fils se font simples « charroyeurs d'eau, un des métiers les plus humbles que l'homme puisse exercer sans rougir » (p. 64). À la pauvreté et à la misère s'ajoute la mort du fils aîné, privé, faute d'argent, des derniers devoirs religieux : le cadavre du jeune

98. *La Terre paternelle*, dans l'*Album littéraire et musical de la Revue canadienne*, vol. I, n° 2, février 1846 ; Préface Maurice Lemire, Montréal, Fides, Bibliothèque québécoise, 1981.

homme est abandonné au charnier, symbole de l'ultime dégradation. Survient finalement le fils cadet, après une longue absence de quinze ans dans les pays d'en haut, qui rachète la terre paternelle, tombée entre les mains d'un anglophone. Il y vivra heureux avec sa jeune épouse et ses vieux parents, dont il prendra désormais soin. Au retour du fils prodigue correspond la fin des malheurs de la famille. L'ordre perturbé du monde est dès lors rétabli. Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes.

Si l'intrigue se termine d'une façon heureuse, c'est que, précise l'auteur,

nous écrivons dans un pays où les mœurs en général sont pures et simples et que l'esquisse que nous avons essayé de faire, eût été invraisemblable et même souverainement ridicule, si elle se fût terminée par des meurtres, des emprisonnements et des suicides (p. 94).

Il condamne même les romans noirs qui connaissaient tant de succès, à l'époque, non seulement au Québec mais aussi en France et en Angleterre :

Laissons aux vieux pays, que la civilisation a gâtés, leurs romans ensanglantés, peignons l'enfant du sol tel qu'il est, religieux, honnête, paisible de mœurs et de caractère, jouissant de l'aisance et de la fortune sans orgueil et sans ostentation, supportant avec résignation et patience les grandes adversités [...] (p. 94).

À l'imaginaire il préfère le réalisme qu'il ne manque pas d'idéaliser, aiguillant, écrit Maurice Lemire, « le roman sur la voie de l'idéalisme la plus étrange » qui « ne reflète en rien la réalité sociale et historique » (p. 8-9) du Québec. Le problème qui se posait en effet au père, c'était l'établissement de ses enfants sur des terres qui ne supportaient plus le morcellement. Ici, comme dans les romans agriculturistes, ceux de Damase Potvin en particulier, le problème surgit dès que le fils cadet décide de quitter l'univers non problématique, pour utiliser l'expression de Lukacs, reprise par Goldmann. De tels départs auraient dû, dans la réalité, laisser quelque répit au père et donner à d'autres membres de la famille la chance de s'établir sur la terre paternelle. Car la famille, dans la réalité, comptait plusieurs membres et le problème n'était pas d'assurer la succession sur la terre mais bien d'y établir tout le monde.

De plus, dans *la Terre paternelle* perce déjà le mythe de la ville corruptrice, aliénante, refuge des déshérités, lieu de toutes les misères et de tous les malheurs, aussi dénoncée par le curé dans *Jean Rivard, le défricheur*. Quel contraste avec la richesse de la campagne où le Canadien français est promis à un brillant avenir ! Au succès assuré sur la terre paternelle, le romancier oppose l'échec retentissant de quiconque se réfugie à la ville. Le père Chauvin a connu de grandes joies sur sa terre. Ses malheurs commencent le jour où il la quitte pour se réfugier d'abord au village comme rentier. Ils se poursuivent quand il s'établit dans un autre village pour y exploiter un commerce pour lequel il n'est aucunement préparé. Sa ruine le conduit à la ville, dans un minable quartier, où il exerce le métier de porteur d'eau : c'est la déchéance. Il aurait pu y mourir, avec sa femme, ce qui aurait été l'ultime dégradation. Survient le fils cadet, les poches remplies d'argent, tel un vrai chercheur d'or, qui peut racheter la terre et contribuer, selon le schéma de Claude Bremond, à l'amélioration de toute la famille après une série de déboires, qui correspondent à autant de processus de dégradation. Seul le fils aîné, en véritable sacrifié, aura à souffrir des malheurs estompés des Chauvin.

Avec *la Terre paternelle*, Patrice Lacombe est le premier à concevoir la terre comme un espace romanesque parfait, non problématique, qui assure bonheur et richesse à ceux qui

l'habitant. Il est également le premier à poser clairement le problème de la succession sur la terre paternelle que l'aîné, à qui le père s'est « donné », a rapidement dilapidée. En réintégrant l'espace originel, l'univers non problématique, à la suite de sa longue incartade dans les pays d'en haut, Charles, le fils cadet, empêche la famille, cellule essentielle de la société traditionnelle, de s'effriter, de sombrer dans la déchéance totale, de connaître la honte et le déshonneur.

### 3. Le roman agriculturiste

Le roman agriculturiste naît seulement au début du xx<sup>e</sup> siècle avec l'écrivain saguenéen<sup>99</sup> Damase Potvin qui fixe le canevas qu'imiteront par la suite une bonne vingtaine de romanciers. Dans le roman agriculturiste se pose le problème de la succession sur la terre paternelle : un père âgé veut léguer sa terre à son fils aîné mais ce dernier est attiré par le mirage de la ville. Incapable de résister à l'appel de l'inconnu, sourd aux mises en garde du curé de son village et aux pleurs de sa fiancée, il abandonne ses vieux parents éplorés, obligés souvent de vendre la terre au plus offrant, fût-il un Anglais, pour aller s'installer au village, car le fils cadet est trop jeune pour prendre la relève ou meurt dans un accident quelconque. Si le fils ingrat, que le romancier admoneste de belle façon en intervenant dans la trame narrative, persiste dans sa décision de rester à la ville, il paie de sa vie sa sortie du monde originel après avoir connu les pires malheurs et la déchéance complète.

C'est, on l'aura reconnu, le canevas de la parabole de l'enfant prodigue : un père avait deux fils en qui il a mis tous ses espoirs. L'un est bon, il n'a pas d'histoire ; l'autre, son double, est mauvais. Ce dernier exige, un jour, sa part d'héritage et quitte le foyer. On connaît la suite. S'il n'était pas revenu, il serait mort dans la dépravation.

Telle est, en substance, l'intrigue des romans de Potvin, des œuvres à thèse qui poursuivent une visée éminemment politique et idéologique : le salut économique et social des Canadiens français par l'agriculture. But didactique aussi, car le romancier entend montrer à la jeunesse du pays les dangers qui la guettent si elle quitte la terre paternelle pour satisfaire ses chimères.

Ainsi nous apparaît *Restons chez nous*<sup>100</sup>, le premier roman de l'écrivain saguenéen. Jacques Pelletier, cultivateur à l'aise et comblé, n'a qu'un fils pour assurer la relève. Mais ce fils, Paul, est attiré par la ville. Jeanne Thérien – quel nom prédestiné –, sa fiancée en même temps que son adjutant, ne parvient pas à le détourner de son projet. Il quitte donc la ferme pour s'établir d'abord à Montréal puis à New York où, après avoir connu le chômage et être devenu bouvier sur un paquebot, il meurt, privé des secours de la religion catholique et de la présence des siens. Le père est alors forcé de vendre sa terre, à un étranger, un Anglais de surcroît, alors que la fiancée entre au couvent. Voilà le danger qui guette la nation canadienne-française si elle ne parvient pas à garder au pays les jeunes, sa relève. Car sa mission, nous dit Potvin, n'est-elle pas de cultiver la terre et de conserver intactes et la langue et la religion des ancêtres que les déserteurs perdent à la ville ?

Dans *L'Appel de la terre*<sup>101</sup>, Potvin introduit une variante. Le père, Jacques Duval, a deux fils : l'un, André, est bon ; il a toutes les qualités du brave agriculteur : travailleur, hon-

99. Originaire de la région du Saguenay, rivière qui prend sa source dans le lac Saint-Jean dans les Laurentides et se jette dans le Saint-Laurent à la hauteur de Tadoussac.

100. *Restons chez nous !*, Québec, J.-Alfred Guay, 1908.

101. *L'Appel de la terre. Roman de mœurs saguenayennes*, préface de Léon Lorrain, Québec, L'Événement, 1919.

nête, sobre, consciencieux, respectueux de l'environnement. L'autre, Paul, le mauvais, malgré la présence d'un adjuvant, la fille du cultivateur voisin, également nommée Jeanne Thérien, émigre d'abord des Grandes-Bergeronnes à Tadoussac, puis à Montréal, dès qu'il s'amourache de Blanche Davis, une jolie et élégante Anglaise. Trompé parce que la jeune fille est promise à un garçon de sa race, il connaît la misère à la ville et sombre dans l'alcoolisme. Il se relève toutefois à temps et revient à la maison paternelle, le soir de Noël, sur une terre qui réclame de plus en plus de bras pour procurer aisance et bonheur à ceux qui y travaillent.

Blanche Davis est ici, la tentatrice, véritable diablesse, qui a bien failli causer la perte du jeune instituteur Paul Duval. Heureusement que Jeanne Thérien, qui joue le rôle d'une alliée tout au long du roman, parvient, par ses prières et son exemple, à ramener son fiancé à de meilleurs sentiments et envers elle et envers la terre, cette terre fréquemment associée, dans les romans de ce genre, à une compagne, à une amante, à une épouse.

Parfois, et c'est le cas dans *la Rivière-à-Mars*<sup>102</sup>, l'un des fils meurt ; ici, le cadet, le bon, est emporté dans les tourbillons de la rivière traîtresse. Cette noyade confirme que le bon n'a pas d'histoire. L'autre fils, l'aîné, émigre à la ville où il connaît le malheur. Quant au père, il doit se résigner à vendre sa terre et à s'installer au village, à l'ombre du clocher paroissial, avec ses souvenirs, tout comme l'avait fait avant lui le père Pelletier, dans *Restons chez nous !*

Parfois, enfin, autre variante, c'est la fille qui est appelée à prendre la relève pour assurer la succession sur la terre paternelle. Dans *le Français*<sup>103</sup>, Marguerite Morel refuse la main de son prétendant, Jacques Duval, qui veut émigrer à la ville – il le lui a avoué – pour épouser un Français que son vieux père a mis du temps à accepter. L'héroïne a compris que, si les fils du pays désertent, il faut les remplacer par d'autres, des étrangers, pourvu qu'ils parlent la même langue et pratiquent la même religion. C'est donc la paix dans l'âme que le vieux Jean-Baptiste Morel montre à sa descendance, deux enfants qu'il guide par la main dans un champ de blé, la richesse de la terre de Ville-Marie, au Témiscamingue. Comme Maria Chapdelaine, qui accepte finalement d'épouser Eutrope Gagnon, Marguerite Morel a compris toute l'importance de sa mission : sauvegarder la race canadienne-française, assurer le salut de la race par l'agriculture.

L'univers de Damase Potvin, on le voit, est idéalisé. Le romancier passe sous silence les misères et les privations que les agriculteurs (ou les colons) doivent s'imposer – et que dénonce Lorenzo Surprenant dont les propos choquent la mère Chapdelaine – pour ne s'attarder qu'à vanter les beautés de la terre. On sait que la réalité était tout autre et que les colons vivaient souvent dans une misère extrême, oubliés qu'ils étaient par les gouvernements qui les avaient déplacés, « relocalisés », en leur promettant mers et monde. De plus, la famille, dans l'œuvre de Potvin, est bien différente de la famille dans la société traditionnelle ; elle ne compte que quelques membres : Paul Pelletier est fils unique dans *Restons chez nous !* Sa fiancée, Jeanne Thérien, est fille unique, elle aussi. Quand elle décide d'entrer au couvent, elle prive son père de successeur. Car il arrive aussi que la vocation religieuse, l'entrée au couvent, voire la prêtrise (comme dans *Trente Arpents*<sup>104</sup> de Ringuet) posent le problème de la succession sur la terre paternelle. Jacques Duval, lui, a deux fils,

102. *La Rivière-à-Mars*, Montréal, les Éditions du Totem, 1934.

103. *Le Français. Roman paysan du « pays du Québec »*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925.

104. *Trente Arpents*, Paris, Flammarion, 1938.

André et Paul. Le dernier comprend à temps son rôle. Alexis Maltais dit Picoté, dans *la Rivière-à-Mars*, a, lui aussi, deux fils, dont le cadet meurt noyé. Quant à sa fille, elle épouse un journalier à l'emploi du moulin Price à Chicoutimi, incapable de s'adapter à la vie sur une ferme. Marguerite Morel, elle, est fille unique, après la mort de son frère au champ d'honneur. La patrie, elle aussi, peut réclamer des bras, et souvent les plus vigoureux.

S'il avait mis en scène une famille nombreuse, Potvin aurait, du coup, détruit la thèse qu'il entendait défendre. Avec une famille nombreuse ne se posait plus l'épineux problème de la succession. Et sans le départ du fils unique ou du fils cadet, il ne se passe plus rien : l'intrigue stagne, le roman n'est plus. Si Paul Pelletier n'est pas hanté par le désir de départ, s'il n'est pas tenté par le goût du voyage et par l'attrait de la ville, s'il reste sur la terre sagement en attendant d'épouser Jeanne et de prendre la relève de son père, comme un bon fils, il empêche le roman de se développer. Et *Restons chez nous !* est une œuvre linéaire, d'un calme plat. De même *la Rivière-à-Mars* ou *l'Appel de la terre...*

Damase Potvin a fait école et a exercé une influence importante sur les écrivains de sa génération. Ses romans ont été imités. Mentionnons, par ordre chronologique, *le Bien paternel*<sup>105</sup> d'Antonio Huot, *la Terre*<sup>106</sup> d'Ernest Choquette, *l'Œil du phare*<sup>106 bis</sup> d'Ernest Chouinard, *la Terre ancestrale*<sup>107</sup> de Louis-Philippe Côté, pour ne citer que ces titres publiés avant 1940. Parmi les romans publiés dans une période plus récente, citons *Une fille est venue*<sup>108</sup> d'Émile Gagnon, *Sur la route d'Oka*<sup>109</sup> d' Aimé Carmel, *Terres stériles*<sup>110</sup> de Jean Filiatrault, *Sur la brèche*<sup>111</sup> de Béatrix Boily, *la Veuve*<sup>112</sup> de René Ouvrard et même *l'Attrait de la terre*<sup>113</sup> de François Gagnon. En tout, plus d'une cinquantaine de versions, rédigées par une quarantaine d'auteurs dont Damase Potvin est le chef de file.

Force nous est de constater que le roman de la fidélité, ainsi qu'on l'a appelé aussi, ne tire pas sa révérence avec la publication de *Trente Arpents* de Ringuet ou du *Survenant*<sup>114</sup> de Germaine Guèvremont. Dans ces deux derniers romans, la relève est loin d'être assurée : Euchariste Moisan meurt sur la terre de l'exil, aux États-Unis. Quant au nom des Beauchemin, il s'éteint à jamais au Chenail-du-Moine avec la mort d'Amable, victime d'un accident dans le port de Montréal, et de Didace, les deux derniers de la lignée mâle. Il semble bien, dès lors, que l'avenir de la race canadienne-française ne soit plus relié à l'idéologie terrienne. Avec la Deuxième Guerre mondiale, le roman se déplace de la campagne à la ville ; à l'idéalisme des romans du terroir succède le réalisme des romans de mœurs urbaines et des romans psychologiques, qui auront cours, après 1945<sup>115</sup>.

105. *Le Bien paternel*, (Nouvelle canadienne-française), Québec, Édition de l'Action sociale catholique, 1912.

106. *La Terre*, Montréal, la Maison de librairie Beauchemin, 1916.

106 bis. *L'œil du phare*, Québec, le Soleil, 1923.

107. *La Terre ancestrale*, roman Québec, les Éditions Marquette, 1933.

108. *Une fille est venue*, Québec, Éditions du Quartier latin, 1951.

109. *Sur la route d'Oka*, Montréal, (s.é.), 1952

110. *Terres stériles*, Québec, Institut libraire de Québec, 1953.

111. *Sur la brèche*, Montréal, Chanteclerc, 1954.

112. *La Veuve*, Montréal, les Éditions Chanteclerc, Itée, 1955.

113. *L'Attrait de la terre*, La Pocatière, l'Auteur, 1972.

114. *Le Survenant*, Éditions Beauchemin, 1955.

115. Sur le roman de cette période, on consultera Maurice Arguin, *le Roman québécois de 1944 à 1965. Symptômes du colonialisme et signes de libération*, Montréal, L'Hexagone, 1989.

## Bibliographie sélective

### Œuvres

- CHOQUETTE Ernest, *la Terre*, Montréal, la Maison de librairie Beauchemin, 1916.
- GÉRIN-LAJOIE Antoine, *Jean Rivard le défricheur* suivi de *Jean Rivard économiste* (1874 et 1876), Montréal, HMH, 1977, Préface de René Dionne.
- HÉMON LOUIS, *Maria Chapdelaine* (1916), Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1990, Présentation d'Aurélien Boivin.
- LACOMBE Patrice, *La Terre paternelle* (1871), Montréal, Fides, 1981.
- POTVIN Damase, *Restons chez nous !*, Québec, J-Alfred Guay, 1908.
- POTVIN Damase, *L'Appel de la terre. Roman de mœurs saguenayennes*, préface de Léon Lorrain, Québec, « l'Événement », 1919.
- RINGUET, *Trente arpents* (1938) Montréal, Fides, 1971, préface de Jacques Cotnam.
- SAVARD Félix-Antoine, *Menaud maître-draveur* (1937), Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1990, présentation d'André Gaulin.

### Références critiques

- DESCHAMPS Nicole, HEROUX Raymonde, VILLENEUVE Normand, *Le mythe de Maria Chapdelaine*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980.
- MAJOR André, *Félix-Antoine Savard*, Montréal, Fides, 1968.
- PANNETON Jean, *Ringuet*, Montréal, Fides, 1970.
- RICARD François, *L'art de Félix-Antoine Savard dans Menaud, maître-draveur*, Montréal, Fides, 1972.
- SAMSON Jean-Noël, *Philippe Panneton*, Montréal, Fides, 1970.
- SERVAIS-MAQUOI Mireille, *Le roman de la terre au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1974.

## Chapitre 3 : Deux figures de l'exil, Crémazie et Nelligan<sup>116</sup>

Les intellectuels français (Jutard, Quesnel) qui relancent la littérature canadienne à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle étaient des disciples de Voltaire ou de Boileau. Un esprit didactique et moralisateur anime les *Épîtres, satires, chansons, épigrammes et autres pièces de vers* (1830) de Michel Bibaud, premier recueil du cru. Mais la situation change rapidement, l'influence romantique se manifeste en poésie comme dans les discours politiques. Les révolutions de 1830 ont plus d'impact au Québec que celle de 1789. On cite Rousseau, on se coiffe du bonnet rouge, on chante Béranger, on lit Chateaubriand et bientôt Lamennais, Lamartine, Hugo, à la fois pour leurs idées, leur sensibilité, leur style. On organise des concours de poésie sur des sujets « tirés du pays ». Le jeune poète-patriote mêle « le chevalier avec l'homme de lettres », dans un combat singulier et collectif pour la liberté. Une ode aux députés évoque la « malheureuse Irlande » pour dire aux Canadiens que

la seule existence  
C'est la Liberté non la vie !

François-Xavier Garneau, qui séjourne à Londres et visite Paris entre 1831 et 1833, découvre Byron, Shelley, Lamartine, rencontre les nationalistes irlandais et polonais. De retour au Canada, « Pourquoi mon âme est-elle triste ? » se demande-t-il. Sa poésie est remplie de tempêtes, de naufrages, de ruines, d'arbres foudroyés, de contrastes entre la paix majestueuse des paysages et le rétrécissement de l'horizon politique. Le libéralisme romantique s'exacerbe de 1834 à 1837 : « Tout ou rien », « Il faut vaincre ou périr », « Mort aux tyrans ».

L'enthousiasme retombe, la colère devient mélancolie, tragédie, « vertige effroyable » après la répression militaire et politique des rébellions. On ne parle plus que d'ombres, de spectres, de cercueils, dans le pays bilingue, bicéphale, qui commence avec l'Union forcée des deux Canadas, en 1840.

Du livre du destin, ah ! notre nom s'efface

constate Joseph-Guillaume Barthe. C'est le sentiment de Garneau et de Lenoir, qui présentent le chant de mort du dernier Huron comme « un prélude à celle du Canada français<sup>117</sup> ». L'angoisse, la prostration, le désespoir imprègnent tous les poèmes, qu'ils soient inspirés par l'amour, la nature ou la patrie. On marque un recul, on opère un repli stratégique vers le Passé idéalisé, la couleur locale, les objets symboliques (l'érable ou « notre fleuve antique »). L'amnistie des condamnés, le retour des déportés sont à l'origine du projet de

116. Laurent Mailhot.

117. Jeanne d'Arc Lortie, *la Poésie nationaliste au Canada français (1606-1867)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1975, p. 224.

recueil annoncé, mais non réalisé, par Charles Lévesque : *Martyrs politiques du Canada*. Son frère Guillaume était au nombre des exilés (à Paris) et lui-même, veuf inconsolable, se suicidera dans les bois. Plus réaliste est Joseph Lenoir<sup>118</sup> (1822-1861) qui fait rimer « empire » avec « vampire », se révolte contre les injustices sociales, les « sangsues du Peuple » ; il a aussi quelques poèmes d'amour, d'inspiration exotique.

Le thème de l'exil, omniprésent dans la chanson (« Un Canadien errant ») et la poésie, n'est pas seulement un salut, un hommage aux Patriotes vaincus. La référence historique et le mimétisme politique sont dépassés par une sorte de fatalité, d'éternité de l'errance. L'exil est un récit archétypal, biblique, romantique ; un état de suspension, de solitude, de tension entre la chute et le paradis perdu ; « le seul retour possible à la patrie passe par la mort »<sup>119</sup>.

## Section 1. OCTAVE CRÉMAZIE (1827-1879)

### 1. Le poète et ses morts

Octave Crémazie, libraire fastueux, fait plusieurs voyages à Paris avant de s'y exiler, pour cause de faillite frauduleuse (fausses signatures), en 1862. Proclamé « poète national », il compose des pièces de circonstances sur « La guerre d'Orient », « Sur les ruines de Sébastopol » et des hymnes patriotiques, héroïques, nostalgiques, qui sont bientôt sur toutes les lèvres : chant du « Vieux soldat canadien », salut au « Drapeau de Carillon... ». L'auteur lui-même se montrera sévère, dans sa correspondance, pour ces rimes faciles – gloire ! victoire ! aïeux ! glorieux ! France ! espérance – et ces trop bons sentiments. Il préfère avec raison « Les Morts » et « Promenade de trois morts », d'un réalisme métaphysique, d'un macabre baudelairien. Le romantisme, écrit-il en 1867, « a démocratisé la poésie et lui a permis de ne plus célébrer seulement l'amour, les jeux, les ris, le ruisseau murmurant, mais encore d'accorder sa lyre pour chanter ce qu'on est convenu d'appeler le *laid*, qui n'est souvent qu'une autre forme du beau [...] ».

« Les Morts » est une invocation, une litanie, un hommage fraternel, un regard envieux porté sur la vie des cimetières et le repos éternel. Novembre célèbre la fête de ceux qui ne demandent « rien à la foule qui passe », « rien qu'un souvenir ». « Promenade de trois morts » est beaucoup plus ambitieux. Cette galerie souterraine est la cathédrale engloutie, la symphonie inachevée, inachevable, de Crémazie. Lui qui, dans son exil, ne composera plus de vers – des milliers – que dans sa tête, il s'immerge, se noie et se rejoint en profondeur dans cette descente au purgatoire et aux enfers.

Le poète parle des morts comme de vivants (en survie) et des vivants comme de morts (en sursis). L'argument du poème s'impose à Crémazie lors du transfert des ossements d'un cimetière : « Les morts dans leurs tombeaux souffrent-ils physiquement ? Leur chair frémit-elle de douleur à la morsure du ver, ce roi des effarements funèbres ? ». La suite de la *Promenade*, si jamais il la publie, dit-il, montrera que « du moment que l'expiation est finie, la souffrance du cadavre cesse en même temps, et que les vers ne peuvent plus toucher à ces restes sanctifiés... ». Les vers de terre ou les vers du poème ? Le jeu de mots n'est ni volon-

118. Après le recueil de quelques *Poèmes épars* (1916), on ne fera l'édition critique de ses *Œuvres* (Presses de l'Université de Montréal) qu'en 1988.

119. Micheline Cambron, « du « Canadien errant » au « Salut aux exilés » (d'Antoine Gérin-Lajoie) », *Études françaises*, 27 : 1, 1991, p. 79.

taire ni innocent. Les vers, au double sens du terme, « commencent à pourrir au fond de mon cerveau », écrit-il à Casgrain qui lui demande où il en est avec ses « Trois morts ».

Crémazie s'enterre avec les morts. Mais, comme le ver, petit « roi », il travaille dans l'ombre, dans l'instant, dans le détail, sans désir de publication ou de postérité. Il annonce des modifications au second chant, « pas mal satirique », esquisse un plan narratif : le père va frapper à la porte de son fils (orgie et blasphème), l'époux à celle de sa femme (flirt et adultère) ; seul le fils trouve sa mère agenouillée, pleurante, fidèle. À la fin, « la scène s'agrandit », le ciel et l'enfer se dévoilent, les chœurs des élus et des damnés alternent. Il ne s'agit plus d'un poème, mais du canevas d'un texte-spectacle (« le lecteur se trouve dans l'église, le jour de la Toussaint »), d'un oratorio, d'un opéra, d'une symphonie fantastique, d'une messe cosmique. La nécropole est devenue mégapole miniature, métropole en ruines.

Crémazie ne laisse en poésie qu'une « œuvre de jeunesse » et de maturité précoce. Une œuvre interrompue par le double exil extérieur et intérieur. Car Crémazie se sépare de lui-même, s'observe, se juge, prend ses distances par rapport au poète-orateur qu'il a été, à l'image qu'il a projetée, représentation plus ou moins mythique du Poète au service du peuple et de la patrie, du romantique « attardé », du réaliste inconséquent. L'exil de Crémazie n'est pas seulement géographique circonstanciel, il est absolu, inaugurant une longue tradition littéraire d'aliénation, d'absence, d'étrangeté à soi-même, à la vie, au monde. « C'est dans cette béance, ce manque, que le destin de Crémazie devient exemplaire »<sup>120</sup>, par exemple, lorsqu'il affirme que « les poèmes les plus beaux sont ceux que l'on rêve mais que l'on n'écrit pas ».

« Promenade de trois morts » n'est pas qu'une allégorie. Crémazie tente d'y « résoudre le conflit qu'il exprime », de se symboliser lui-même en représentant « sa propre fonction de symbole et la difficulté d'être un écrivain dans /de la pourriture canadienne-française ». Il tente d'« agoniser l'agonie », de relever le négatif qui le travaille comme le ver ronge le cadavre. « Le ver symbolise cette force, qui manque au poète canadien-français, de se dégager comme sujet en faisant, de son vivant, le deuil de soi-même »<sup>121</sup>. Ce deuil, Crémazie le fait lucidement, cruellement. Son échec même « fait œuvre ». Le ver qui s'active contre les vers de la *belle*, de la fausse poésie, est un germe d'authenticité, de modernité. « En devenant son propre ver, ne devient-on pas son propre maître – mort ? »<sup>122</sup>.

## 2. Crémazie et l'absence de littérature

Crémazie « critique » ou « lecteur » est indissociable de son expérience de libraire, d'observateur, de poète. De son exil parisien, il discerne mieux que tous ses contemporains la situation marginale, coloniale, de la littérature canadienne-française naissante. Il a des idées sur tout : l'histoire, la langue, l'institution littéraire (ou son absence), le romantisme comme « fils légitime des classiques », l'absurde « guerre que l'on fait au réalisme », l'évolution des genres (essai, causerie, « fantaisie »...). Avant un *Journal du siège de Paris (1870-1871)* qui rend compte des difficultés quotidiennes et de la « domination brutale des masses », Crémazie adresse à son ami et éditeur, l'abbé Casgrain, animateur du Mouvement littéraire et patriotique de Québec, de longues lettres qui sont de véritables essais théoriques et critiques. Celle-ci, par exemple, du 29 janvier 1867 :

120. Gilles Marcotte, *Littérature et circonstances*, Montréal, l'Hexagone, 1989, p. 211.

121. Jean Larose, « De quelques vers en germe chez Octave Crémazie », dans *l'Amour du pauvre*, Montréal, Boréal, 1991, p. 152-153.

122. *Ibid.*, p. 160.

Ne pouvant lutter avec la vieille France pour la beauté de la forme, le Canada aurait pu conquérir sa place au milieu des littératures du vieux monde, si, parmi ses enfants, il s'était trouvé un écrivain capable d'initier, avant Fenimore Cooper, l'Europe à la grandiose nature de nos forêts, aux exploits légendaires de nos trappeurs et de nos voyageurs. Aujourd'hui, quand bien même un talent aussi puissant que celui de l'auteur du *Dernier des Mohicans* se révélerait parmi nous, ses œuvres ne produiraient aucune sensation en Europe, car il aurait l'irréparable tort d'arriver le second, c'est-à-dire trop tard.

Je le répète : si nous parlions huron ou iroquois, les travaux de nos écrivains attireraient l'attention du vieux monde. Cette langue mâle et nerveuse, née dans les forêts de l'Amérique, aurait cette poésie du cru qui fait les délices de l'étranger. On se pâmerait devant un roman ou un poème traduit de l'iroquois, tandis que l'on ne prend pas la peine de lire un volume écrit en français par un colon de Québec ou de Montréal. Depuis vingt ans, on publie chaque année, en France, des traductions de romans russes, scandinaves, roumains. Supposez ces mêmes livres écrits en français par l'auteur, ils ne trouveront pas cinquante lecteurs<sup>123</sup>.

Après cette vision claire, exigeante, « impersonnelle », du commerce littéraire et de la reconnaissance internationale, Crémazie, en attendant mieux, propose un modeste programme de consommation à domicile :

Mais qu'importe, après tout, que les œuvres des auteurs canadiens soient destinées à ne pas franchir l'Atlantique ? Ne sommes-nous pas un million de Français oubliés par la mère patrie sur les bords du Saint-Laurent ? N'est-ce pas assez pour encourager tous ceux qui tiennent une plume que de savoir que ce petit peuple grandira et qu'il gardera toujours le nom et la mémoire de ceux qui l'auront aidé à conserver intact le plus précieux de tous les trésors : la langue de ses aïeux ?

Quand le père de famille, après les fatigues de la journée, raconte à ses nombreux enfants les aventures et les accidents de la longue vie, pourvu que ceux qui l'entourent s'amusent et s'instruisent en écoutant ses récits, il ne s'inquiète pas si le riche propriétaire du manoir voisin connaîtra ou ne connaîtra pas les douces et naïves histoires qui font le charme de son foyer. Ses enfants sont heureux de l'entendre, c'est tout ce qu'il demande.

Il en doit être ainsi de l'écrivain canadien. Renonçant sans regrets aux beaux rêves d'une gloire retentissante, il doit se regarder comme amplement récompensé de ses travaux s'il peut instruire et charmer ses compatriotes, s'il peut contribuer à la conservation, sur la jeune terre d'Amérique, de la vieille nationalité française<sup>124</sup>.

Ce pessimisme réaliste, analogue à celui de Garneau en histoire, fonde et annonce un siècle de survivance régionale, de repli stratégique, de fidélité à la langue, de quête d'identité, de tâtonnements et d'exploration entre l'espace américain et le temps européen. Du Bas-Canada au Québec, une province cherche son nom, ses frontières, sa culture propre. Le « vieux monde » s'y intéressera parfois pour son pittoresque, son exotisme (*Maria Chapdelaine*), plus tard pour l'originalité de son écriture (Ducharme, Tremblay). La route sera longue, le statut précaire, l'indépendance – politique et littéraire – incertaine. Et le *joual* ne saurait remplacer l'iroquois ou le huron.

Sociologue avant la lettre, conscient des limites d'une petite « société d'épiciers » et plus largement (avant Sartre) du « conflit fondamental entre l'écrivain et son public » au XIX<sup>e</sup> siècle, Crémazie a une conception vraiment historique et moderne de la littérature, de

123. Octave Crémazie, *Œuvres, II, Prose*, texte établi, annoté et présenté par Odette Condemine, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1976, p. 90-91.

124. *Ibid.*, p. 91-92.

ses institutions, de son impossible et nécessaire autonomie. L'authenticité de Crémazie, épistolier penseur dans « le jeu de la distance et de l'intimité, la lutte du même et du différent », provient de ce « rapport décidé, texte à texte, avec une culture française incontournable qui est encore la sienne et ne s'éloignera que par ce qu'elle donnera d'elle-même »<sup>125</sup>. De même, l'originalité de Nelligan se manifestera non pas « malgré ses emprunts mais à cause d'eux » : lecteur français avant d'être et pour devenir écrivain canadien.

## Bibliographie sélective

### Œuvres

• CRÉMAZIE Octave, *Œuvres*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 2 volumes : 1. *Poésies*, 1972 ; 2. *Prose*, 1976, (édition critique établie par Odette Condemine).

### Références critiques

- CONDEMINÉ Odette, *Octave Crémazie, poète et témoin de son siècle*, Montréal, Fides, « Bibliothèque québécoise », 1988.
- ROBIDOUX Réjean et WYCZYNSKI Paul, (sous la direction de), *Crémazie et Nelligan*, Montréal, Fides, 1981.

## Section 2. ÉMILE NELLIGAN (1879-1941)

Entre Crémazie et Nelligan, il y eut en 1878, *les Premières Poésies* d'Eudore Evanturel (1852-1916), qui sont aussi les dernières, mal reçues<sup>126</sup>, controversées à cause de leur rythme syncopé, de leurs synesthésies, de leur ludisme tragique, de leur simplicité jugée triviale : une mort au collège, un salon chez les riches, une jeunesse marquée de ruptures, de départs, de rendez-vous manqués. Aucune emphase, une émotion retenue, l'écriture (non le chant) du silence. Une poésie du regard qui donne à voir « l'étrangeté même du familier » (Jacques Blais) :

Tout est fini. Fermons la porte,  
Et mettons la barre aux volets  
[...]  
Fais tes adieux à notre chambre,  
Et fermons notre livre ouvert.  
Ma strophe a froid : voici décembre,  
Ne chantons plus, car c'est l'hiver.

L'univers clos (et pourtant ouvert) d'Émile Nelligan n'est pas loin de celui d'Evanturel avec ses bibelots, ses crayons et pastels, ses spleens, ses orphelins, ses cadavres frais et exquis. Leur romantisme est celui de Musset, de Gautier, de Nerval. Mais ils ont traversé le Parnasse, frôlé Baudelaire et Rimbaud, atteint aux rives du Symbolisme. Une génération après Evanturel, Nelligan trouve à l'École littéraire de Montréal un certain public, des amis. Dès 1903, un préfacier intelligent, Louis Dantin, lance Émile Nelligan et son *Œuvre*, le jeune homme, sa photo, son mythe, ses poèmes. Ils ne cesseront de hanter la critique et l'imaginaire québécois.

125. Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 227.

126. Jusqu'à l'édition critique par Guy Champagne de *l'Œuvre poétique d'Eudore Evanturel*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1988.

Nelligan concentre sur sa tête d'éternel adolescent tous les traits, lumières et ombres mêlées, du Poète romantique et moderne. Chacun y projette ses « rêves d'artiste », ses frustrations, ses désirs : l'angoisse baudelairienne, les « bateaux ivres », les émaux, l'impressionnisme, la musique verlainienne, les névrosés fin-de-siècle, la décadence-ascension. Nelligan a tout lu, tout assimilé. Il pratique presque aussi bien le blanc mallarméen que les formes archaïques ressuscitées par Banville (ode, ballade, rondel, triolet, villanelle, virelai). Il y a en lui, par delà Rollinat et Rodenbach, quelque chose du Werther de Goethe et de l'André Walter de Gide, son contemporain. D'un seul coup, en trois années de production fulgurante, avant le « portail » ou le « seuil » de ses vingt ans, Nelligan met la poésie québécoise à l'heure de l'Europe.

On lui reprochera cette ambition démesurée, cet absolu littéraire. Ses poèmes « livresques » sont tout près d'accéder au « statut de choses vivantes » :

Ô Maître, tu n'es plus mais tu vas vivre encore,

dit-il à Baudelaire. Et à René Chopin :

Gouffre intellectuel, ouvre-toi, large et sombre.

Nelligan connaît le monde et se connaît lui-même par l'écoute, la lecture et la réécriture. Il réinvente son enfance, imagine sa mort, ses péchés, son ennui, sa folie :

Avec nos grands albums, hélas ! que l'on n'a plus  
Comme on croyait déjà posséder tout le globe !  
[...]  
J'aperçois défiler, dans un album de flamme,  
Ma jeunesse qui va, comme un soldat passant,  
Au champ noir de la vie, arme au poing, toute en sang.

Très peu scolarisé, partagé entre un père irlandais, employé des Postes, et une mère canadienne-française, pianiste à ses heures, Émile Nelligan (il veut qu'on prononce son nom à la française) représente à Montréal depuis un siècle la figure, le mythe, mais aussi l'œuvre (interrompue, interminable) de l'écrivain qui n'est et ne sera que poète. Il n'a laissé rien d'autre que des vers recueillis par Dantin, récités, mémorisés, oubliés, déformés durant sa longue retraite dans des asiles psychiatriques. On a fait son impossible biographie (Wyczynski), on a étudié les « remous de son inconscient », la signature « au bas de la vie blanche », les carnets d'hôpital, les rapports au « Sujet-Nation », la poésie « rêvée » et « vécue » autant que la poésie écrite. On a mis Nelligan en musique, en chansons, au théâtre, au cinéma, à l'opéra. Son portrait est affiché dans les vitrines, sur les murs. Son nom devient celui d'un café, d'une école-bunker, d'un prix littéraire, d'une maison d'édition, d'une circonscription électorale. Nelligan, l'homme et l'œuvre, sert de prétexte ou d'intertexte à des centaines de poèmes, à des dizaines de romans, d'essais, de manifestes. Rejean Ducharme, dans *le Nez qui voque*, l'a rendu aussi présent, aussi vivant que ses héros Mille Milles et Chateaugué.

Nelligan, qui aura vingt ans au tournant du siècle, après son entrée en clinique, considère ce chiffre, cet âge, comme symbolique de la démarcation entre le réel et l'idéal, entre le monde donné, imposé, et le monde (la poésie) à créer. L'adolescent regrette les jeux naïfs, les amours enfantines, la robe blanche des poètes de sept ans. Le poète doit découvrir en lui

sa propre source, libérer des flots intérieurs qui n'ont plus la grâce transparente des fontaines, mais la richesse obscure et visqueuse de la mer. Il doit naviguer sur des eaux douces, dans la nuit et la tempête.

*Le vaisseau d'or*

C'était un grand Vaisseau taillé dans l'or massif.  
Ses mâts touchaient l'azur sur des mers inconnues  
La Cyprine d'amour, cheveux épars, chairs nues,  
S'étalait à sa proue, au soleil excessif.

Mais il vint une nuit frapper le grand écueil  
Dans l'Océan trompeur où chantait la Sirène  
Et le naufrage horrible inclina sa carène  
Aux profondeurs du Gouffre, immuable cercueil.

Ce fut un Vaisseau d'Or, dont les flancs diaphanes  
Révélaient des trésors que les marins profanes,  
Dégoût, Haine et Névrose ont entre eux disputés.

Que reste-t-il de lui dans la tempête brève ?  
Qu'est devenu mon cœur, navire déserté ?  
Hélas ! il a sombré dans l'abîme du Rêve !

Le naufrage du Vaisseau d'or était indispensable à l'activité poétique de Nelligan, qui s'éclaire de ses visions, vit de ses contacts avec le gouffre, avec les cargaisons successivement disparues. Ce sonnet est une fête, comme l'« Adieu » de Rimbaud dans *Une saison en enfer* :

Un grand vaisseau d'or, au-dessus de moi, agite ses pavillons multicolores sous les brises  
du matin. J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames...

Nelligan aussi a créé. Son objet d'or, sculpté, est un objet d'art. C'est la navigation d'Ulysse, l'épreuve initiatique pour un nouveau départ. Du cercueil au berceau, il n'y a qu'un pas. L'« abîme du Rêve » est le creuset de la poésie.

Dans « Châteaux en Espagne », Nelligan « rêve de marcher comme un conquistador », de « planer au divin territoire ». Ce sonnet parnassien fortement rythmé, plein de couleurs sonores, de « tours de bronze et d'or », est une iliade, un combat lyrique, épique, contre de « vieux Anges impurs » :

Et mes rêves altiers fondent comme des cierges  
Devant cette Ilion éternelle aux cent murs,  
La ville de l'Amour imprenable des Vierges !

Ces rêves qui s'épuisent après s'être déployés sont une réalisation de l'amour, de la gloire. Ils fondent, ils dessinent une nouvelle ville, « imprenable » (et pourtant prise) comme la poésie.

Le très pur « Soir d'hiver », poème sur Rien, sur l'« ennui » de vivre et de mourir, va dans le même sens, avec d'autres moyens, que « Châteaux en Espagne ». Son rêve n'est pas

un vague projet, mais une imagination précise, une projection littérale sur la vitre givrée, l'écran de la douleur. Le moi unique se concentre et se multiplie. Sa solitude est peuplée : l'oiseau, le jardin, la neige chantent et dessinent pour lui. Sous le blanc, le noir ; sous le noir, un autre blanc. Le mouvement est donné par les allitérations et les assonances finement modulées : « Où vis-je ? où vais-je ? ». Là où je suis déjà : dans la profondeur d'une surface. « Comment me vint l'écriture ? Comme un duvet d'oiseau sur ma vitre, en hiver », dira René Char dans « *les Matinaux* ».

*Soir d'hiver*

Ah ! comme la neige a neigé !  
Ma vitre est un jardin de givre.  
Ah ! comme la neige a neigé !  
Qu'est-ce que le spasme de vivre  
À la douleur que j'ai, que j'ai !

Tous les étangs gisent gelés,  
Mon âme est noire : Où vis-je ? où vais-je ?  
Tous les espoirs gisent gelés :  
Je suis la nouvelle Norvège  
D'où les blonds ciels s'en sont allés.

Pleurez, oiseaux de février,  
Au sinistre frisson des choses,  
Pleurez, oiseaux de février,  
Pleurez mes pleurs, pleurez mes roses,  
Aux branches du genévrier.

Ah ! comme la neige a neigé !  
Ma vitre est un jardin de givre  
Ah ! comme la neige a neigé !  
Qu'est-ce que le spasme de vivre  
À tout l'ennui que j'ai, que j'ai !...

## Bibliographie sélective

### Œuvres

- NELLIGAN Émile, *Poésies complètes 1896-1899*, Montréal, Fides, 1991.

### Références critiques

- MICHON Jacques, *Émile Nelligan. Les racines du rêve*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal et Université de Sherbrooke, 1983.

- WYCZYNSKI Paul, *Œuvres descriptive et critique d'Émile Nelligan*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1973.

- WYCZYNSKI Paul, *Nelligan 1879-1941. Biographie*, Montréal, Fides, 1987.

- ROBIDOUX Réjean et WYCZYNSKI Paul (sous la direction de), *Crémazie et Nelligan*, Montréal, Fides, 1981.

DEUXIÈME PARTIE

# IDENTIFICATIONS

(1930-1960)



# Chapitre 1 : De la crise à la Révolution tranquille<sup>1</sup>

La crise économique qui secoue le monde au tournant des années vingt crée au Québec un climat d'une grande tension idéologique. Le courant d'idées qui traverse la Province depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle confirme, sous des formes multiples, que la race canadienne-française puise sa force dans son enracinement à la terre et son attachement à l'Église catholique. Un nationalisme traditionnel propagé par les membres du clergé et quelques élites locales poursuit la leçon que proposait *Maria Chapdelaine* :

Au pays de Québec, rien ne doit mourir et rien ne doit changer.

Cette idéologie que l'on a coutume d'appeler *idéologie de conservation* selon l'expression du sociologue Marcel Rioux évacue toute réflexion qui ne prendrait pas l'agriculture pour remède face à une société malade d'industrialisation et d'urbanisation. Elle

définit le groupe québécois comme porteur d'une culture, c'est-à-dire comme un groupe qui a une histoire édifiante, qui est devenu minoritaire au XIX<sup>e</sup> siècle et qui a pour devoir de préserver cet héritage qu'il a reçu de ses ancêtres et qu'il doit transmettre intact à ses descendants. Essentiellement cet héritage se compose de la religion catholique, de la langue française et d'un nombre indéterminé de traditions et de coutumes. Le temps privilégié de cette idéologie est le passé...<sup>2</sup>

Or, le Québec est entré avec la guerre de 1939-1945 dans une seconde phase d'industrialisation. Les secteurs propres à la guerre (aviation, construction navale, production de munitions ...) ont développé la croissance économique. De nombreux métiers trouvent une place dans la grande industrie ou se prolétarisent. Bref, le Canadien français n'est plus un cultivateur ou un homme de métier indépendant. Il devient ouvrier, salarié d'une usine, dépendant le plus souvent des Canadiens anglais. Ce sont les villes, principalement Montréal, qui absorbent une bonne partie de la population rurale. Mais, tout en devenant une société industrielle urbanisée, le Québec conserve une culture traditionnelle. Les élites restent encore attachées aux valeurs d'une société pré-industrielle et se méfient de tout projet de société qui entraînerait la formation d'un État capitaliste.

L'homme qui incarne les ambiguïtés de cette époque est Maurice Duplessis (surnommé « le chef »), premier ministre du Québec de 1936 à 1939 et de 1944 à 1959. Avec son parti, l'Union Nationale, fondé en 1935, il développe dès son accession au pouvoir un programme centré sur les intérêts des régions rurales (établissement d'un système de crédit agricole à taux d'intérêt peu élevés, construction de routes en milieu rural, expansion du programme de colonisation c'est-à-dire d'exploitation de terres vierges). Avec cette politique, Maurice

---

1. Yannick Gasquy-Resch.

2. Rioux Marcel, « Sur l'évolution des idéologies au Québec », *Revue de l'Institut de Sociologie*, Université Libre de Bruxelles, n° 7, 1968.

Duplessis rejoint les aspirations d'une partie importante du clergé et des élites professionnelles, principaux représentants de l'idéologie de conservation.

Les diagnostics les plus rigoureux ne contredisent pas ce discours comme en témoignent les programmes du parti au pouvoir ou les articles des journaux :

Par nécessité non moins que par vocation, notre sort se confond avec celui de l'agriculture. Faut-il vraiment en faire la preuve ? Qu'on nous enlève nos champs, nos forêts et nous cessons d'exister. [...] Nous vivons sous la domination économique, financière capitaliste, machiniste, administrative des peuples anglo-saxons. Allons jusqu'au bout : nous sommes leurs serfs. Les villes leur appartiennent ; plusieurs villages de même. Alors que nous reste-t-il ? La terre.

(Victor Barbeau, *Le Devoir*, 1937).

Lors de son deuxième mandat, Maurice Duplessis maintient son opposition à tout contrôle de l'État sur l'économie et à toute nationalisation. Il soutient la petite entreprise privée et encourage les investissements des capitalistes étrangers et notamment des Américains. Il mène une politique très personnelle qui rend pratiquement impossible toute forme de discussion. En raison de cet autoritarisme, une expression est venue caractériser le climat de l'époque qu'on a appelée la *grande noirceur*. La seule véritable opposition est celle du mouvement syndical mais sa portée est réduite par les mesures que prend Maurice Duplessis : mesures législatives telles la loi du cadenas en 1937 qui interdit la propagation orale ou écrite des idées communistes et les bills 19 et 20 en 1938, ou répressives lors des grands conflits et grèves comme ceux de l'amiante à Abestos (1949), Louiseville (1952), Murdochville (1957). La passivité domine dans les classes les plus défavorisées ainsi que le constate le Père Ernest Gagnon :

Pensée standardisée. Idées toutes faites. Passivité qui ignore les problèmes, qui n'affronte pas les obstacles, mais les contourne ou les retranche. Être d'emprunt. Rien n'est à soi, ni ses idées, ni ses décisions, ni sa foi même... Nous formons d'excellents seconds, ternes et obséquieux...<sup>3</sup>

Cependant, des mouvements de pensée vont traduire les failles de cette idéologie et faire le procès d'une société inadaptée aux grands bouleversements qui la traversent. Le journaliste André Laurendeau décrit le Québec de ces années comme « le paradis des Trusts, royaume des bas salaires et terre des taudis » (Programme du Bloc populaire, 1944). Quelques voix d'écrivains et de poètes se font entendre pour témoigner de la misère, du chômage et du climat social engendré par la crise : au milieu des années trente, 30 % des travailleurs québécois sont sans emploi. Le poète monologuiste Jean Narrache se fait le porte-parole des ouvriers montréalais dans ses recueils de poèmes *Quand j'parl' tout seul<sup>4</sup>* et *J' parl' pour parler<sup>5</sup>*. Clément Marchand dénonce dans *Les soirs rouges*, poèmes écrits dans les années trente mais publiés en 1947, les conditions de vie des « prolétaires » au sein de la cité-usine qu'est la grande ville :

3. Gagnon Ernest, *L'homme d'ici*, Montréal, HMH, 1963.

4. Montréal, Albert Lévesque, 1933.

5. Montréal, Valiquette, 1939.

Ces horizons barrés d'acier sont les leurs.  
Et cet amas compact de murs roux, c'est l'usine  
Où chaque jour aux doigts crocheteurs des machines,  
Ils laissent un lambeau palpitant de leur cœur.<sup>6</sup>

Ce type de témoignage reste rare. La crise est davantage perçue par ceux qui contestent le discours monolithique de l'époque comme une crise de civilisation que comme une crise économique et sociale.

## Section 1. PREMIÈRE BRÈCHE : LA RELÈVE

*La Relève*, revue fondée en 1934 par un groupe de jeunes gens élevés chez les Jésuites, inaugure une forme de discours en rupture avec les discours nationalistes traditionnels. De tous les journaux et revues fondés pendant la crise économique, elle est celle qui semble le mieux imprégnée de l'esprit d'un nouveau contrat social. Ses objectifs consistent à donner la primauté aux valeurs spirituelles et à la personne humaine, grâce à une foi vécue individuellement. Pour les membres de la revue, la crise est avant tout une crise de civilisation. La dimension économique n'est pas niée mais elle est subordonnée à sa dimension essentielle qui est la dimension spirituelle. C'est par une rénovation de la vie spirituelle que la crise peut se résoudre.

Je comprends qu'il est difficile d'imaginer ce que la querelle des universaux apporte à la solution des problèmes économiques. Mais ce qui est impardonnable, c'est de ne pas voir que le monde crie de misère justement parce qu'il nie cette primauté du spirituel qu'on s'obstine à mettre en contradiction avec les nécessités de la faim, parce que l'organisation politique et économique du monde n'est pas appuyée sur une philosophie du réel, c'est-à-dire une philosophie qui partant du réel terrestre remonte aux Réalités supérieures. Impardonnable de croire encore que la politique suffit à l'homme et se suffit à elle-même. La misère n'est pas une question de révolution, mais il faudra beaucoup d'amour de Dieu et des hommes à ceux qui la feront. En définitive, la misère est une question du spirituel.<sup>6 bis</sup>

Publiée de 1934 à 1948, *La Relève*, devenue *La Nouvelle Relève* à partir de 1941, s'inspire du catholicisme français de la démocratie chrétienne et du personnalisme (Péguy, Mounier, Maritain) et d'écrivains catholiques comme Bernanos et Mauriac. Si, en raison de l'origine sociale de ses collaborateurs, la revue n'a pas été directement liée à l'action immédiate et concrète, elle a néanmoins contribué à développer chez les intellectuels une prise de conscience du malaise de l'époque.

En ce qui concerne l'art et la littérature, les préférences de la revue sont allées vers l'art spiritualiste qui a trouvé sa plus complète expression au Moyen Âge. Un essai de Robert Charbonneau, *Connaissance du personnage* (1944), explique les objectifs du romancier et assigne à la littérature une fonction métaphysique : « exprimer l'être », la vérité de l'homme au-delà de son milieu et de son corps. L'esprit de *La Relève* marque le roman des années trente et quarante qui ne conteste pas véritablement le monde puisque la vraie vie est

6. « Les prolétaires », *Les soirs rouges*, Montréal, Stanké, 1986, p. 33.

6 bis. Claude Hurtubise, « La misère et nous », *La Relève*, vol. 2, n° 7, p. 201.

ailleurs, quelque part très haut ou quelque part très loin dans le passé. « Qui suis-je ? », telle est la question que ressassent les héros de ces romans qui refusent à la fois l'univers bourgeois dont ils sont issus et tout engagement autre que littéraire. Inauguré avec Robert Charbonneau, (*Ils posséderont la terre*<sup>7</sup>, 1941 ; *Fontile*<sup>8</sup>, 1945), le roman psychologique se développe au cours des années cinquante avec des textes de Robert Élie (*Il suffit d'un jour*<sup>9</sup>, 1957), André Langevin (*Évadé de la nuit*<sup>10</sup> ; *Poussière sur la ville*<sup>11</sup>) ou encore Eugène Cloutier (*Les Témoins*<sup>12</sup>). Le nombre important de romans de cas de conscience et l'accueil favorable, qu'ils reçoivent à l'époque, indiquent l'importance pour le lecteur bourgeois de la mise en scène de cette crise des valeurs traditionnelles. Sans renier les valeurs chrétiennes, la bourgeoisie intellectuelle cherche une solution au conflit ou à la crise ouverte entre l'idéologie nationaliste traditionnelle et les valeurs de la société industrielle. Elle trouvera en partie une réponse dans le discours chrétien et humaniste de *La Relève*.

L'esprit de *La Relève* se retrouve aussi dans une poésie à résonance philosophique et métaphysique. Le sentiment d'isolement culturel est vécu par les poètes comme une expérience existentielle d'aliénation, de perte d'être. L'écriture poétique devient l'enjeu d'une recherche d'absolu et d'un éclatement libérateur qui conduisent le poète à fuir le réel. Hector de Saint-Denys Garneau<sup>13</sup> (*Regards et jeux dans l'espace*, 1937), Anne Hébert<sup>14</sup> (*Les songes en équilibre*, 1942), Alain Grandbois<sup>15</sup> (*Les îles de la nuit*, 1944), Rina Lasnier (*Images et proses*<sup>16</sup>, 1941), sans constituer une école, forment une génération de poètes qui partagent tous l'expérience de la solitude, de l'exil intérieur, de l'échec. Cette expérience les conduit à une parole poétique neuve débarrassée de toute anecdote descriptive. Le drame personnel de la solitude, du dédoublement, de l'étouffement poussé à l'extrême limite conduit chez Saint-Denys Garneau et Anne Hébert à une poésie du dépouillement, de la rigueur. La parole poétique, libérée de toute entrave et de ce qui la rattachait au réel, peut s'ouvrir au monde, célébrer « la solitude rompue » (Anne Hébert) ou atteindre les « rivages de l'homme » (Alain Grandbois).

## Section 2. 1948 : LE GRAND TOURNANT

La guerre de 1939-1945 entraîne un net retour au réel. La crise est abordée de façon réaliste et inspire des romans de mœurs urbaines. Ce n'est pas que la ville soit absente des romans antérieurs mais, perçue à travers l'idéologie agriculturiste, elle était l'espace négatif par excellence. Lieu du déracinement et de la débauche, elle ne pouvait conduire les héros qu'à la fuir pour retrouver une vie authentique à la campagne. Si *Menaud maître draveur*<sup>17</sup> (1937) de Félix-Antoine Savard et *Trente arpents*<sup>18</sup> (1938) de Ringuet marquent la

7. Montréal, Fides, 1970.

8. Montréal, Fides, 1972.

9. *Œuvres*, Montréal, HMH, 1979.

10. Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1951.

11. Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1953.

12. Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1953.

13. Cf. *infra*, 2<sup>e</sup> partie, chapitre 3, section 2.

14. Cf. *infra*, 2<sup>e</sup> partie, chapitre 3, section 4.

15. Cf. *infra*, 2<sup>e</sup> partie, chapitre 3, section 3.

16. *Poèmes I*, Montréal, Fides, 1972.

17. Montréal, Fides, 1973.

18. Montréal, Fides, 1971, préface de Jacques Cotnam.

fin du roman du terroir, il faut attendre *Au pied de la pente douce*<sup>19</sup> (1944) de Roger Lemelin et surtout *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy<sup>20</sup> en 1945, pour que la ville fasse définitivement son entrée dans le roman. Cette romancière tout en respectant les règles du roman réaliste, marque une étape capitale dans l'histoire du roman, en révélant pour la première fois la situation des Canadiens français nouvellement arrivés à Montréal. Elle ouvre la voie à toute une littérature de contestation qui se développera au cours des années soixante, décennie de la Révolution tranquille.

C'est en peinture que s'amorce la révolution formelle, entre 1945 et 1960, sous l'influence d'un mouvement d'inspiration surréaliste. Le peintre Alfred Pellan, qui a étudié à Paris et a fréquenté les surréalistes est l'un des déclencheurs de cette révolution artistique. Une série de manifestes paraissent en 1948 dont celui de Pellan intitulé *Prisme d'yeux* et surtout *Refus global* qui dénonce la situation d'obscurantisme où se trouve la société québécoise.

*Refus global*, signé par les membres du groupe des *Automatistes*<sup>21</sup>, dont le peintre Fernand Leduc et le poète Claude Gauvreau, est rédigé principalement par le peintre Paul-Émile Borduas. Il est inspiré par le surréalisme<sup>22</sup>. Sans avoir la rigueur des manifestes de Breton, il reprend quelques thèmes fondamentaux du mouvement surréaliste qu'il applique à la situation particulière du Québec. Il oppose un « refus global » à toute idéologie qui limite la création et revendique un « besoin sauvage de libération ». Il fait place à la dictée de l'inconscient et pourfend tous les discours officiels. Il se traduit par le rejet du figuratif et la recherche d'un langage apte à traduire les désirs profonds de l'artiste.

La révolution picturale qui se développe autour de Borduas se répand dans le domaine littéraire. C'est le moment où apparaissent des recueils de poésie marqués par l'écriture surréaliste. Dès 1946, la création d'une maison d'édition, les Cahiers de la file indienne, fondée par Gilles Hénault et Éloi de Grandmont, contribue à faire connaître des textes d'écriture automatique fruits de la collaboration d'écrivains et de peintres : « Le voyage d'Arlequin » d'Éloi de Grandmont (illustrations de Pellan), « Théâtre en plein air » de Gilles Hénault (illustrations de Charles Daudelin)<sup>23</sup>, « Les Sables du rêve » de Thérèse Renaud (illustrations de Jean-Paul Mousseau) paraissent en 1946. C'est aussi dans la mouvance de *Refus global* que se situent les œuvres de Claude Gauvreau (« Les Entrailles<sup>24</sup> », 1946), Paul-Marie Lapointe (« Le Vierge incendié<sup>25</sup> », 1948), Roland Giguère (« Trois pas<sup>26</sup> ») qui inaugurent « le temps des poètes » selon l'expression du critique Gilles Marcotte. Ces auteurs sont à la recherche d'une nouvelle écriture qui ne vise plus à décrire le réel mais à proposer, dans un langage résolument provocant, la vision d'une autre réalité.

*Refus global* réalise pleinement la fusion des arts en intégrant, outre la poésie, le théâtre et la danse. Dans les années cinquante, le surréalisme continue à inspirer ces poètes. De *Brochuges*<sup>27</sup> de Claude Gauvreau à *Totems*<sup>28</sup> de Gilles Hénault en passant par *Boréal*

19. Montréal, La Presse, 1975.

20. Cf. *infra*, 2<sup>e</sup> partie, chapitre 3, section 1.

21. Le qualificatif a été inventé par le critique Tancred Marsil Jr. dans un article du *Quartier Latin*, le 28 février 1947, rendant compte d'une exposition collective où figurait une toile de Borduas intitulée *Automatisme*.

22. Yannick Gasquy-Resch, La perception française des Automatistes québécois et Refus global, Colloque *Études québécoises en Europe*, Liège, mai 1993, *Études canadiennes*, 1994.

23. *Signaux pour les voyants. Poèmes 1941-1962*, L'Hexagone, 1972.

24. *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti Pris, 1977.

25. *Le réel absolu : poèmes, 1948-1965*, L'Hexagone, 1971.

26. Montréal, Erta, 1950 : *L'Age de la parole. Poèmes 1949-1960*, Montréal, L'Hexagone, 1965.

27. Montréal, Feu-Antonin, 1957.

28. Montréal, Erta, 1953.

(1957)<sup>29</sup> d'Yves Préfontaine, ces textes font entrer la poésie québécoise dans « l'âge de la parole » selon le titre du recueil de Roland Giguère (1965).

### Section 3. UN MOUVEMENT DE CONTESTATION DANS LES ANNÉES CINQUANTE : *CITÉ LIBRE*

Après *Refus global*, le mouvement de contestation s'élargit et se prolonge dans les années cinquante, touchant différents milieux et proposant de nouvelles valeurs pour corriger l'état de la société québécoise dont le retard dans tous les domaines est dénoncé. Parmi les courants de pensée qui traversent les différents groupes d'opposition, la revue *Cité Libre* marque l'époque parce qu'elle apparaît comme l'un des lieux d'expression privilégiés d'un nouveau libéralisme.

Fondée deux années après la disparition de la *Nouvelle Relève*, en 1950, par Pierre Elliott Trudeau et Gérard Pelletier, elle émane, comme la revue précédente, d'une génération marquée par la crise. *Cité Libre* se veut ouverte à l'entrée du Québec dans le monde moderne et s'oppose donc au gouvernement Duplessis qui incite la société à se replier sur la conservation de son passé. Pierre Elliott Trudeau dénonce dans *La grève de l'amiante*<sup>30</sup> (1956) l'absence d'attention portée aux changements économiques, le retard des Canadiens français sous-scolarisés, exploités économiquement et déclassés politiquement. *Cité Libre* ne veut pas renverser l'ordre établi et on y retrouve un certain nombre d'éléments communs entre les intellectuels progressistes et ceux qui défendent l'idéologie de conservation, en particulier l'attachement à la religion ce qui s'explique par l'origine de ses rédacteurs issus pour la plupart des mouvements d'action catholique. Mais *Cité Libre* appuie le mouvement syndical dans ses luttes et défend un libéralisme sur les plans économique et politique avec une correction des excès assurée par un rôle actif de l'État. Tout en admettant le capitalisme comme une étape obligée du développement du Québec, la revue ne propose pas véritablement de projet collectif de société. Sa visée humaniste met au premier plan la liberté de l'individu. Au nom de la liberté individuelle, la revue critique le Duplessisme parce qu'il est fondé sur l'autoritarisme et le conservatisme. Inspirée par un catholicisme progressiste et notamment par le personnalisme d'Emmanuel Mounier et de la revue *Esprit*, elle réclame une autonomie de l'individu face à son milieu. Elle s'élève contre l'emprise intellectuelle et politique du clergé, elle préconise la laïcisation de la société civile et demande un accroissement du rôle des laïcs dans l'Église<sup>31</sup>. Elle adhère avec Pierre Elliott Trudeau à l'idée fédérale en soutenant que le développement économique et politique du Québec passe par le renforcement de la Fédération canadienne. Surtout, elle s'emploie à revaloriser la démocratie politique en soulignant, qu'au Québec, cette dernière n'est qu'un simulacre.

L'immoralisme électoral et civique des Canadiens français, leur penchant pour l'autoritarisme, les thèses anti-démocratiques qu'ils apprennent au collège, les structures non-adultes où ils se débattent à l'université, le peu de place qu'ils occupent comme laïcs dans l'Église québécoise, les cadres sociaux étroits où ils vivent dans les campagnes, les positions subal-

29. Montréal, Éditions Estérel, 1967.

30. Montréal, Jour, 1970.

31. Voir Denis Monière, « L'idéologie citélibriste », dans *Le Québec en textes, Anthologie 1940-1986*, de G. Boismenu, L. Mailhot et J. Rouillard, Montréal, Boréal, 1986, p. 130.

ternes qu'ils occupent dans les structures autoritaires du capitalisme, leur crainte de recourir à l'État qui pourtant seul pourrait donner à la collectivité les moyens de sortir de son marasme, le peu de cas qu'ils font (dans l'ensemble) des atteintes à la liberté de parole, de presse et d'association, tout cela constitue la caractéristique d'un peuple qui n'a pas encore appris à se gouverner lui-même, d'un peuple où la démocratie ne peut pas être prise pour acquise.<sup>32</sup>

Revue humaniste, *Cité Libre* réunit des intellectuels québécois opposés au régime de Maurice Duplessis qui joueront dans les décennies suivantes un rôle de premier plan dans l'évolution de la société et de la pensée ainsi que dans le domaine politique (P.E. Trudeau sera premier ministre du Canada entre 1968 et 1984). Revue à dominante philosophico-politique et juridique, *Cité Libre* n'a pas pénétré dans le champ artistique et littéraire dont l'évolution s'est poursuivie parallèlement.

La libération des formes, entreprise par les *Automatistes* et revendiquée par les signataires du manifeste *Refus global*, se poursuit à travers la publication de recueils poétiques surréalistes. Mais l'événement marquant de la décennie en poésie est, en 1953, la fondation des Éditions de l'Hexagone par Gaston Miron et cinq amis ce qui explique la dénomination choisie. Cette maison d'édition réunit des poètes qui, sans révolutionner l'écriture poétique, ouvrent la voie à ce que l'on pourrait appeler « la poésie du pays ». Le ton de la collection est donné dans le premier ouvrage publié en 1953 par Olivier Marchand et Gaston Miron, *Deux sangs*. Pour les poètes de la génération de l'Hexagone, il s'agit avant tout de dire l'être déchiré par le contexte socio-politique de l'époque, de fonder une parole poétique enracinée dans l'espace national et de placer la question de la langue au cœur de la démarche poétique. La poésie de l'Hexagone réconcilie le « je » avec la collectivité après la poésie du vide et de l'absence, caractéristique des poètes de la génération de *La Relève*.

Dans le texte suivant, extrait de *L'Homme rapaillé*<sup>33</sup>, Miron crie sa lassitude, relançant l'homme québécois au plus profond de sa condition de poète et d'opprimé, rejoignant le point de vue que développera Hubert Aquin dans « La fatigue intellectuelle du Canada français » :

J'écris ces choses avec fatigue, comme celui qui disait « être las de ce monde ancien ». De ces régions de mon esprit comme du bois qui craque dans le froid. Les régions exsangues. Dans l'incohérence qui me baigne de part en part, avec la confusion de mes vocables les plus familiers, en proie à la perversion sémantique à l'échelle de toute une langue. Dans le refoulement constant dans mon irrationalité dans laquelle CECI me rejette à tout moment. Dans le malheur commun quand le malheur ne sait pas encore qu'il est malheur. Je l'écris pour mémoire. Comme étant transitoire. Je l'écris pour attester que CECI, le non-poème, a existé et existe encore ; que CECI, le non-poème, est nié par qui nous savons, par qui l'histoire saura. Pour dire et donner voix au muet.

... L'œuvre du poème, dans ce moment de récupération consciente, est de s'affirmer solidaire dans l'identité. L'affirmation de soi, dans la lutte du poème, est la réponse à la situation qui dissocie, qui sépare le dehors et le dedans. Le poème refait l'homme.

La poésie de l'Hexagone accorde toute son attention aux mots et fait place à une énumération attentive ou émerveillée des éléments du réel comme en témoignent les textes de Réginald Boisvert, Fernand Dumont ou en encore Jean-Guy Pilon :

32. P.E. Trudeau, *Cité Libre*, 22 octobre 1958, p. 18.

33. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1970, p. 128-129.

Qui suis-je donc pour affronter pareilles étendues, pour comprendre cent mille lacs, soixante-quinze fleuves, dix chaînes de montagnes, trois océans, le pôle nord et le soleil qui ne se couche jamais sur mon pays ?

Où planter ma maison dans cette infinitude et ces grands vents ? De quel côté planter le potager ? Comment dire, en dépit des saisons, les mots quotidiens, les mots de la vie : femme, pain, vin ?<sup>34</sup>

Les poètes de l'Hexagone annoncent le vaste mouvement qui, dans les années soixante, va fonder le territoire, la « terre Québec » (Chamberland) et accorder à la poésie un langage spécifique qui nourrira les générations suivantes. À ce mouvement participe aussi l'essor de l'histoire et des sciences sociales qui offrent de nouvelles analyses de la société québécoise. Une génération d'économistes, de sociologues, de politologues formés à la faculté des Sciences sociales de l'Université Laval à Québec, fondée par le Père Georges-Henri Lévesque en 1938, produit des textes qui jouent un rôle de révélateur sur la situation du Québec d'alors comme les *Essais sur le Québec contemporain* de Jean-Charles Falardeau<sup>35</sup>.

Au cours de ces décennies, une première « révolution tranquille » voit le jour même si en apparence la société monolithique à tendance cléricale bride toute forme d'émancipation. La littérature prend peu à peu conscience de sa spécificité. Détachée des influences françaises, elle est, selon l'expression du critique Gilles Marcotte, « une littérature qui se fait ».

### Bibliographie sélective

- BELANGER André J., *Ruptures et constantes : quatre idéologies du Québec en éclatement : La Relève, la J.E.C., Cité Libre, Parti Pris*, Montréal, HMH, 1977.
- BERGERON Gérard, *Du duplessisme à Trudeau et Bourassa 1956-1971*, Montréal, Parti Pris, 1971.
- BOISMENU Gérard, *Le duplessisme, politique économique et rapports de force 1944-1960*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1981.
- DUROCHER René, LINTEAU Paul-André et ROBERT Jean-Claude, *Histoire du Québec contemporain*, Boréal Express, 1986.
- HAMELIN Jean, *Histoire du catholicisme québécois*, Montréal, Boréal Express, 1984, 3 vol.
- MARCOTTE Gilles, *Une littérature qui se fait*, Montréal, HMH, 1962.
- PELLETIER Gérard, *Les années d'impatience 1950-1960*, Montréal, Stanké, 1983.
- RUMILLY Robert, *Maurice Duplessis et son temps* (1973), Montréal, Fides, 1978, 2 vol.
- TRUDEAU Pierre-Elliott, *Le fédéralisme et la société canadienne-française*, Montréal, HMH, 1967.

34. *Comme eaux retenues ; poèmes 1954-1963*, L'Hexagone, 1968 ; *Poèmes 1954-1977*, Montréal, L'Hexagone, 1985, préface de Robert Chamberland.

35. Québec, Presses de l'Université Laval, 1953.

# Chapitre 2 : « Ruptures et constantes »<sup>36</sup>

## Section 1. LE DÉVELOPPEMENT DES REVUES<sup>37</sup>

Le rôle des revues dans l'histoire littéraire du Québec est fondamental. Lieu par excellence où s'exprime l'opinion publique, la presse périodique prend la relève des salons et des cafés à partir du moment où la population devient trop importante ou trop dispersée pour être réunie dans un même lieu. En outre, dans un pays dont les structures économiques favorisent l'importation du livre européen plutôt que la production locale d'œuvres littéraires, elle exerce un rôle supplétif devant la faiblesse de l'appareil éditorial. Au Québec, comme dans le reste du Canada ou aux États-Unis, le développement d'une littérature nationale est aussi étroitement lié à celui d'une presse spécialisée dans l'expression d'idées nouvelles ou dans la diffusion de la lecture de loisir. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la presse d'opinion est ainsi le premier véhicule de la production littéraire. Plus tard, apparaissent des revues littéraires spécialisées qui publient des essais, contes, poésies ou feuilletons selon un modèle le plus souvent importé de France. Autour de ces revues se constitue un comité de rédaction qui agit bien souvent comme une véritable école littéraire, tel celui des *Soirées canadiennes*, animées par l'abbé Henri-Raymond Casgrain depuis 1860.

Le succès de ces revues est dû, en partie du moins, à la contrefaçon dont la pratique domine entièrement l'appareil éditorial jusqu'à l'intervention de la Société des Gens de lettres de France au début du XX<sup>e</sup> siècle. Pour un imprimeur, la contrefaçon est en effet beaucoup plus économique que l'édition originale, puisque l'auteur européen, qui ignore tout de sa diffusion nord-américaine, ne réclame évidemment pas ses droits. Aussi la revue est-elle le seul moyen pour un auteur du Québec de faire connaître ses écrits, ce qui entraînera d'ailleurs un important développement des genres littéraires courts, le poème, la nouvelle, le conte et la légende. Quand le droit d'auteur sera à peu près établi, la revue continuera d'exercer un rôle important dans l'élaboration d'esthétiques nouvelles et modernes tout en agissant comme rampe de lancement pour des auteurs plus jeunes.

### 1. Naissance de la modernité

Au moment où la Première Guerre mondiale est déclarée sur le territoire européen, plusieurs écrivains et artistes canadiens-français résidant en France, rentrent au pays. Ces écrivains connaissent bien la littérature française contemporaine, ils pratiquent une esthétique le plus souvent moderne, valorisent le caractère ludique de la littérature et des arts et s'opposent à toute forme de littérature du terroir. Surnommés les « exotiques » par opposition aux « régionalistes », parce qu'ils mettent à distance la morale, la religion et le patriotisme, ils participent en quelque sorte à une littérature de langue française à prétention cosmopolite plutôt qu'à une littérature d'ordre national, canadienne-française selon le terme de l'époque.

36. Titre de l'ouvrage d'André Bélanger paru aux éditions HMH en 1977.

37. Lucie Robert.

Le groupe formé des écrivains Marcel Dugas, Jean-Aubert Loranger, Robert de Roquebrune, des peintres Fernand Préfontaine, Ozias Leduc, et du musicien Léo-Pol Morin se réunit en général dans des salons, mais bientôt il fonde *Le Nigog* (1918), pour diffuser ces idées modernes. Bien que la revue ne dure qu'un an, elle alimente la célèbre querelle entre les exotiques et les régionalistes, contre *le Devoir* (1910), *Le Pays laurentien* (1916), *L'Action française* (1917), émule de la revue française du même nom, mais fondée au Québec par l'historien Lionel Groulx, et *Le Terroir* (1918). À la fin de la guerre, plusieurs des membres de la rédaction retournent s'établir définitivement en France et ne reviendront au pays que lorsque les armées allemandes envahiront Paris en 1940. D'autres publications prendront la relève, notamment *Les Cahiers de Turc*, rédigés entièrement par Victor Barbeau depuis 1921.

La plupart des adversaires du *Nigog* jouissent d'appuis solides. Certaines revues, comme le *Bulletin du parler français au Canada*, *L'Enseignement secondaire au Canada* ou *Le Terroir* sont les organes d'associations ou d'organismes dont elles diffusent les positions. Plusieurs autres sont jumelées à des maisons d'édition ou à des librairies. Toutes reçoivent l'approbation du clergé et de l'appareil scolaire où elles sont parfois diffusées. Aussi l'aventure du *Nigog* est-elle d'autant plus exceptionnelle que, mise à part la Librairie Déom, fondée à Montréal en 1896 et qui s'exerce parfois à imprimer des recueils de poésie, et quelques marchands de livres usagés, il n'existe alors pour ainsi dire aucune pratique éditoriale entièrement indépendante du clergé et du marché scolaire. Au plan économique, cette situation crée un monopole qui aura d'importantes répercussions sur la production littéraire puisque seules les œuvres qui respectent les exigences de l'acheteur trouveront à être publiées et diffusées.

Aussi malgré l'apparition, à la fin de la Première Guerre mondiale, des premiers vrais éditeurs, la situation du marché ne change que très lentement. La Bibliothèque de l'Action française (1918) et la Librairie d'Action française (1919) ouvrent successivement leurs portes avant d'être rachetées par Albert Lévesque en 1926. En 1923, Édouard Garand lance la première maison d'édition entièrement consacrée à la littérature populaire en fascicules. Eugène Achard fonde la Librairie générale canadienne (1926) suivie des Éditions du Zodiaque (1935). Puis en 1933, Albert Pelletier lance les Éditions du Totem. C'est en 1938, que Bernard Valiquette crée la maison qui porte son nom alors que Jean Des Granges fonde les Éditions de l'Étoile l'année suivante. Ces maisons d'édition ont comme caractéristique d'être entièrement consacrées à la création littéraire québécoise, d'avoir une politique cohérente pour la sélection des manuscrits et d'être reliées à un mouvement (par exemple l'Action française) ou spécialisées dans un type d'écriture (Eugène Achard et la littérature pour la jeunesse) et, en tous cas, d'être très près d'une revue qui agit comme un prolongement de la maison d'édition.

À partir de 1930, la relation entre les maisons d'édition et les revues devient encore plus étroite. L'éditeur compte sur la revue pour assurer la publicité de la maison d'édition et la diffusion des livres. Chaque livraison annonce les dernières parutions et signale les points de vente. Un bon de commande permet parfois à l'abonné de se procurer les livres sans passer par le libraire, ce qui est d'ailleurs souvent la seule façon d'obtenir des livres pour les lecteurs qui vivent hors de grands centres urbains. L'avantage premier de la revue est toutefois de faire connaître les écrivains au public. On y trouve des poèmes, des récits brefs, des débats, des essais et une importante section consacrée à la critique littéraire. Aussi plusieurs de ces revues ont-elles exercé un rôle moteur dans l'histoire littéraire du Québec. C'est le cas de la revue *Les Idées*, fondée en 1934 par Albert Pelletier et reliée aux Éditions du Totem, de *L'Action canadienne-française*, dirigée par Albert Lévesque et reliée, depuis 1926, à sa propre maison d'édition, de *La Nouvelle Relève* dont les directeurs avaient éga-

lement fondé les Éditions de l'Arbre en 1940, d'*Amérique française*, que fonde la Société des Éditions Pascal en 1944, et de *Lectures* que crée la maison Fides en 1946.

## 2. La génération de la crise et l'expression d'un monde nouveau

Au Québec comme dans toute l'Amérique du Nord, la crise économique de 1929 signale la faillite des sociétés traditionnelles. Faisant table rase du passé, cherchant à construire un avenir à son image, une nouvelle génération d'écrivains et d'éditeurs envahit le paysage littéraire du Québec. Plusieurs journaux et revues, qui sont alors fondés, portent ces idées nouvelles. Héritière d'un nationalisme conservateur, la revue *Vivre* (1934-1935), fondée dans la ville de Québec par Jean-Louis Gagnon, émet une virulente critique des institutions démocratiques et parlementaires et du grand capital industriel qu'elle juge responsable de la crise économique. De tendance maurassienne, ses collaborateurs, qui admirent la manière forte des fascismes européens, voudraient éveiller la nation aux idées de Mussolini, Hitler et Salazar et proposent ainsi la création d'un État libre, corporatif, sous une direction autocratique. Bien qu'éphémère, la revue connaît un certain succès, ayant reçu d'importants appuis parmi les intellectuels plus âgés, notamment Lionel Groulx et Olivar Asselin.

Plus significative pour l'histoire littéraire est *La Relève*<sup>38</sup> fondée à Montréal la même année. L'originalité de la revue tient au fait que, tout en demeurant profondément attachée aux valeurs chrétiennes, elle critique les institutions traditionnelles au nom de l'intégrité de la personne individuelle. Les articles qui y sont publiés portent sur des sujets variés, art, littérature, philosophie. Plusieurs, parmi les signatures qu'on y trouve, deviendront prestigieuses : *La Relève* à cet égard porte bien son nom en donnant aux Saint-Denys Garneau, Anne Hébert, Robert Charbonneau, Robert Élie, Claude Hurtubise et Roger Duhamel l'occasion de publier leurs premiers écrits. Après quelques années d'un certain succès, puis quelques autres plus douteuses, la revue est relancée en 1941 sous le nom de *La Nouvelle Relève*. Aux préoccupations philosophique et esthétique de la première heure s'ajoute alors un important travail dans le développement des sciences sociales nouvellement instituées dans les universités québécoises.

La plupart des autres revues situent leur intervention quelque part entre les deux pôles que représentent *Vivre* et *La Relève*, c'est-à-dire entre un nationalisme virulent et diverses formes du personnalisme. La politique n'y trouve guère son compte, pourtant, prise entre deux conceptions du monde qui se complaisent dans des réflexions toutes théoriques d'où le monde réel est absent. Là est d'ailleurs ce qui les différencie de leurs modèles européens. Ces revues sont toutefois d'importants lieux de débats, où les générations nouvelles exercent leur plume. Le fait qu'aucune n'obtient de véritable auditoire hors des cercles d'amis ou d'ennemis signale la clôture qui s'impose peu à peu au champ intellectuel québécois, clôture qui déjà sépare les intellectuels du grand public et qui, à l'occasion de certaines querelles d'après-guerre, les séparera du champ européen.

## 3. La France et Nous

L'occupation de la France par les Allemands, de 1940 à 1944, bouleverse l'édition québécoise. En 1940, le gouvernement canadien accorde aux éditeurs une licence qui leur per-

38. Voir deuxième partie, chapitre 1, section 1, p. 71.

met de réimprimer tous les titres français qui ne seraient plus disponibles sur le marché pour autant que les droits soient néanmoins versés dans un fonds spécial jusqu'à la fin des hostilités. Les éditeurs en place comme Beauchemin, Granger, Valiquette, Fides en tirent profit et plusieurs nouvelles entreprises sont créées pour l'occasion : l'Arbre, Variétés, Pony et Parizeau en 1943, Pascal, Serge, Marquis en 1944, Lumen, Mangin, B.D. Simpson et Pilon en 1945. L'éditeur de guerre assume l'ensemble des fonctions éditoriales : il sélectionne les manuscrits ou les œuvres à réimprimer, fabrique les livres et les distribue. Homme de culture, il témoigne d'idéal littéraire généralement de nature esthétique. Il est même parfois écrivain lui-même, comme Robert Charbonneau ou Pierre Dagenais. L'entreprise est généralement diversifiée : la littérature apparaît comme une collection de prestige entre les livres pratiques, populaires ou utilitaires. Dans de telles circonstances, on réédite à Montréal aussi bien des classiques de la littérature française (Verlaine, Rimbaud, Baudelaire, Victor Hugo, Proust, Balzac ou Gide) que les grands noms de l'heure (Paul Claudel, Julien Green, François Mauriac, Pierre Emmanuel, Pierre Seghers, Paul Éluard, Gustave Cohen, Georges Bernanos, Jean Whal) pour un public non seulement québécois, mais aussi américain et même français, puisque nombre d'écrivains vivent alors en exil.

Croissance, modernisation, internationalisation sont les mots d'ordre de ces entreprises. Dans le but d'améliorer leur diffusion et d'augmenter les chiffres de vente, ces éditeurs ont recours à tous les moyens que leur offre la publicité moderne. Ils prennent entente avec les grands quotidiens québécois *Le Canada* (1943), *Le Devoir* (1948), *La Tribune* (1945) qui créent alors des pages littéraires ou publient des suppléments littéraires annuels. Le lien entre éditeur et revue se précise avec les mêmes objectifs, donnant un nouvel essor à la critique littéraire. La diffusion est réorganisée par l'ouverture de librairies indépendantes et la création de points de vente dans les grands magasins, les restaurants, les uniprix et les débits de tabac. De 1940 à 1947, 21 millions de livres sont imprimés au Québec et, en 1943, on fonde la Société des éditeurs canadiens du livre français.

L'après-guerre est pénible. La fin des licences de reproduction, les conditions qu'impose aux échanges internationaux le plan Marshall et le retour sur la scène littéraire des éditeurs français marquent la fin de cette période de prospérité. L'édition littéraire est la plus touchée. Entre 1946 et 1949, plus de douze maisons cessent de publier. Seuls les éditeurs scolaires restent sur le marché. Les éditeurs français tirent profit du vide ainsi créé pour établir au Québec des succursales des grandes maisons en reconstruction. En 1950, la librairie Hachette achète le commerce d'Aristide Pony et Flammarion s'installe rue Saint-Denis à Montréal. Plusieurs éditeurs ou libraires se reconvertissent dans la diffusion et la vente de livres français au Canada.

Une formidable querelle ponctue ces événements. En 1946 et 1947, dans les pages des *Lettres françaises*, du côté français, et de *La Nouvelle Relève*, du côté québécois, des écrivains et éditeurs, Robert Charbonneau, François Mauriac, Georges Duhamel, Louis Aragon, croisent le fer à propos de l'édition québécoise du livre français pendant les années de guerre. Surnommée *La France et Nous*, du titre que Robert Charbonneau a donné au recueil d'articles qu'il publie à la fin de 1947<sup>39</sup>, la querelle a à la fois pour enjeu les politiques qui, au Québec, ont permis d'éditer l'œuvre de certains collaborateurs, Drieu La Rochelle et Robert Brasillach en particulier, mais aussi l'existence même d'une littérature de qualité au Québec. Cette querelle sera l'occasion pour les Québécois d'affirmer clairement, sur la scène internationale, l'autonomie institutionnelle de la littérature québécoise.

---

39. Montréal, Éditions de l'Arbre.

Les nouvelles entreprises, qui appartiennent à des capitaux européens, sont généralement fermées à la littérature québécoise. Les écrivains du Québec, en particulier Alain Grandbois, Gabrielle Roy, Roger Lemelin et Yves Thériault, avaient profité de ces années d'abondance. Les plus jeunes devront d'abord reconstruire l'appareil éditorial entièrement et avec très peu de moyens. Durant les années 1950, les tirages diminuent comme d'ailleurs le nombre des titres publiés. L'édition par souscription, selon les modèles britanniques du XVIII<sup>e</sup> siècle et que pratique une maison comme l'Hexagone à partir de 1953, permet la renaissance de la poésie québécoise. La formule Club du livre sera toutefois la plus efficace pour l'édition littéraire. Néanmoins, plusieurs écrivains se tournent pour survivre vers l'écriture médiatique, c'est-à-dire la radio, la télévision et le cinéma.

#### 4. De *Cité libre* à *Parti pris*

Avec la fondation de *Cité libre*, en 1950, la revue acquiert une fonction politique. Conçue sur les lignes de piquetage (piquets de grève) pendant la grève de l'amiante à Asbestos en 1949, *Cité libre* est le prolongement du travail politique et des alliances révélées à cette occasion. Aussi la revue apparaît-elle d'abord comme le lieu de convergence et d'unité de diverses tendances politiques allant du centre vers la gauche et du libéralisme le plus classique jusqu'à un socialisme modéré, mais dans une orientation résolument laïque. Au plan littéraire, la revue joue un rôle crucial dans le développement d'une conception purement esthétique de l'écriture et dans la reconnaissance institutionnelle des écrivains de la génération de *La Relève*. En 1954, un important débat opposera à ce propos une de ses collaboratrices, Jeanne Lapointe, à deux écrivains, d'une part Félix-Antoine Savard, auteur d'un roman du terroir, *Menaud, maître draveur* (1937)<sup>40</sup> et doyen de la faculté des lettres de l'université Laval de Québec, et, d'autre part Pierre Gélinas, futur auteur d'un roman apparenté au réalisme socialiste, *Les Vivants, les Morts et les autres*<sup>41</sup>.

Les politiques mises en place dans *Cité libre* trouveront un débouché plus spécifiquement littéraire dans les *Écrits du Canada français* fondés en 1954. La composition du premier comité de rédaction révèle les divers héritages qui convergent ici dans la construction d'une intelligentsia cimentée par la littérature. Robert Élie et Claude Hurtubise étaient de la première aventure de *La Relève*. Jean-Louis Gagnon avait fondé et dirigé *Vivre*. Pierre Elliot Trudeau et Gérard Pelletier faisaient partie de l'équipe de *Cité libre*. Gilles Marcotte était critique littéraire au *Devoir*. Dans le paysage littéraire du Québec de l'époque, l'aventure des *Écrits du Canada français* est unique. Plusieurs revues déjà avaient consacré un certain nombre de pages à la création littéraire, mais les *Écrits* jouent pratiquement le rôle d'un éditeur en publiant des textes longs, romans, théâtre, aussi bien que des textes courts, poèmes, récits brefs, et assurent, par la réédition de textes anciens des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, la formation d'un corpus canonique plutôt laïc, en rupture avec la vision messianique que présente traditionnellement l'histoire littéraire du Québec. L'ensemble des choix éditoriaux de la revue renvoie cependant à une esthétique classique, accordant la prééminence au réalisme bourgeois.

En face des *Écrits du Canada français* se dressent deux autres revues qui contribueront au développement d'un nouveau nationalisme laïc et progressiste, *Liberté* (1959) et *Parti pris* (1963). La première est l'œuvre d'un certain nombre d'écrivains qui, comme ses fondateurs le poète Jean-Guy Pilon et le romancier Jacques Godbout, ont fait leurs premières

40. Montréal, Fides, 1973.

41. Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1959.

armes à la société Radio-Canada ou à l'Office national du film. Son orientation est d'abord littéraire. La revue publie des poèmes, nouvelles, chroniques, parfois des articles sur des écrivains plus chevronnés, du Québec ou de France. La seconde est résolument socialiste et s'inspire des thèses de la décolonisation avancées par Albert Memmi et Franz Fanon pour proposer une nouvelle analyse de la situation politique du Québec. Les premiers comités de rédaction regroupent des jeunes de vingt à vingt-cinq ans : André Brochu, Pierre Maheu, André Major, Paul Chamberland, Jean-Marc Pottle, puis Jacques Renaud et Gérald Godin, récemment diplômés de l'Université de Montréal ou écrivains groupés autour des Éditions Atys, mais dans des liens beaucoup plus lâches que ceux qui réunissaient les revues et éditeurs des années antérieures. *Parti pris* sera le creuset d'une littérature politiquement engagée et novatrice au plan formel. C'est dans ses pages que sera tentée la création d'une nouvelle langue littéraire : le *joual*.

### Bibliographie sélective

- BEAULIEU André, HAMELIN Jean, *La presse québécoise des origines à nos jours*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1973-1979, 4 vol.
- CARRIER André, « L'idéologie politique de la revue *Cité libre* », *Revue canadienne de science politique*, 1 : 4, décembre 1968.
- GAUVIN Lise, *Parti pris littéraire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1975.
- MAJOR Robert, *Parti pris, idéologies et littérature*, Montréal, HMH, 1979.
- PELLETIER Jacques, « *La Relève* : une idéologie des années trente », *Voix et Images du pays*, 5, 1972.

## Section 2. LA QUESTION SOCIALE<sup>42</sup>

Jusqu'aux années 1930 et même jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, la question sociale apparaît d'abord dans la littérature québécoise sous une forme sublimée. Les difficultés économiques entraînées par l'industrialisation au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle, provoquent une émigration massive de la population vers les filatures de coton de la Nouvelle-Angleterre et entraînent le développement ou l'implantation locale d'idéologies comme l'agriculturisme, la colonisation et, plus tard, le corporatisme. Loin d'observer, de décrire ou d'analyser le monde qui les entourent, les écrivains se font les porte-parole de projets de sociétés utopiques ou messianiques qui ne montrent que la forme inversée du monde réel.

### 1. La critique libérale des institutions

Les trois romans qui présentent une utopie urbaine au XIX<sup>e</sup> siècle, *Charles Guérin*<sup>43</sup> (1853) de Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, *Jean Rivard*<sup>44</sup> (1862) d'Antoine Gérin-Lajoie et *Robert Lozé*<sup>45</sup> d'Errol Bouchette, sont parmi les premiers à montrer des traces de réalisme où perce une critique des institutions contemporaines. À partir du point de vue de la petite-bourgeoisie professionnelle, ces romans mettent en cause la formation que dispense le

42. Laurent Mailhot.

43. Montréal, Fides, 1978.

44. Montréal, HMH, 1977. Pour la place qu'il occupe dans le roman du terroir, voir *supra*, première partie, chapitre 2, section 6.

45. Montréal, A.-P. Pigeon, 1903 ; ce roman parut d'abord dans *La Patrie* entre le 3 janvier et le 2 mai 1903.

clergé dans les collèges classiques, la dépendance politique et économique qu'entraîne le statut colonial du Canada, de même que les abus d'un développement industriel entièrement orienté vers l'enrichissement individuel. Un autre roman, *Jeanne la Fileuse*<sup>46</sup> (1875) d'Honoré Beaugrand, prend le contrepied du discours conservateur pour montrer les difficultés de la vie rurale au Canada et les avantages de l'émigration vers les États-Unis. Dans ces romans, la description et l'observation de la société conservent toutefois une portion congrue, soumise à l'économie générale de la thèse soutenue.

Au xx<sup>e</sup> siècle, la critique libérale des institutions traditionnelles prend une forme plus réaliste, en particulier avec la publication de ces deux romans emblématiques que sont *La Chair décevante*<sup>47</sup> (1931) de Jovette Bernier et *Les Demi-civilisés*<sup>48</sup> (1934) de Jean-Charles Harvey. Le premier présente un réquisitoire féroce contre une société qui condamne les amours malheureuses d'une fille-mère. Le second, tout aussi acerbe, montre comment deux associés, qui viennent de fonder une revue aux idées révolutionnaires et qui entretiennent une liaison hors mariage, seront écrasés par les milieux bien-pensants. Les deux romans dénoncent ainsi l'alliance du capital, du pouvoir civil et des autorités religieuses de même que l'hypocrisie qui sert de façade à la société civile.

Cette critique de la société traditionnelle sera reprise par plusieurs écrivains dans les années qui vont suivre, sans jamais être portée par une œuvre de grande envergure, à l'exception toutefois de *Bousille et les justes*<sup>49</sup> (1958) du dramaturge Gratien Gélinas, un des grands textes de la dramaturgie québécoise, où, au cours d'un procès pour meurtre, un homme est contraint de se parjurer pour sauver l'honneur de sa famille. Un certain nombre de romans écrits par Yvette Naubert, Andrée Maillet, Michèle Mailhot et Françoise Loranger reprendront la critique amorcée par Jovette Bernier sur la place des femmes dans la société moderne et la poursuivront bien avant dans les années cinquante et soixante. Les sujets abordés par Jean-Charles Harvey seront également développés dans la littérature d'après-guerre, en particulier par les intellectuels de la revue *Cité libre* qui mèneront une lutte féroce pour la défense des libertés individuelles et des droits fondamentaux jusqu'à la fin du gouvernement de Maurice Duplessis en 1959. Dans ces œuvres se trouvent déjà quelques-unes des principales revendications de la Révolution tranquille.

## 2. L'arrivée en ville

C'est la forme la plus messianique de la littérature québécoise qui, paradoxalement, soulèvera le plus fortement la question sociale. L'apogée du roman du terroir que représente *Menaud maître draveur*<sup>50</sup> de Félix-Antoine Savard en 1937 coïncide en effet avec l'apparition du réalisme dans la littérature québécoise. On pourrait même dire que l'échec du personnage de Menaud dans sa quête montre l'impossibilité du projet agriculturiste et entraîne le déclin du genre romanesque qui lui servait de support. En réalité, le réalisme commence là où s'arrête le discours agriculturiste sur la ville. Il correspond au refus d'idéaliser la terre et met en évidence les terribles difficultés que rencontrent les paysans dans leur travail et leur milieu de vie. La vision idyllique du terroir avait déjà été ébranlée dans *La Scouine*<sup>51</sup>

46. *Jeanne la fileuse. Épisode de l'émigration franco-canadienne aux États-Unis*, Montréal, Fides, 1979.

47. Montréal, Albert Lévesque, 1931.

48. Montréal, Quinze, 1982.

49. Montréal, Quinze, 1981.

50. Montréal, Fides, 1964.

51. Québec, Presses de l'Université Laval, 1986, édition critique par Paul Wyczynski.

(1918) d'Albert Laberge qui, en ramenant les personnages, des paysans de Beauharnois, à des figures animales, inaugure au Québec le naturalisme littéraire. *Un homme et son péché*<sup>52</sup> (1933) de Claude-Henri Grignon, *Trente Arpents*<sup>53</sup> (1937) de Ringuet et *le Survenant*<sup>54</sup> (1945) de Germaine Guèvremont sont les autres romans paysans à déconstruire la vision terroiriste.

C'est dans le roman de Ringuet que se manifeste le mieux la transition entre le roman à thèse et le roman de critique sociale. Euchariste Moisan, le personnage principal de *Trente Arpents* est un paysan attaché aux valeurs traditionnelles qui obtient d'abord de bons résultats dans le travail de la terre. En vieillissant, il commet toutefois un certain nombre d'erreurs qui, sans être dramatiques, l'entraînent à léguer sa terre à son fils aîné et à se réfugier chez un second fils, dans une petite ville de la Nouvelle-Angleterre, où il devient gardien de garage.

Ils, c'étaient les autres, tous ceux qui n'avaient pas des idées comme Euchariste Moisan, les sans-génie, ceux qui s'obstinaient dans l'ornière de la tradition et qui regarderont avec envie les plus débrouillards s'enrichir.

Alors il se mit à expliquer ce qui n'allait point dans l'agriculture ; comme quoi la terre ne rapportait pas. Combien Édouard Moisan devait s'estimer heureux de vivre en ville, « parmi le monde », avec tous les samedis le salaire qui arrive non pas en blé à couper ou en pommes de terre à arracher, mais en bon argent qui tombe directement dans la main, infailliblement, « qu'il mouille ou qu'il vente ». Édouard ne s'en défendit pas car il était vaniteux ; et les plaintes mi-spécieuses, mi-sincères d'Euchariste le confirmaient dans son sentiment de supériorité, lui, le Moisan de la ville, sur le Moisan de la campagne. Aussi bien, d'ailleurs, n'avait-il jamais regretté la ferme paternelle d'où il s'était évadé à vingt ans pour venir épouser une citadine contre le gré de son père ; ... Jamais il ne songeait à ces satisfactions que sont la joie de soigner un bien qui est à soi, la stimulation des espaces larges, le triomphe des récoltes réussies ; tous agréments qui sont théoriquement vrais mais que, en fait, le paysan perçoit bien rarement, si jamais. Et moins encore à la beauté claironnante des matins sur les prés humides de rosée, à toute cette poésie agreste que seuls goûtent ceux pour qui rien de tout cela n'est quotidien. Il ne lui restait mémoire que de la fatigue des bras aiguillonnés par l'orage ou les gelées prochaines ; du souci de la moisson menacée par un nuage gonflé de grêle.<sup>55</sup>

Si le roman conserve une vision nostalgique de la vie sur la terre, il se distingue des autres romans du terroir en ce que le départ de ses personnages vers la ville y est définitif et que la campagne elle-même subit les transformations liées au développement de l'industrie agro-alimentaire moderne. Le déracinement que vivent les personnages est causé non pas tant par leur déplacement sur le territoire que par la mutation de l'Histoire qu'ils vivent et qui les dépassent et, pour cette raison, le changement est irréversible.

Dans son garage, à White-Falls, Euchariste Moisan, le vieux Moisan, fume et toussote....

Il n'a pas renoncé à retourner là-bas, à Saint-Jacques ; renoncer, cela voudrait dire une décision formelle qu'il n'a pas prise, qu'il ne prendra sans doute jamais, qu'il n'aura jamais à prendre.

Ce sont les choses qui ont décidé pour lui, et les gens, conduits par les choses.<sup>56</sup>

52. Montréal, Stanké, 1984.

53. Montréal, Fides, 1969.

54. Montréal, Fides, 1974.

55. Montréal, Fides, 1976, Préface de Jacques Cotnam, p. 124.

56. *Op. cit.*, p. 328.

*Trente Arpents* est ainsi un des derniers romans à mettre le paysan au premier plan de l'action. Ceux qui suivront auront pour personnages des ouvriers qui, précisément, viennent de quitter leur campagne pour s'installer en ville. Indissociable de la topographie urbaine, le roman réaliste prend alors la relève dans la peinture des classes populaires et il donnera à la littérature québécoise les plus grandes œuvres de fiction des années d'après-guerre.

### 3. La crise et la guerre

Une nouvelle période dans l'histoire de la littérature québécoise s'ouvre sur la publication d'*Au pied de la pente douce*<sup>57</sup> (1944) de Roger Lemelin et de *Bonheur d'occasion*<sup>58</sup> (1945) de Gabrielle Roy. Ces deux romans présentent des personnages qui ont quitté leur terre dans les années 1910-1920 pour s'installer en ville où ils occupent des emplois qui seront les plus durement touchés par la crise économique qui, depuis 1929, ravage l'Amérique. Ces peintures d'une avant-guerre vécue péniblement dans les quartiers ouvriers de Saint-Sauveur, à Québec, et de Saint-Henri, à Montréal, se terminent au moment où débute la Seconde Guerre mondiale, c'est-à-dire au moment où plusieurs personnages s'engagent à aller combattre en Europe pour mettre fin à la pauvreté chronique de leur famille. Parce qu'elle révèle une volonté individuelle d'enrichissement, la motivation au combat de ces personnages montre toute la distance qui sépare les deux rives de l'Atlantique sur le sens des années de guerre.

*Au pied de la pente douce* de Roger Lemelin est le premier roman d'une trilogie dont l'action s'étend de la fin des années 1930 jusqu'à 1950 et dont l'unité est créée par la présence de Denis Boucher, personnage engagé dans une ascension sociale dont les étapes ponctuent la fiction romanesque. L'ensemble, parfois ironique et même caricatural, montre la difficulté rencontrée par les personnages à sortir de leur misère pour accéder à une plus grande richesse. Dans le premier roman, la guerre apparaît comme porteuse d'une fausse prospérité puisque sa fin représente le retour à un état de pauvreté qui, bien que moins criant, n'en reste pas moins réel. Le deuxième roman de la trilogie, *Les Plouffe*<sup>59</sup> (1948), qui montre le fatal éclatement de la famille, fait miroiter le mythe américain, en particulier quand Guillaume, le plus jeune des fils Plouffe, obtient un essai comme lanceur de baseball auprès des Reds de Cincinnati. *Pierre le magnifique*<sup>60</sup>, fils d'une domestique, aspire par tous les moyens à joindre les rangs de la fonction publique, mais il est sans cesse rappelé à ses origines plus modestes. Ce troisième roman n'offre pas le même intérêt que les deux précédents qui, par leur verve et leur couleur, comptent parmi les succès les plus populaires de la littérature québécoise, ayant notamment donné lieu à une série télévisée de grande écoute.

*Bonheur d'occasion*<sup>61</sup> de Gabrielle Roy, poursuit le renouvellement thématique entrepris par les romans de Lemelin et lui confère une forme plus achevée. L'auteur élimine la dimension ironique, touchant parfois à la caricature, caractéristique des romans précédents et réussit une peinture d'un réalisme saisissant qui donne à ses personnages une profondeur jusque-là inédite dans la littérature québécoise. Dans ce roman, la guerre apparaît comme une triste solution. Elle assure un emploi à toute une jeunesse désœuvrée et au bord du

57. Montréal, Le Cercle du livre de France, 1967.

58. Montréal, Stanké, 1978.

59. Paris, Flammarion, 1982.

60. Québec, Institut littéraire du Québec, 1952.

61. Pour la place qu'il occupe dans le roman de la ville, voir *infra*, chapitre 3, section 1.

désespoir ainsi qu'un revenu régulier à leur famille. Gabrielle Roy prend la contre-partie de la propagande officielle et elle montre que, jusqu'à la conscription au moins, les raisons entraînant les hommes vers l'Europe tenaient bien plus des nécessités économiques que des grandes valeurs humanitaires.

En fait, la littérature québécoise ne connaît aucun récit de guerre glorifiant, à la manière de Saint-Exupéry, ces valeurs humanitaires. Un des rares romans à se dérouler au front, *Neuf jours de haine*<sup>62</sup> (1948) de Jean-Jules Richard, montre, avec un humour grinçant, la véritable boucherie que fut le débarquement des Canadiens en Normandie. De façon générale toutefois, la guerre est présentée comme une stratégie de sortie de crise ou comme le moment d'une rupture fondamentale et irréversible. Elle est le symbole de toutes les promesses, de tous les avènements, mais aussi de tous les échecs et de toutes les illusions.

Le retour du front donnera à la dramaturgie québécoise deux de ses grandes œuvres, *Tit-Coq*<sup>63</sup> (1947) de Gratien Gélinas et *Un simple soldat*<sup>64</sup> (1952) de Marcel Dubé. Première œuvre dramatique d'un auteur largement connu à l'époque pour ses « revues » et « sketches » à l'américaine<sup>65</sup>, *Tit-Coq* est l'histoire tragique d'un orphelin qui tente par tous les moyens d'échapper à son illégitimité, mais dont le rêve d'une vie familiale rangée sera écrasé par une société bien-pensante. À son retour du front, il découvre que sa fiancée en a épousé un autre. *Un Simple soldat* de Marcel Dubé confirme l'aspect dysphorique du retour à la vie civile. Enfant de la crise, Joseph Latour ne peut se résigner à l'univers quotidien qui l'attend à son retour d'Europe. Aussi, plutôt que d'accepter un emploi médiocre, il préfère retourner au front et il ira mourir en Corée.

Bien plus que des thèmes ou des temps pour situer l'action de ces romans de critique sociale, la crise et la guerre apparaissent comme des mécanismes qui mettent en évidence les contradictions de la société québécoise en les exacerbant. Le chômage, la pauvreté, la maladie, l'alcoolisme, la mortalité infantile sont ainsi présentés comme la conséquence d'un monde qui domine l'individu et le soumet à ses nécessités propres. D'autres œuvres de moindre intérêt poursuivront cette lecture de la crise économique et de la deuxième guerre mondiale, notamment *Le Poids du jour*<sup>66</sup> de Ringuet et *Le Diable par la queue*<sup>67</sup> de Jean Pellerin. Peu de romans parviendront par la suite à montrer de manière satisfaisante ces contradictions sociales.

#### 4. Le roman de mœurs urbaines

Les villes de Montréal et de Québec présentent une topographie particulière où l'espace social correspond à une division géographique. La montagne et le cap divisent une haute-ville bourgeoise et une basse-ville ouvrière. À Montréal, l'Ouest et l'Est donnent à cette première division un caractère national. Ainsi, la bourgeoisie anglophone de Montréal habite la montagne du côté ouest alors que les ouvriers francophones vivent dans la partie orientale de l'île. Les romanciers tireront profit de cette situation, au point parfois d'en faire le principal sujet et de réduire les contradictions sociales à cette dimension topographique, tel Roger Viau dans *Au milieu, la montagne*<sup>68</sup>.

62. Montréal, Le Cercle du livre de France, 1968.

63. Montréal, Quinze, 1980.

64. Montréal, Quinze, 1980.

65. *Les Fridolinades* (1938-1948), Montréal, Quinze, 1980-1988, 4 volumes.

66. Montréal, Éditions Variétés, Dussault et Péladeau, 1949.

67. Montréal, Le Cercle du livre de France, 1957.

68. Montréal, Beauchemin, 1951.

Plusieurs œuvres appartiennent à cette catégorie, qu'on songe aux romans d'André Giroux, *Au-delà des visages*<sup>69</sup> (1948) et *Le gouffre a toujours soif*<sup>70</sup> (1953) de Jean Simard, *Les Sentiers de la nuit*<sup>71</sup> et de Jacques Languirand, *Tout compte fait*<sup>72</sup> ou au recueil de nouvelles de Jean-Jules Richard, *Ville rouge*<sup>73</sup> (1949). La plupart de ces écrits associent le développement urbain à la création d'un univers où dominent les petits employés de bureau plutôt que les ouvriers d'usine. La ville est ainsi conçue comme le creuset du secteur tertiaire et c'est dans les banques, les bureaux et les services que les employés et commis francophones croisent les représentants anglophones du monde de la finance. La critique sociale n'est généralement pas très développée dans ces romans où les personnages rêvent d'un Eden rural disparu ou bien se résignent à leur sort. Les questions politiques sont le plus souvent réduites à l'affrontement des deux communautés nationales.

Dans cet ensemble se distingue toutefois *Alexandre Chenevert*<sup>74</sup> de Gabrielle Roy qui peint ici un individu marqué par son isolement et par son impuissance devant les problèmes politiques de l'heure et même devant sa maladie. Sa révolte, toute personnelle, mais radicale dans le contexte québécois des années cinquante, se manifeste à la fin lorsqu'il répond affirmativement à la question du père Marchand :

est-ce que vous seriez prêt à renoncer à votre bonheur éternel pour ce que vous appelez votre monde meilleur ?

En réduisant les rapports sociaux à une répartition particulière de l'espace géographique, le roman de mœurs urbaines simplifie la réalité. On constate en effet que peu d'écrivains se sont intéressés aux phénomènes liés à l'immigration européenne depuis 1760, au point que, par sa littérature, le Québec apparaît souvent comme une société homogène où les rapports sociaux se tissent selon des configurations linguistiques et nationales. Le Québec dans son ensemble et la ville de Montréal en particulier présentent toutefois et depuis leurs origines une mosaïque multiethnique beaucoup plus complexe. Comme dans toute l'Amérique du Nord, les vagues d'immigration s'y sont succédé, entraînant d'importants contingents d'Irlandais au XIX<sup>e</sup> siècle, de Juifs d'Europe de l'Est vers 1900, d'Italiens dans les années 1920 et, plus tard, de Haïtiens, Portugais, Grecs et Jamaïquains. La littérature fut longue à admettre cette diversité raciale et linguistique et encore plus longue à reconnaître l'existence des premières nations, c'est-à-dire des Amérindiens.

Louis Dantin avait déjà mis en place des personnages de race noire dans son roman *Les Enfances de Fanny*<sup>75</sup> (1951), mais l'action se déroulait à Boston, aux États-Unis. Aussi l'œuvre d'Yves Thériault est-elle unique. *Aaron*<sup>76</sup> (1954) est le premier roman publié au Québec et en français à présenter la vie des Juifs orthodoxes de Montréal, communauté qui a alimenté les meilleurs écrivains montréalais de langue anglaise, notamment Léonard Cohen et Mordecai Richler. Sans toujours échapper aux lieux communs, Yves Thériault crée néanmoins deux personnages attachants, le grand-père Moïsche, tailleur de son métier, respectueux des enseignements de la tradition hébraïque, et le petit-fils Aaron qui porte en

69. Montréal, Fides, 1979.

70. Montréal, Fides, 1967.

71. Montréal, Le Cercle du livre de France, 1959.

72. Paris, Denoël, 1963.

73. Montréal, Léméac, 1976.

74. Paris, Flammarion, 1954 ; Montréal, Stanké, 1979.

75. Montréal, Le Cercle du livre de France, 1969.

76. Montréal, Quinze, 1980.

lui toutes les aspirations de l'Amérique du Nord moderne. L'année suivant la parution d'*Aaron*, il inaugure une autre série romanesque fondée sur la « différence » nationale et qui se prolongera dans les romans dont l'action se déroule bien loin de la ville et où les personnages principaux appartiennent aux premières nations. *Agaguk*<sup>77</sup> (1958), *Tayaout, fils d'Agaguk*<sup>78</sup> (1969), *Agoak, l'héritage d'Agaguk*<sup>79</sup> forment une trilogie où le milieu de vie et les traditions inuits qui dominent le grand nord sont confrontées au monde moderne des Blancs. De même, *Ashini*<sup>80</sup> (1960) est une sorte de poème épique qui évoque les mythes amérindiens de la tradition des Montagnais.

## 5. La satire politique

C'est vers 1950 que la classe ouvrière devient sujet littéraire. Auparavant elle n'avait été que le repoussoir de la valorisation du terroir, image de la déchéance vécue par les paysans émigrés aux États-Unis et engagés dans les filatures de coton. De même, si les ouvriers en chômage peuplent les quartiers de Saint-Henri et Saint-Sauveur, dans les romans de Gabrielle Roy et Roger Lemelin, ils ne forment jamais un sujet collectif ou une force organisée. Une exception remarquable est le récit d'une grève au journal *l'Action chrétienne* dans *Les Plouffe*<sup>81</sup> (1948) de Roger Lemelin. La classe ouvrière n'est toutefois jamais l'objet d'un récit dominé par l'épique. Il n'existe pas dans la littérature québécoise de courant qu'on puisse véritablement associer au réalisme socialiste. Un seul roman de la décennie 1950-1959 participe vraiment d'une esthétique dominée par des visées politiques. Il s'agit de l'œuvre de Pierre Gélinas, *Les Vivants, les Morts et les Autres*<sup>82</sup>. *La Bagarre*<sup>83</sup> (1958), de Gérard Besette, présente également des éléments de critique sociale, mais sur un registre plus réaliste.

En revanche, les conflits de travail dans la grande industrie servent une littérature souvent populiste dont l'univers fictionnel est dominé par une alliance imaginaire entre la classe ouvrière et les intellectuels. Aussi cette littérature ne présente-t-elle pas tant un portrait de la classe ouvrière que les véritables débuts de la Révolution tranquille tels qu'on peut les représenter sur les lignes de piquetage (les piquets de grève) devant les grandes entreprises étrangères qui exploitent les ressources naturelles du Québec pour les exporter dans des lieux où elles seront transformées avant d'être réimportées, à prix fort, sous la forme de produits usinés. L'industrie de l'amiante exerce à cet égard un rôle symbolique et on la trouve représentée dans *Le Feu dans l'amiante*<sup>84</sup> (1956) de Jean-Jules Richard et dans un roman plus existentialiste que réaliste, *Poussière sur la ville*<sup>85</sup> (1953) d'André Langevin. L'importante grève qui y est déclenchée en 1949 agira d'ailleurs comme emblème de la résistance libérale au gouvernement de Maurice Duplessis et elle servira de point de départ à un ensemble d'essais critiques et de carrières politiques. La critique de la corruption politique est complétée par la peinture parfois satirique des mœurs électorales telle qu'on la trouve dans *Les Vendeurs du temple*<sup>86</sup> (1952) d'Yves Thériault ou dans *Saint-Pépin, P.Q.*<sup>87</sup> (1955) de Bertrand Vac, pseudonyme d'Aimé Pelletier.

77. Montréal, Quinze, 1980.

78. Montréal, Quinze, 1981.

79. Montréal, Quinze, 1975.

80. Montréal, Fides, 1980.

81. Paris, Flammarion, 1955.

82. Montréal, Le Cercle du livre de France, 1959.

83. Montréal, Le Cercle du livre de France, 1969.

84. Montréal, Réédition-Québec, 1971.

85. Montréal, Éditions du Renouveau pédagogique, 1969.

86. Montréal, Quinze, 1980.

87. Montréal, Le Cercle du livre de France, 1969.

En somme, les années qui vont de la crise économique jusqu'à la Révolution tranquille sont celles où le monolithe apparent de la société québécoise commence à s'effriter. Les fissures apparaissent d'abord entre la ville et la campagne, puis entre les hommes et les femmes et entre la bourgeoisie et la classe ouvrière. Il n'y a encore que peu d'œuvres importantes à signaler une fissure dans l'ordre de la nation et à montrer les communautés ethniques, telles les Juifs orthodoxes de Montréal, les Noirs et les peuples autochtones, Inuit et Amérindiens. La littérature québécoise de ces années cherche d'abord à exprimer la nécessité d'un changement en profondeur. Les valeurs de la Révolution tranquille sont alors déjà en place et l'on assiste à la formation d'alliances entre les groupes et les classes qui porteront ce changement au plan politique.

Mise à part l'œuvre importante de Gabrielle Roy, de Roger Lemelin et d'Yves Thériault, la question sociale n'a trouvé, sous une forme réaliste, qu'une faible expression littéraire. Cela tient largement au fait que dans la pensée québécoise la question sociale est indissociable de la question nationale, l'une n'étant que la forme particulière que prend l'autre dans le contexte politique du Québec. Les années de la Révolution tranquille, en particulier la décennie 1960-1969, verront l'éclosion d'une importante production littéraire fondée sur cette double dimension de la question sociale. Y seront alors poussés encore plus loin les deux procédés stylistiques les plus souvent mis au service de la critique sociale : l'humour et le *joual*.<sup>88</sup> Le premier, déjà présent chez Roger Lemelin et Jean-Jules Richard, sous les formes de l'ironie, de la caricature et de l'humour noir, prendra un essor tout à fait remarquable dans l'œuvre d'auteurs comme Jacques Ferron et Roch Carrier. Le second, mis en place d'abord dans les dialogues entre personnages depuis le XIX<sup>e</sup>, mais devenu une composante essentielle de toute écriture réaliste depuis les romans de Gabrielle Roy, connaîtra des développements ultérieurs importants chez les romanciers de *Parti pris*.

### Bibliographie sélective

- DIONNE René, POULIN Gabrielle, *L'âge de l'interrogation. 1937-1952, Anthologie de la littérature québécoise*, vol. 4, Montréal, La Presse, 1980.
- FALARDEAU Jean-Charles, *Notre société et son roman*, Montréal, HMH, 1967.
- GAGNON Marcel, AIMÉ Jean-Charles, *Harvey, précurseur de la Révolution tranquille*, Montréal, Beauchemin, 1970.
- RENAUD André, ROBIDOUX Réjean, *Le roman canadien-français au XX<sup>e</sup> siècle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1966.
- WYZCYNski Paul (sous la direction de), *Le roman canadien-français*, Montréal, Fides, 1977 (« Archives des lettres canadiennes », tome III).

### Section 3. DU PERSONNALISME À L'EXISTENTIALISME : REGARDS SUR LA VIE INTÉRIEURE<sup>89</sup>

De la guerre à la Révolution tranquille, le thème dominant de la fiction québécoise, sous diverses formes inspirées du catholicisme de droite ou de gauche, du personnalisme, de l'existentialisme, est le conflit entre le privé et le public, l'individu, la famille et la société, l'homme et la femme, l'enfant et l'adulte. On tente de « recommencer sa vie » sur des bases

88. La question du *joual* est traitée *infra*, troisième partie, chapitre 2, section 3.

89. Laurent Mailhot.

incertaines et fragiles. On s'interroge sur l'action sans vraiment rien entreprendre. Le rôle de libérateur est dévolu à un personnage lui-même timide, terrorisé, empêtré dans ses contradictions. Ces héros – anti-héros – problématiques jettent pourtant les bases (schématiques, abstraites) d'une nouvelle conscience, d'une critique lucide de la société en mutation. Ces romans-essais étaient une étape indispensable au développement respectif, autonome, du roman et de l'essai.

## 1. Examen de conscience « malheureuse »

Les années trente marquent le sommet et la fin du roman dit de la « fidélité » ou du terroir. On passera, pour un temps très court, au réalisme des mœurs urbaines. À côté de ce mouvement principal, s'annonce, se dessine, se creuse un roman de la vie intérieure. Charbonneau et Élie, amis de Saint-Denys Garneau, seront jusque vers 1960 les chefs de file du roman psychologique, intime, analytique. Les revues des années quarante, *Regards*, *Gants du ciel*, *Amérique française*, jouent également un rôle important dans la production et la diffusion de ce type de récit, nouvelle ou roman.

Des titres comme *Leur inquiétude*<sup>90</sup> (1936), essai, ou *Le Beau Risque*<sup>91</sup> (1939), roman, de François Hertel, pseudonyme de Rodolphe Dubé, alors jésuite et professeur, sont caractéristiques de l'esprit des mouvements de jeunesse de l'époque. À côté du nationalisme et des préoccupations sociales, la crise économique, qui fut aussi une crise des valeurs, amène les nouvelles élites de la petite bourgeoisie culturelle à s'interroger sur leur âme, leur conscience, leur vision du monde. Hertel, animateur hors pair, toujours à l'affût des modes et de l'air du temps, signera *Pour un ordre personneliste*<sup>92</sup>, puis deux récits-journaux fragmentés autour d'un « curieux homme », Anatole Laplante<sup>93</sup>, sorte de moraliste livresque et fantasque. Dans cette veine un peu sèche de l'auto-observation des maximes paradoxales, il faut citer *les Médisances de Claude Perrin* (1945), de Pierre Baillargeon, divisées en « Testament » et « Portrait », qui prétendent se situer dans la grande tradition française qui va de Montaigne à Gide et Valéry. Jean Simard, à partir de *Félix*<sup>94</sup> (1947), « livre d'enfant pour adultes », manie, lui aussi, l'ironie comme un stylet, un style.

La narration à la première personne, apparue d'abord dans des romans féminins, de Laure Conan à Jovette Bernier et Thérèse Tardif, éclate dans le gidien, sartrien et surréaliste *Orage sur mon corps*<sup>95</sup> de l'adolescent André Béland. La plupart des romans psychologiques suivent cependant des traces plus classiques, même dans leur modernité. Leurs héros sont d'éternels adolescents, des mères possessives, abusives, des pères autoritaires ou absents, avec leur lot de névroses, de meurtres déguisés, de suicides. L'éclairage et les points de vue varient, comme au cinéma, avec beaucoup de gros plans et de longs travellings. On y trouve souvent une juxtaposition de scènes théâtrales pirandelliennes, de récits, de descriptions symboliques, de lettres, de morceaux de journal intime, de monologues ou soliloques mieux réussis que les dialogues.

90. Montréal, Fides, 1944.

91. Montréal, Fides, 1961.

92. Montréal, Éditions de l'Arbre, 1942.

93. Anatole Laplante, *Curieux homme*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1944 et *Journal d'Anatole Laplante*, Montréal, Éditions Serge Brousseau, 1947.

94. Montréal, Éditions Estérel, 1966.

95. Montréal, Éditions Serge, 1944.

Robert Charbonneau, auteur célèbre du manifeste et des polémiques de *la France et nous*<sup>96</sup>, est le seul à avoir théorisé la *Connaissance du personnage*<sup>97</sup> qu'il mettait au centre de ses romans. Sa position est celle du Créateur. Tout pour et par l'homme sous le regard en principe compatissant d'un Dieu-le-Père mauriacien :

« c'est le péché qui est à la source du drame humain » ; « un monde romanesque d'où tout péché aurait été évacué ne serait pas notre monde ».

Lorsque Charbonneau parle d'« engagement », il ne songe pas à Aragon ou à Sartre, mais à Dostoïevski, Faulkner et Bernanos, ses maîtres. Dans *Ils posséderont la terre* (1941), les épisodes surgissent des états d'âme des jeunes héros, qui sont quatre, par couples, mais n'en constituent qu'un seul, incertain et polymorphe. La petite ville de *Fontile* (1945), qui était déjà le lieu, à peine esquissé, du premier roman, existe à peine davantage, malgré ses fumées industrielles et le rôle de député du jeune Julien Pollender. Autres bilans décevants<sup>98</sup>, autres projets (de vie, d'écriture) à moitié réalisés, le diptyque *les Désirs et les jours*<sup>99</sup>, *Aucune créature*<sup>100</sup>, autour d'un héros écrivain, Georges Hautecroix, qui ne réussit pas, malgré « une somme de moments de grande intensité », à atteindre la taille de Bernanos.

André Giroux cite, lui aussi, Bernanos – « ... chacun n'étreint que son propre mensonge, celui pour lequel il est fait. On pêche seul comme on meurt » – en épigraphe aux petits récits-portraits, de *Malgré tout la joie*<sup>101</sup> (1959), où celle-ci n'apparaît que dans un conte de Noël. Fondateur de la revue *Regards* à Québec, il avait commencé par *Au-delà des visages*<sup>102</sup> (1948), éclairages et feux croisés sur un « monstre » à la Julien Green, déchiré entre la « chair immonde » et l'impossible pureté. *Le Gouffre a toujours soif*<sup>103</sup> (1953) a les accents d'un gouffre baudelairien dans la tête d'un mourant. Les *Terres stériles*<sup>104</sup> de Jean Filiatrault sont un désert de l'amour : lutte d'une fille contre son père. Ses *Chaînes*<sup>105</sup> – de feu, de sang – sont plus ou moins incestueuses (mère et fils). *Le Refuge impossible*<sup>106</sup> (1957) est celui de l'amour dans et hors de la famille. *L'Argent est odeur de nuit*<sup>107</sup> (1961) fait penser par l'atmosphère de pourriture, de misère affective au *Nœud de vipères* de Mauriac.

## 2. Vie intérieure et vie extérieure

Des femmes apportent au roman de la vie intérieure plus de couleur et de sensibilité que leurs confrères. Le *Mathieu*<sup>108</sup> (1949) de Françoise Loranger, montréalais et bourgeois (ruiné), « comédien dans une ville sans théâtre », avec ses verres fumés, sa critique des

96. Montréal, Éditions de l'Arbre, 1947 ; voir *supra*, chapitre 2, section 1, p. 79.

97. Montréal, Éditions de l'Arbre, 1944.

98. Sans compter *Chronique de l'âge amer* (1967), récit autobiographique et à clés de la jeunesse de Saint-Denys Gameau et de ses amis.

99. Montréal, Éditions de l'Arbre, 1948 ; le roman parut en 1946 dans *La Nouvelle Relève*.

100. Montréal, Beauchemin, 1961.

101. Montréal, Le Cercle du livre de France, 1968.

102. Montréal, Fides, 1979.

103. Montréal, Fides, 1967.

104. Québec, Institut littéraire de Québec, 1953.

105. Montréal, Le Cercle du livre de France, 1955.

106. Montréal, Le Cercle du livre de France, 1969.

107. Montréal, Le Cercle du livre de France, 1967.

108. Montréal, Le Cercle du livre de France, 1967.

*Mouches*, n'est pas loin du petit François rural, « dépossédé du monde » par sa mère, qui se cabre comme un cheval sauvage dans *le Torrent*<sup>109</sup> (1950) d'Anne Hébert. Avant d'écrire des nouvelles montréalaises et de montrer une adolescente qui se promène, en révolte, sur *les Remparts de Québec*<sup>110</sup> (1965) – « Nue et les mains vides, effrayée par l'inconnu, je ressemble à ma nation » –, Andrée Maillet publie *Profil de l'original*<sup>111</sup> (1952), trente ans d'errance et de métamorphoses d'un héros absurde. Cet homme sans qualités, sans identité, que fut et redevient Paul Bar, médecin coureur des bois qui adopte et élève un faon à son image, se fait tour à tour criminel sadique, fou, roi de la pègre et de l'esbroufe, « homme ordinaire », esthète raffiné à Paris, psychiatre à New York, de nouveau « bon sauvage » à Percé, puis poète national consacré.

Comme critique d'art et esthéticien, Robert Élie est le plus avant-gardiste des intellectuels issus de *La Relève*. Deux de ses quatre romans se détachent de ses *Œuvres*. Il y a bien des retours – à la campagne, à l'enfance, sur soi plutôt qu'à soi ou vers soi – dans le récit-journal de *la Fin des songes* (1950). Un solitaire assoiffé d'absolu, désœuvré, lucide, se heurte à un milieu fermé, mensonger, étouffant. « Imaginons un Saint-Denys Garneau qui aurait survécu, traversé la guerre et fondé une famille : c'est Marcel [...], étranger parmi les siens » (Eva Kushner). Rien de dogmatique chez Élie, mais une interrogation sans fin, des alternatives et des alternances. Le dialogue et la solidarité ne s'instaurent qu'au prix du sacrifice. Quelques personnages secondaires seront éclairés, à la fin, par le suicide et la folie de Marcel. Dans *Il suffit d'un jour* (1957), une femme, pour échapper à certains déterminismes, éprouve sa « dure liberté » après une « nuit d'amour dérisoire ». Ici, ce drame polyphonique, villageois, « où les êtres réagissent les uns aux autres de manière immédiate », s'achève non par un suicide mais par un meurtre qui n'est « pas l'acte d'un seul, mais la manifestation d'un mal collectif », dit Gilles Marcotte, pour qui *Il suffit d'un jour* est le « premier roman authentiquement spirituel »<sup>112</sup>.

Si le « vrai point de vue sur les choses est celui du déshérité », comme le prétendait Sartre, André Langevin, orphelin pauvre de l'Est de Montréal, était bien placé pour produire, avant l'âge de trente ans, trois romans en quête d'un nouvel humanisme après la mort de Dieu. Quelques années à peine après Sartre et Camus, le jeune romancier explore la conscience malheureuse et s'attaque aux problèmes de la morale d'un point de vue philosophique : culpabilité, souffrances et mort des innocents, « subjectivité désespérée ». La dimension historique ou politique est cependant secondaire, sinon absente, chez Langevin. *Le Temps des hommes*<sup>113</sup> (1956) hésite « entre ciel et terre », entre « évasion et trahison »<sup>114</sup>, entre une liberté limitée, entravée, et, non pas l'aspiration au mal, mais l'aspiration par le mal.

Des romanciers des années cinquante, André Langevin est celui qui maîtrise le mieux les idées, les personnages, la composition, l'imaginaire et l'écriture. Si *Évadé de la nuit* est un « échec honorable », significatif, avec son héros orphelin de mère, abandonné par son père ivrogne, qui cherche en vain à se donner une identité et une filiation, *Poussière sur la ville* (1953) établit des correspondances précises et un équilibre dynamique entre l'atmo-

109. Montréal, HMH, 1967 ; Paris, Seuil, 1965.

110. Montréal, L'Hexagone, 1977.

111. Montréal, L'Hexagone, 1974.

112. *Une littérature qui se fait*, Montréal, Hurtubise HMH, 1962, p. 47-48.

113. Paris, Robert Laffont, 1958.

114. André Brochu, *L'Évasion tragique. Essai sur les romans d'André Langevin*, Montréal, Hurtubise HMH, 1985, p. 14, 177, 224.

sphère d'une petite ville minière et le drame existentiel d'un couple mal assorti. Les trois premiers romans de Langevin<sup>115</sup> constituent un tryptique de l'échec : de la filiation et de la paternité, du couple, de la charité universelle. Le médecin camusien du second, qui persiste à pratiquer son métier « contre toute la ville » – « Je les forcerai à m'aimer. La pitié qui m'a si mal réussi avec Madeleine, je les en inonderai » – est une sorte de résurrection de l'orphelin mal « évadé », et une préfiguration du prêtre ouvrier (forestier) du *Temps des hommes*<sup>116</sup> (1956) dont le ministère, « presque plus physique que spirituel », prend à son compte toutes les souffrances. Les femmes de chacun des couples étreignent la même absence.

Gilles Marcotte a bien vu que le Québec, même sous Duplessis, n'était pas un milieu traditionnel, un milieu où l'on transmet, reçoit, partage un héritage qu'on pourrait aussi contester, refuser. Il n'y a pas de conflit, sauf ponctuel, entre les générations, les institutions, les « traditions ». On se révolte souvent à vide, contre « le rien », sans aliment substantiel, sans opposition forte comme appui et tremplin. On cherche à l'étranger, à l'extérieur de soi, des abstractions à pourfendre. Tout comme chez les écrivains de *La Relève*, il n'y a « pas d'affrontement réel » entre les personnages, le paternel curé Marquis et l'abbé Savoie, du roman de Marcotte *Le Poids de Dieu*. Ce poids est ici celui d'une éducation en serre chaude, d'une religion livresque, d'un refuge contre la peur du monde et de la chair. Le romancier fait appel à *Noces*, de Camus, pour remettre son jeune héros sur le chemin de la vie, de l'amour, de la disponibilité. Le héros, Claude Savoie, n'est pas tout à fait prêtre, il le devient : « *Introibo...* » La foi n'est pas une fatalité, c'est un choix plus encore qu'une « grâce ». Marcotte, contrairement à ses devanciers néojansénistes, est proche du Claudel de la « prose du monde ». Pour lui, « l'essentiel se passe dans les circonstances les plus ordinaires de l'existence » et « le banal n'est jamais banal ». La vie intérieure n'est rien, « un superbe vide »<sup>117</sup>, sans les actes, les gestes qui la mettent en œuvre.

## Bibliographie sélective

### Œuvres

- BAILLARGEON Pierre, *Les Médisances de Claude Perrin* (1945), Montréal, Éditions du Jour, 1973.
- CHARBONNEAU Robert, *Ils posséderont la terre* (1941), Montréal, Fides, 1970 ; *Fontile* (1945), Montréal, Éditions du Sablier, 1972.
- ÉLIE Robert, *Œuvres*, Montréal, HMH, 1979.
- LANGEVIN André, *Évadé de la nuit*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1951 ; *Poussière sur la ville*, Montréal, Cercle du Livre de

France, 1953 ; *L'Élan d'Amérique*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1972.

- LEMELIN Roger, *Au pied de la pente douce* (1944), Montréal, La Presse, 1975.
- MARCOTTE Gilles, *Le Poids de Dieu*, Paris, Flammarion, 1962.

### Références critiques

- FALARDEAU Jean-Charles, *Notre société et son roman*, Montréal, HMH, 1967.
- ROBIDOUX Réjean et RENAUD André, *Le roman canadien-français du XX<sup>e</sup> siècle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1966.

115. Suivis, après une longue interruption, de *L'Élan d'Amérique* (Montréal, Le Cercle du livre de France, 1972), où deux protagonistes occupent alternativement l'espace narratif, où les événements d'octobre 1970 sont évoqués, et *Une chaîne dans le parc* (Montréal, Le Cercle du livre de France, 1974), qui raconte huit jours de liberté d'un enfant entre deux orphelins.

116. Paris, Robert Laffont, 1958.

117. Voir son entretien avec André Brochu, « Gilles Marcotte, critique et romancier », *Voix et images*, VI : 1, automne 1980, p. 12-16, 19, 30-31.

## Section 4. LE TEMPS DES AVANT-GARDES<sup>118</sup>

### 1. Les débats sur l'art moderne avant *Refus Gobal*

La guerre de 1939 ramène au Québec des écrivains comme Alain Grandbois et des peintres comme Alfred Pellan complètement acquis à la modernité. La création de revues nouvelles telles *Amérique française* (1940), *La Nouvelle Relève* (1941) ou *Gants du ciel* (1943), la nomination de Pellan à la direction de l'École des Beaux-Arts de Québec, la fondation de l'École des arts graphiques sont autant d'événements qui favorisent les progrès de l'art moderne au Québec.

À l'École du meuble, où enseigne le peintre Borduas, le bibliothécaire, Maurice Gagnon, avait abonné l'institution à la revue *Le Minotaure*<sup>119</sup> depuis 1938 et contribuait ainsi à faire connaître le surréalisme au Québec. En 1940, Maurice Gagnon publie un ouvrage intitulé *Peinture moderne*, essentiellement destiné aux élèves des beaux-arts. Maurice Gagnon mentionne parmi les grands peintres contemporains Alfred Pellan, dont il dit : « Il n'est ni Picasso ni Braque ni Matisse ni Dufy ; il est lui-même ». Gagnon prend fermement le parti des cubistes et des surréalistes dans son livre :

On répète volontiers que, des écoles modernes, il n'en est point de moins acceptable, [que le cubisme] si ce n'est celle du surréalisme [...] Les grandes découvertes ont toujours paru audacieuses, exagérées, sinon absolument ridicules pour leur nouveauté même.<sup>120</sup>

Quant au surréalisme, Gagnon le distingue essentiellement du cubisme, en se référant à l'inconscient freudien pour en expliquer l'originalité. Gagnon décrit d'ailleurs parfaitement les mécanismes du refoulement et de la régression chez Freud dans les notes de son ouvrage. Il présente le surréalisme sous un double jour. En tant qu'avant-garde, le surréalisme conteste les valeurs périmées qui perdurent dans notre monde fossilisé. Le surréalisme est une bombe à retardement pour la civilisation bourgeoise. En tant qu'esthétique, le surréalisme est un humanisme neuf, soucieux d'exprimer la vérité profonde de l'homme qu'on ne peut plus désormais concevoir sans son inconscient et qu'on ne doit plus enchaîner à des valeurs qui émanent des contraintes que la société exerce sur les pulsions. L'artiste n'a plus pour rôle d'élever l'âme ; il n'est guère davantage l'exclu, le maudit. Il apparaît comme un initié qui, seul, peut maîtriser le langage des formes vivantes en se dégageant de la tradition bourgeoise.

Dans l'effort de théorisation de la modernité qui s'engage et que Borduas et son ami Fernand Leduc pousseront très loin, Pellan apparaît bientôt pour les *Automatistes*, Borduas en tête, comme un peintre de l'académisme moderne. Le critique d'art, Marcel Parizeau, avait remarqué comment Pellan était partagé entre le dessin et la couleur, « un imbroglio très canadien-français » ; il vantait, cependant, le « simultanésisme » de Pellan, en décrivant « la simultanité sur la toile des opérations psychologiques où les gestes successifs apparaissent tous à la fois dans une volonté d'enrichissement expressif »<sup>121</sup>. Mais dans *Projections libérantes*, Borduas dénonce l'académisme de Pellan, en définissant pour son propre compte le choix qui s'impose à l'artiste :

118. Claude Filteau.

119. *Le Minotaure*, revue artistique et littéraire surréaliste dirigée et publiée par Albert Skira de juin 1933 à mai 1939 (onze numéros).

120. *Peinture moderne*, Montréal, Éditions Bernard Valiquette, 1940, p. 131.

121. « Pellan » dans *le Canada*, 17 octobre 1940, p. 2.

Maintenir généreusement l'accent sur la passion dynamique ou maintenir systématiquement l'accent sur la raison statique. Permettre aux expressions plastiques imprévisibles de naître ou maintenir une certaine expression plastique définie. Acquérir passionnément de nouvelles certitudes en encourageant tous les risques ou conserver à tout prix les certitudes d'un passé récent et glorieux.<sup>122</sup>

En 1948, Pellan et ses amis, les peintres-graveurs Tonnancour, Bellefleur et Dumouchel, rédigent un manifeste, *Prisme d'yeux*, pour répondre aux *Automatistes* et condamner leur sectarisme. Aussi sont-ils amenés à défendre la tradition et, avec elle, un certain éclectisme :

*Prisme d'yeux* se rallie à la plus ancienne esthétique, à la plus éprouvée, à la plus contemporaine, aujourd'hui comme à l'époque des cavernes ; celles qui ouvrent toutes les voies souvent opposées mais également possibles et vraies comme le jour et la nuit, le feu et l'eau... Donc la plus révolutionnaire.

[...] *Prisme d'yeux* s'ouvre à toute peinture d'inspiration et d'expression traditionnelles. Nous pensons à la peinture qui n'obéit qu'à ses plus profonds besoins spirituels dans le respect des aptitudes matérielles de la plastique picturale.

*Prisme d'yeux* dégage la forme spirituelle de l'art des moyens purement matériels que l'artiste doit manipuler, tandis que Borduas, qui est athée, cherche dans le geste « automatique » le sens matérialiste de la création picturale. C'est dans la mobilité de la matière (couleur et surtout lumière), dans les tensions entre pulsion et matière (le geste inscrit sur la toile), dans l'imprévisibilité du geste projeté en avant, bref dans ce qu'il appelle « l'acte surrationnel » que Borduas s'efforce de penser ensemble les liens entre la peinture, l'éthique et le politique, le mot « surrationnel » servant finalement à éviter l'écrasement du sujet sous un quelconque endoctrinement :

surrationnel : adj. Indique en dessus des possibilités rationnelles du moment. Un acte surrationnel aujourd'hui pourra être parfaitement rationnel demain. L'acte surrationnel tente la possibilité inconnue ; la raison en récolte les bénéfices.

Le parti communiste s'en prend à son tour aux *Automatistes*, car il ne reconnaît pas dans leur action un engagement résolu pour la cause prolétarienne. Déjà, le 29 novembre 1947, Pierre Gélinas écrivait dans le journal *Combat*<sup>123</sup> :

Le peintre existe. Il vit dans un milieu donné. Il a des aspirations particulières de penser. Ce qu'il produit reflète nécessairement – sinon des intentions très conscientes – tout au moins des tendances précises.

Ces tendances reflètent à leur tour la position de l'individu particulier dans la société dans laquelle il vit. Il suit le courant général du progrès de l'humanité ou il va à contre-courant. Dans notre société capitaliste, il suit la classe bourgeoise en décomposition ou la classe ouvrière ascendante.

Gélinas considère les problèmes de forme comme de faux problèmes dans la mesure où les lois de la représentation sont données une fois pour toutes. Il les abstrait de l'histoire et condamne le travail des formes en tant que refus de la réalité historique :

122. *Refus global et autres écrits*, Montréal, l'Hexagone, coll. Typo, 1990, p. 99-100.

123. Journal du parti Communiste.

Les critères picturaux plastiques à proprement parler sont à peu près immuables. Si des découvertes scientifiques ont augmenté la gamme des couleurs et apporté de nouveaux procédés de traitement, le rapport des tonalités, le rapport des masses, les rapports entre les formes et la couleur n'en sont pas moins demeurés les mêmes depuis qu'on peint.

Les innovations formelles s'expliquent pour Gélinas comme le seul moyen dont dispose la critique sociale pour s'exprimer dans un monde où les forces sociales sont bloquées. Mais tel ne serait plus le cas. Dans le contexte des luttes prolétariennes, le formalisme serait donc révélateur d'un repli, d'un refus de s'engager aux côtés des forces prolétariennes qui, en intensifiant leurs luttes politiques et économiques, sont en train d'opérer le renversement des valeurs bourgeoises.

Gilles Hénault, qui a rejoint le Parti communiste en 1946 mais qui est un ami des *Automatistes*, prend leur défense. Il publie à son tour un article dans *Combat* ; il soutient que l'art et la société sont en constante mutation et obéissent à des lois qui ne se recouvrent pas nécessairement parce qu'elles ne sont pas le reflet les unes des autres. Hénault refuse le postulat « mécaniste » de Gélinas, qui considère le mouvement artistique comme évoluant au même rythme que l'action politique, et repousse non moins fermement l'idée selon laquelle il existe une coïncidence entre l'idéologie de l'artiste et son œuvre. Hénault prend Balzac pour exemple. Il insiste donc sur le fait que la forme, soumise aux conditions de production qui régissent l'art dans le sens même de son rapport dialectique à l'histoire, n'est pas immuable.

À mon sens, les relations de classe déterminent les conditions qui permettent à l'art d'évoluer dans tel ou tel sens, et non pas le caractère de cette évolution même. Ainsi, le surréalisme n'est possible que dans une société où les valeurs sociales de la classe bourgeoise n'exercent plus aucun attrait sur les artistes et où la classe ouvrière montante ne porte qu'en germe ce qui sera plus tard la culture prolétarienne.<sup>124</sup>

Enfin, Hénault fait remarquer que la connaissance des lois régissant l'économie d'une société est purement théorique dès lors qu'elle n'a pas d'influence directe sur le travail créatif.

Ce débat paraît plus complexe encore, quand on constate les profondes divergences d'intérêts qui opposent parfois les peintres qui signent en 1948 le manifeste de Borduas. Riopelle, ne cache pas sa répugnance pour la théorie de l'art. Il cherche, surtout aux États-Unis ou en France, une galerie prestigieuse qui l'aide à vendre sa peinture. Fernand Leduc s'intéresse aux thèses d'Abellio et se laisse séduire par l'ésotérisme, ce piège religieux que redoute Borduas. *Refus Global* est une étape pour des peintres qui suivront bientôt chacun leur destin.

## 2. Refus Gobal

Il y a un genre du manifeste. *Refus Global*<sup>125</sup> s'inscrit, en ce sens, dans la tradition des manifestes qui ponctuèrent l'histoire de l'art européen d'avant-garde, depuis le début du siècle : apostrophes au lecteur, mots d'ordre souvent moins importants par leur contenu que

124. *Combat*, Montréal, 13 décembre 1947.

125. Voir Yannick Gasquy-Resch, « La perception française des Automatistes québécois et de Refus Global », *Études québécoises en Europe*, Liège, mai 1993, *Études Canadiennes*, 1994.

par la violence dont ils sont l'expression, tournures aphoristiques faites pour briser le raisonnement suivi, mots employés métaphoriquement, peu accessibles au profane, mais compris par les peintres qui y associent telle ou telle de leur propre démarche.

*Refus Global* est construit autour de trois axes principaux :

- 1) la dénonciation véhémement du rôle hégémonique de l'Église catholique dans la politique et dans la conception de l'art en Occident et au Québec ;
- 2) l'avènement d'une sensibilité nouvelle au-delà de la décadence occidentale dont l'origine remonte à l'abstraction cartésienne qui a provoqué la scission entre la raison et les forces psychiques inconscientes ;
- 3) une définition du rôle politique de l'art conçu en dehors de la révolution marxiste-léniniste, mais devant entraîner néanmoins l'avènement d'une subjectivité nouvelle où l'homme retrouverait sans intermédiaire institutionnel (Église ou Parti) ses valeurs poétiques profondes.

Le clergé a instauré au Québec, selon Borduas, un « véritable blocus spirituel », en transmettant d'abord l'héritage de la peur :

peur des préjugés – de l'opinion publique – des persécutions – de la réprobation générale  
peur d'être seul sans Dieu et la société qui isolent infailliblement.  
peur de soi – de son frère – de la pauvreté –  
peur de l'ordre établi – de la ridicule justice.<sup>126</sup>

Partant de là, Borduas fait l'histoire de la sensibilité occidentale et de ses mutations qui vont dans le sens du déchirement et de la déchéance. Au règne de la peur a succédé le règne de l'angoisse qui culmine dans l'horreur des camps de concentration nazis. Au règne de l'angoisse succède celui de la nausée (la « nausée » terme de l'existentialisme sartrien) que provoquent les révolutions avortées (révolutions françaises, russes, espagnole) dégénéralant dans les conflits internationaux. Il faut donc, pour Borduas, faire le procès de la civilisation, en même temps que celui des impérialismes nationaux d'où qu'ils proviennent, en dénonçant l'impérialisme dans son principe : la religion chrétienne.

Le christianisme aura engendré à la fois l'impérialisme colonial et le totalitarisme, qu'il soit fasciste ou communiste :

La religion du Christ a dominé l'univers. Voyez ce qu'on en fait : des fois sœurs sont passées à des exploitations sœurettes.

Supprimez les forces précises de la concurrence des matières premières, du prestige, de l'autorité, et elles seront parfaitement d'accord. Donnez la suprématie à qui vous voudrez, le complet contrôle de la terre à qui il vous plaira et vous aurez les mêmes résultats fonciers, sinon avec les mêmes arrangements de détails.<sup>126 bis</sup>

Le clergé constituant lui-même une classe possédante, la religion devait nécessairement œuvrer pour l'ordre établi. Borduas rappelle comment la collusion de l'Église et du pouvoir colonial a provoqué la salutaire révolte des Patriotes en 1837. Pour Borduas, on est toujours quitte avec le passé. « Nos passions façonnent spontanément, imprévisiblement, nécessai-

126. P.E.Borduas, *op. cit.*, p. 67-68.

126 bis. *Ibid.*, p. 66.

rement le futur », dit-il en se souvenant des *Egrégores* de Mabille<sup>127</sup>. Borduas repousse ainsi tout le déterminisme de la dialectique historique.

Cependant, du marxisme, Borduas a appris à analyser les rapports entre l'infrastructure économique et la superstructure idéologique qui inclut, pour lui, et la religion et la science. Si l'ère industrielle a pu remplacer directement la religion par la science, afin de mettre celle-ci au service de la volonté de puissance des États, c'est que la science et la religion étaient l'une et l'autre en mesure de jouer la même fonction dans la rationalisation de l'exploitation de l'homme par l'homme depuis Descartes. « Notre raison permet l'envahissement du monde, mais d'un monde où nous avons perdu notre unité ». C'est ici que prend forme le refus de Borduas :

Refus de toute INTENTION, arme néfaste de la RAISON.  
À bas toutes deux, au second rang !  
PLACE À LA MAGIE ! PLACE AUX MYSTÈRES OBJECTIFS !  
PLACE À L'AMOUR !  
PLACE AUX NÉCESSITÉS ! (p. 73)

En rompant définitivement « avec toutes les habitudes de la société », en se désolidarisant « de son esprit utilitaire », il s'agit finalement de changer le rapport au politique, en faisant de chacun un créateur porteur d'inédit :

Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles, réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels. (p. 77)

Borduas attaque violemment le Parti communiste, comme il le fait pour tous ceux qui entendent tirer parti de la soif de bonheur des classes opprimées :

Les amis du régime nous soupçonnent de favoriser la « Révolution ». Les amis de la « Révolution » de n'être que des révoltés : ... nous protestons contre ce qui est, mais dans l'unique désir de le transformer, non de le changer.

Il est vrai que Borduas pense la « transformation continue » du présent par l'imprévisible passion. Il poursuit :

Si délicatement dit que ce soit, nous croyons comprendre.  
Il s'agit de classe.  
[...]  
Nous reconnaissons quand même qu'ils sont dans la lignée historique. Le salut ne pourra venir qu'après le plus grand excès de l'exploitation.  
Ils seront cet excès.  
Ils le seront en toute fatalité sans qu'il y ait besoin de quiconque en particulier. La ripaille sera plantureuse. D'avance nous en avons refusé le partage.  
Voilà notre « abstention coupable ». (p. 75)

---

127. Sur l'influence de Pierre Mabille sur les Automatistes, consulter F.M. Gagnon, *Paul-Emile Borduas, biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978, p. 251.

Le groupe des *Automatistes*, qui sent planer la menace d'un troisième conflit mondial opposant les États-Unis et l'U.R.S.S., ne doute pas que la civilisation occidentale soit condamnée. Dans ce contexte, l'avant-garde refuse d'être la complice de la catastrophe.

Le 21 janvier 1948, Borduas terminait la lecture de l'*Ode à Charles Fourier* d'André Breton. Il écrit à Fernand Leduc à ce propos :

Il est regrettable que Breton ne voit pas le mouvement d'ensemble de la décadence qui seul justifie de plus en plus la défaite de toute révolution, de toute poésie sur le plan social.

C'est le pendant nécessaire au marxisme. La raison de l'horrible efficacité présente « du terre à terre, du froid calcul ».

Nous devrions être au plus profond du chaos avant le naufrage dernier. Deux guerres mondiales, l'épouvantable possible d'une troisième devrait être le coup de grâce à cet interminable règne du choix conscient de la mémoire exploiteuse, de l'intention néfaste.<sup>128</sup>

Ces quelques lignes résument bien l'esprit du *Refus Global* qui allait être publié au mois d'août. L'artiste d'avant-garde hâte l'avènement de « l'épouvantable possible », mais en déplaçant « le choix conscient », « la mémoire exploiteuse », « l'intention néfaste », dans ce qui sape leur fondement : le désir, l'amour, le vertige. Cette lettre trouve un écho chez Leduc qui écrit à son tour un court texte qui figure à la suite du manifeste, dont il fait ainsi partie intégrante :

*Qu'on le veuille ou non*

Notre justification : le DÉSIR

Notre méthode : l'AMOUR

Notre état : le VERTIGE

Cela seul a permis et permettra des œuvres sœurs de la bombe atomique qui appellent les cataclysmes, déchaînent les paniques, commandent les révoltes, toutes les révoltes et leurs excès en vue d'une fin hâtive, et préfigurent à la fois, par delà toutes les valeurs reconnues, l'avènement prochain d'une civilisation nouvelle.<sup>129</sup>

Leduc estimait comme Borduas que l'artiste doit être en état de « transformation permanente » ; c'est pourquoi Borduas garde ses distances à l'endroit de Breton qu'il estime, néanmoins. Il écrit à Fernand Leduc une lettre, le 19 mars 1948, qui mérite d'être longuement citée, car elle permet de comprendre ce que Borduas retient de Breton :

[...] Il ne faut pas tenir compte à André de n'avoir pas répondu à votre lettre. Malgré vous, malgré votre pensée, elle est injurieuse dans la forme de quelques-uns de ses jugements. Je vous les signale avec les réponses mentales très adoucies de Breton.

Votre lettre – « L'image pouvait favoriser la rénovation des œuvres, c'est bien accidentellement que le surréalisme a agi en ce sens ».

Breton – C'est grâce à cette recherche passionnée sur la valeur poétique des images que j'en suis venu à cette conclusion que la beauté sera convulsive ou ne sera pas : cette recherche, je m'y suis donné en sachant très bien que là était la clé de tout mystère !

Votre lettre – « Il s'est surtout servi de l'art qu'il a inconsciemment dénaturé en ne lui reconnaissant qu'une simple valeur de démonstration ».

128. Lettre de Borduas citée dans Fernand Leduc, *Vers les îles de lumières. Écrits (1942-1980)*, Montréal, Hurtubise, HMH, 1981, p. 243.

129. Fernand Leduc, *op. cit.*, p. 89.

Breton – Zut ! Et la poésie, ce n'est pas un art ? *Le château étoilé*,<sup>130</sup> une démonstration ? Et l'activité des artistes qui avant nous était « professionnelle », exécrables façons que nous avons détruites, dénaturées ? Ce n'est rien peut-être de n'avoir plus une main-à-plume, à pinceau ?

(Mon cher Fernand, nous ne pouvons pas historiquement faire un grief au surréalisme d'être dans l'impossibilité de redonner à l'activité d'art la valeur « passion » que nous lui accordons. Passion qu'ils ont cependant reconnue à la beauté des œuvres et à l'exceptionnelle activité poétique. Nous n'avons qu'étendu à la peinture la liberté qu'ils ont apportée à la littérature).<sup>131</sup>

Borduas doit beaucoup à Breton. Mais c'est une chose que de penser en poète, c'en est une autre que de penser en peintre ce que Borduas appelle la « passion ». Et pour comprendre cela il faut regarder la peinture de Borduas, celle de Leduc, celle de Riopelle. En vérité Borduas reste attaché à ce que le surréalisme de Breton doit lui-même au futurisme qui l'a précédé.

Le manifeste de Borduas contient la critique implicite de ce qui associe le surréalisme au règne de l'angoisse. Si l'image surréaliste rassemble spontanément, despotiquement, deux réalités distantes, comme celles-ci : « les éléphants à tête de femme et les lions volants », sources d'une beauté « convulsive » qu'apprécie Borduas, cette beauté convulsive peut à son tour se renverser dans l'horreur dans l'abat-jour en peau humaine commandée par une jolie femme, horreur que décrit Borduas dans son manifeste. Le mouvement rapide des images sub-conscientes qu'essaie de saisir le geste automatique n'est certes pas étranger au mouvement rapide des machines dont l'efficacité fut pensée par la science. « Mais nos souples machines au déplacement vertigineux », qui ont permis d'avoir raison de la nature et de l'espace pour démultiplier l'énergie humaine, concrétisent scientifiquement le délire paranoïaque qui prend, pour Borduas, une dimension planétaire :

La décadence se fait aimable et nécessaire, elle permet de passer la *camisole de force* à nos rivières tumultueuses, en attendant la désintégration à volonté de la planète.<sup>132</sup>

L'artiste est donc pris en tenailles entre deux types d'action. L'un qui le conduit à transposer en peinture ou dans l'art les écarts qui s'accroissent, les vertiges qui accélèrent l'avènement du cataclysme qui doit hâter la fin d'une civilisation décadente, l'autre qui conduit l'artiste à projeter ses passions dans des « objets intangibles » qui annoncent d'autres rapports humains, car ces objets « requièrent une relation constamment renouvelée, confrontée, remise en question. Relation impalpable, exigeante qui demande les forces vives de l'action ». Ces relations neuves entre l'artiste et l'objet existent aussi entre les artistes qui travaillent collectivement à leur création, comme c'est le cas des *Automatistes* eux-mêmes. Leur action annonce « le renouvellement poétique où puiseront les siècles à venir ». Et c'est sur le règne d'une sensibilité indéfinissable que s'ouvre la fin du manifeste, sensibilité qui permettra à l'homme de refaire son unité.

Ce côté utopique du manifeste, Borduas en reconnaîtra la naïveté, plus tard, en 1958 :

Aujourd'hui, sans répudier aucune valeur essentielle, toujours valable, de ce texte, je le situerais dans une toute autre atmosphère : plus impersonnelle, moins naïve, et je le crains, plus cruelle encore à respirer. J'avais foi, en cette tendre jeunesse, en l'évolution morale et spirituelle des foules. Un voyage en Sicile, entre autres, aurait suffi à lui seul à me guérir de cette détestable sentimentalité d'esclave. [...] Plus urgente apparaît la reconnaissance dans la

130. Référence à un article de Breton publié dans le *Minotaure* en 1936.

131. Lettre de Borduas citée dans Fernand Leduc, *op. cit.*, p. 245-246.

132. Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, p. 71.

foule des âmes ardentes susceptibles de transformer profondément l'aventure humaine que de se lier aux quantités sans espoir. (*ibid.*, p. 226)

La raison touche ici à la désespérance.

### 3. Bilan

Quand, dix ans après *Refus Global*, alors qu'il vit à Paris, les journalistes demandent à Borduas d'évaluer la portée internationale de son manifeste, le peintre recentre la question sur le rôle que peut jouer Montréal comme pôle artistique dans un réseau qui comprend, selon lui, New York et Paris. Montréal est une ville problématique occupant tour à tour une position centrale par la qualité de l'art qui s'y fait et périphérique parce que tout se fait en famille.

C'est l'autonomie, dont jouit l'artiste dans un groupe de créateurs comme lui, que Borduas apprécie à New York. Cependant les peintres newyorkais aiment peindre sur de grandes surfaces alors que les peintres parisiens préfèrent les formats plus petits, plus intimes qui plaisent à Borduas. Ils lui permettent de cerner davantage un point dont il cherche la solution. Il peut épurer la matière. La couleur disparaît. Il en arrive à des bichromies où la « matière chante », selon l'expression d'un journaliste que Borduas ne renie pas, car elle lui permet de dire que la matière « chante » à condition qu'il y ait chez le peintre comme chez le spectateur « une libération de l'esprit de tous les préjugés, de toutes les recettes apprises ». Borduas précise :

[...] le musicien, avec très peu de matière, peut avoir une contemplation très dense, parce que son être est entraîné à peu de quantité. Pour les spectateurs, c'est la même chose ; on va vers une épuration de nos contacts avec tout objet mais on y va lentement. (*ibid.*, p. 279)

Le regard pur, comme la peinture pure qui semble exprimer l'essence de l'art, sont en réalité, comme le dit le sociologue Pierre Bourdieu, le résultat d'un processus d'épuration ; ce processus « est le produit d'une véritable analyse d'essence opérée par l'histoire, au cours des révolutions successives qui, comme dans le champ religieux, conduisent chaque fois la nouvelle avant-garde à opposer à l'orthodoxie, au nom du retour à la rigueur des commencements, une définition plus pure du genre »<sup>133</sup>. Borduas nous donne l'exemple de l'artiste dont le destin se confond avec le processus d'autonomisation de l'art au Québec.

### Bibliographie sélective

#### Œuvres

- BORDUAS Paul-Émile, *Écrits*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1987 (Édition critique par André-G Bourassa, Jean Fiset et Gilles Lapointe).
- LEDUC Fernand, *Vers les îles de lumière. Écrits (1942-1980)*, Montréal, Hurtebise HMH, 1981.

#### Références critiques

- *La Barre du jour*, n° spécial consacré aux *Automatistes*, janvier-août 1969, Montréal.
- BOURASSA André. G, LAPOINTE G, *Refus global et ses environs*, Montréal, L'Hexagone, 1988.
- FISETTE Jean, *Le Texte automatiste*, Montréal, Presses de l'Université du Québec.
- GAGNON François-Marc, *Paul-Émile Borduas 1905-1960, Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978.

133. *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, p. 411-412.

## Section 5. LA POÉSIE : DE L'AVANT-GARDISME À L'ORALITÉ<sup>134</sup>

### 1. De la poésie d'avant-garde à la poésie sociale

1948 représente une date marquante. Paul-Émile Borduas publie le manifeste des peintres automatistes *Refus Global*. La modernité finit par s'imposer dans l'art.

Les avant-gardes nées pendant la guerre évoluent. Au mouvement des peintres automatistes succède celui des peintres plasticiens. Très actifs à partir de 1953, ces derniers publieront leur manifeste en 1955. On peut y lire ces lignes :

La portée du travail des Plasticiens est dans l'épure incessant des éléments plastiques et de leur ordre parfait.

Le manifeste contenait également des « aphorismes » comme ceux-ci :

« Il ne reste de spirituel que l'angoisse ». « Il n'y a pas en 1955 d'art sacré : l'art est sacré ». « La création qui est aussi intuition est l'unique forme de vérité ». « [...] Le goût, la propension, l'acceptation ne peuvent pas être critères de vérité : seule l'intuition intuitionnée l'est ».

Les toiles des plasticiens opposent significativement l'ordre de l'abstraction géométrique à la violence des couleurs.

Dans le domaine de la poésie, Claude Gauvreau (1925-1971) qui signa *Refus Global*, concrétise dans divers recueils, *Étal mixte* (1950-1951), *Brochuges* (1954), *Poèmes de détention* (1961), *Les Boucliers mégalomanes* (1965-1967), *Jappements à la Lune* (1968-1970) ce qu'il appelle, dans l'une de ses *Dix-sept lettres à un fantôme*, « l'image exploréenne ». Celle-ci est formée de fragments-mots-phrases agglutinés l'un dans l'autre et dans lesquels les syllabes sont chargées de pulsions sexuelles. Les syllabes deviennent ainsi les éléments pré-génériques d'une « infra-langue » qui procède en rabattant de la signification sur les traits asémantiques des mots, racines ou phonèmes. Gauvreau explique que :

Plus le besoin d'expression se fera sentir, plus la poésie sera contrainte de se servir d'éléments génériques agissant comme commun dénominateur à des multitudes de mots – et c'est précisément l'élément commun à chacun de ces mots, élément jusqu'alors n'ayant jamais eu d'existence autonome, qui sera exprimé totalement et dans ses relations avec d'autres éléments également substantiels et épurés.

Le tout de ces relations complexes figurera un climat psychique unique.<sup>135</sup>

Gauvreau croit à la charge explosive de « l'image exploréenne » dans les replis de l'inconscient du lecteur pour déclencher un état mental singulier voisin de l'hallucination ; l'image exploréenne relègue à l'arrière-plan la pensée abstraite au profit du réel concret d'une figure de langue inédite :

134. Claude Filteau.

135. « Lettre à un fantôme », 1<sup>er</sup> avril 1950, dans *La Barre du jour*, n. 17-20, Montréal, 1969, p. 355.

*Les Épaves jouent du coude*

Drozolmazdrozolzomoni  
La liberté est une chienne qu'on attrape par les nichons  
C'est l'opinion d'un songeur fatigué  
La liberté est le bien  
Le positif  
Le définitif  
Le certain  
L'inchangeable  
Le bon  
Il faut  
Les épaves je les regarde<sup>136</sup>

Gauvreau se déclare plus proche de Tzara que de Breton. Il ne sera guère estimé avant les années 1970. Ses confrères en poésie lui reprocheront de désintéresser la langue et l'accuseront d'obscénité.

Le peintre et graveur Roland Giguère, qui publie également des recueils de poèmes – *Faire naître* (1949), *Trois pas* (1950), *Les Nuits abat-jour* (1950), *Midi perdu* (1951), *Images apprivoisées* (1953) – semble capable, mieux que Gauvreau, de réaliser cette fusion entre l'intuition et le sacré qu'on réclame du poète et qui finira par avoir raison des avant-gardes. Giguère explique comment le poème est donné par une sorte de nécessité intérieure :

Le poème m'est donné par un mot, une phrase « qui cogne à la vitre ». Un mot appelle l'autre, la plante croît, pousse ses ramifications, se développe de feuille en feuille, de vers en vers. Le poème s'épanouit selon un élan, un rythme naturel qu'il porte en lui, dès le premier mot lâché. La préméditation en poésie m'a toujours paru suspecte, car je crois beaucoup plus ici à un déclic, à une poussée soudaine qu'à une réflexion. La réflexion est en marge du poème.<sup>137</sup>

Cette « méthode » d'improvisation qui procède par une juxtaposition d'images dont le heurt produit un effet de rythme trouve un exemple significatif dans le poème que compose Giguère en apprenant la mort d'Éluard :

*La Nuit triste*

Un coup de cymbales  
un bruit de couteau dans l'aine  
une lame  
une lame double de rasoir  
sectionnant les lignes de la main  
une à une la lune de mai  
la ligne de vie  
un bris de vitre  
une seule et profonde soirée de miel  
un bruit de veines  
qui s'ouvrent qui geignent et qui saignent

136. Claude Gauvreau, *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1977, p. 892.

137. Roland Giguère, *Forêt vierge folle*, Montréal, l'Hexagone, collection Typo 1988, p. 106.

un long cri d'amour

la pointe tournée vers l'intérieur de la nuit

et le silence se fait jour

la pointe tournée vers celui qui ne se lèvera plus

le front couvert d'étoiles

encore chaudes.<sup>138</sup>

Le poème devient le fruit « d'une opération intérieure qui ne peut s'assurer de ce qu'elle est qu'en s'efforçant vers cette expression ». La reprise insistante de la même image (la pointe tournée vers l'intérieur) dans « La Nuit triste » est évocatrice de l'artiste tel qu'en 1951 l'imaginait Giguère : « L'artiste s'est volontairement lancé dans la brousse obscure sans autre boussole que la pointe vibrante du cœur constamment en éveil ». Le poème de Giguère annonce une esthétique de l'image que partagera bientôt un grand nombre de poètes. L'image « libre » animée de son propre mouvement générateur se déploie dans l'espace subjectif du *dire* poétique de manière à construire un temps hors du temps. Celui-ci finit par s'imposer à travers la symbolique du « marquage ». L'image, en effet, incise le corps. Elle prend la valeur d'une écriture sacrificielle inscrite sur le corps avant de reconstituer un cosmos à hauteur d'homme : « le front couvert d'étoiles encore chaudes » du créateur d'images « libérantes ». Ce qui fera dire au poète Jacques Brault que « parmi les actes de langage, l'acte poétique se pose dans une liberté irréductible même aux valeurs sociales ». Affirmation qui sera lourde de conséquences, car elle suppose que la poésie est un langage séparé de son histoire.

Jean-Paul Martino<sup>139</sup> publie en 1959 son recueil *Objets de la nuit*<sup>140</sup> dont certains poèmes rappellent ceux du *Vierge incendié*<sup>141</sup> (1948) de Paul-Marie Lapointe. Martino aime à provoquer un choc entre la fiction imaginaire délirante et le réel quotidien ; il recrée ainsi à sa manière une Amérique de l'inconfort, en mesurant l'espace cosmique à l'aune d'un espace privé lié au mode de vie de la « middle class » nord-américaine :

*Menthe parasol*

Je t'aime une éternité

Mon cœur dans une montgolfière

Vers le soleil étoilé

Mon cœur en équilibre coulissant

Sur l'arête des toitures

Il râcle la tôle puis tombe une tête

Dans ce qu'il reste d'oreiller

Je marche

Marche dans le living-room.<sup>142</sup>

138. Roland Giguère, *Forêt vierge folle*, op. cit., p. 48.

139. Né en 1935, Jean-Paul Martino a publié un premier recueil de poésies en 1957, *Osmonde*. Il pensa faire carrière dans l'aviation, mais à la suite d'un accident, il devint journaliste à Québec. Après avoir beaucoup voyagé, il s'installe à Vancouver dans les années 60.

140. Montréal, Éditions Quartz, 1959.

141. Dans *le Réel absolu*, Montréal, l'Hexagone, 1971.

142. *Objets de la nuit*, ed. Quartz, 1959.

On perçoit déjà dans la poésie de Martino ce conflit entre un lyrisme cosmique décrivant une idéalité vide et un quotidien déshumanisé, conflit qu'exprimera plus tard avec plus de force encore Paul Chamberland dans *Terre Québec* (1964), dans *L'Afficheur hurle* (1964), ou comme ici dans *L'Inavouable* (1947).

sans cesse cette passion torturante : étreindre les choses comme si elles devaient être de chair mes environs me sont indéchiffrables, j'avance dans un monde sourd jusqu'à quand ! et chaque jour je guette ce que je ne peux qu'appeler sottement la vérité, comme si la vérité était la femme aimée, l'ami que tantôt je croiserai au coin de la rue fourmillante vérité, l'inattendue !

quelque part, des couteaux, d'immenses lames déchirent ce à quoi l'on tenait tant : les anciennes sécurités (épaisseur des temps ruraux) mais l'on respire je voudrais qu'un vent soudain emportât par la fenêtre tout ce qu'il y a de livres de papiers dans mon bureau<sup>143</sup>

Il semble donc que pour sortir de ce malaise qu'engendre la réalité québécoise, la poésie doit aller à la rencontre de la réalité politique pour en faire le procès.

C'est pourquoi, en 1957, Gilles Hénault, qui avait pris pourtant une part active dans l'avant-gardisme des années 40 en défendant les Automatistes dans les colonnes de *Combat*, renie l'avant-gardisme et avec lui le surréalisme, bon pour les cultures bourgeoises européennes : « Pour créer un peu de chahut dans ce monde-là il fallait provoquer des séismes ». On renie Gauvreau ; on rappelle Paul-Marie Lapointe à l'ordre d'une poésie engagée, d'une poésie « en progrès ». Michel van Schendel s'emploie à montrer que la poésie est toujours « sociale » :

Elle l'est par ses origines ; elle l'est par l'intermédiaire d'une forme quelconque de publication – communication orale ou écrite – qui est une rencontre sociale. Elle l'est enfin par la pression implicite du milieu et des circonstances sur l'acte d'écrire. Poésie sociale : c'est presque un pléonasmе.<sup>144</sup>

Pour de nombreux poètes, l'essence de la poésie se confond avec la poésie lyrique. Pour d'autres, elle doit devenir action et retrouver le sens de l'oralité épique.

## 2. Les poètes de l'Hexagone

Michel van Schendel rappelait pertinemment, en 1957, que la poésie est sociale notamment « par la pression implicite du milieu ». Cette pression oriente souvent les choix du poète comme ceux de l'éditeur vers certains genres de poésie que valorise le champ littéraire. C'est ainsi que Miron, qui fonde, en 1953, la maison d'édition l'Hexagone avec quelques amis, publiera au cours des années 60 des poètes qui cultivent une poésie-chant en parfaite contradiction avec sa propre poésie ; cette poésie-chant est, en effet, hostile au parlé, à l'oralité, à la voix qui caractérise la poésie-action de Miron. La poésie-chant renoue avec la musicalité du vers comme ce qui précéderait la parole et dépasserait la contingence de l'énoncé singulier pour retrouver le rythme intangible de la phrase française. Ainsi dans le poème qui suit, de Roland Giguère, on retrouve une mesure rythmique obtenue par

143. *L'Inavouable* (1967) dans *Terre Québec* suivi de *L'Afficheur hurle* et de *L'Inavouable*, Montréal, l'Hexagone, collection Typo, 1985, p. 163.

144. « Vues sur les tendances de la poésie canadienne-française » dans *La poésie et nous*, Montréal, l'Hexagone, 1958, p. 26

l'équilibre des accents répartis à peu près symétriquement sur la succession des syllabes qui composent les vers, obtenue également par la disposition savante des appositions, des ellipses, des inversions syntaxiques qui font, par exemple, tomber l'adjectif « à la bonne place » sous l'accent :

*Morne Glèbe*

/ / / /  
Air aigu des soirs de hurlements  
/ / / /  
quand le vent vient abattre nos totems  
/ / / /  
le sable de l'immobile quotidien avalé  
/ /  
se soulève de son désert  
/ / /  
plus rien alors d'inébranlable  
/ / /  
et s'enfument les plus claires surfaces  
/ / /  
se crispent nos langues de nuit  
/ / /  
pour une absence lourde et indéfinie

/ / / /  
la couleuvre rampe de cellule en cellule  
/ / / /  
flairant la prairie morte l'étang morne  
/ / /  
l'eau se tourne vers la moisissure  
/ /  
et sans aucun reflet au front  
/ /  
le voyageur s'enlise  
/ /  
dans les jours que nous vivons.

1954<sup>145</sup>

Le texte suscite l'événement de son propre néant, symbolisé par « l'étang morne ». En opposition complète avec la poésie orale de Miron, le langage poétique chez Giguère s'abolit dans la fascination de sa propre mort.

La même fascination se retrouve chez Gilles Hénault qui publie en 1962, un recueil intitulé *Sémaphore* :

Signe d'errante mort  
Le temps fait table rase  
Hier est porte close  
Le vent redit toujours la même phrase cendreuse

145. Roland Giguère, *l'Age de la parole*, Montréal, l'Hexagone, 1965.

Les mêmes paroles charbonneuses  
 Alphabet de tisons morts  
 de joies éteintes comme lucioles noyées au plus noir de l'été  
 Les glaçons percent doucement le cœur  
 le sang charrie des alluvions vers l'amère morte saison  
 Il neige de mesquines petites aiguilles sur un paysage  
 tout fauilé de fil de fer  
 L'espace a la dimension du froid<sup>146</sup>

Cette poésie joue de ses contradictions internes. D'une part, les signes sont confrontés à leur propre mort dans le miroir auto-réfléchissant de la langue. Le réel s'éprouve comme une suite de déchirures (« petites aiguilles »). Mais d'autre part, sous l'impulsion de l'existentialisme, on confond le sujet avec l'affirmation de la volonté comme vouloir-être au monde et accomplissement d'un destin personnel. Ce vouloir-être cherche dans la figure du poème, sa forme accomplie, l'art ayant, comme chez Grandbois, la faculté d'appréhender l'unité de la vie au-delà de toute scission. Ainsi la poésie s'effectue dans une sorte de conversion des signes de mort en signes de vie. Cette théorie poétique doit beaucoup au romantisme allemand et c'est chez Novalis que le poète Fernand Ouellette trouve sa juste expression, dans ce qu'il appelle « l'idéalisme magique » :

La Nuit réelle de Novalis n'a aucune relation avec la force obscure du chaos, ni avec le gouffre des pulsions, ni avec la « ténébreuse démente ». On pourrait dire, paradoxalement, que rien n'est plus diurne que cette Nuit, ni plus clair, ni plus transparent. Elle est la nuit illuminante, l'espace de la communion essentielle. Elle m'apparaît comme l'image renversée (par antithèse poétique), intériorisée de la lumière spirituelle.<sup>147</sup>

Ouellette souligne que cette « Nuit » n'a rien à voir avec la poétique surréaliste « dans le sens où le poète surréaliste est hypnotisé par le monde souterrain, le surgissement des instincts ». L'« idéalisme magique » de Novalis, Ouellette en convient, ne peut convaincre ni le rationaliste ni le matérialiste, mais c'est justement ce qui en fait la force. Pour Ouellette, cet « idéalisme magique » est un rempart contre la société de consommation ou les médias qui annulent toute faculté critique chez l'homme.

En réaction contre cette poésie spéculative, d'autres formes d'expressions poétiques vont se développer à la fin des années 60. Certains poètes, regroupés autour de Claude Péloquin, vont pratiquer le « happening » ou la « performance ». Souvent associée à la manifestation théâtrale, la performance cible son public et doit beaucoup au contexte (le musée, le café, la rue). La performance cherche à provoquer chez le spectateur un état mental singulier. Hostile à la réflexion conceptuelle, elle disqualifie en partie la parole, en lui conférant un rôle instrumental. On découvre ou on redécouvre Claude Gauvreau, comme l'auteur d'une poésie concrète, exploitant les pulsions vocales, décomposant la phrase pour éviter la bêtise de l'« intelligibilité ».

La fin des années 60 est marquée par la parution de nouveaux manifestes. Claude Péloquin publie le *Manifeste infra*, en 1967, Raoul Duguay, le *Manifeste de l'Infonie*, en 1970. Il faut lire ces textes comme des manifestes-performances. Ils veulent faire la synthèse de toutes les tendances qui stimulent les forces poétiques : le romantisme parce qu'il rêve de décupler l'imagination humaine, le futurisme parce qu'il cherche à entrer la conscience sur

146. *Signaux pour les voyants*, Montréal, l'Hexagone, 1972, p. 158.

147. *Depuis Novalis, errance et glose*, Montréal, Hurtubise HMH, 1973, p. 130-131.

l'énergie cosmique, le situationisme parce qu'il veut que chaque individu soit en interaction avec son environnement. « Mise en place des pouvoirs occultes, d'un langage de l'esprit, d'un état d'attente face à l'Ailleurs, et de liens nouveaux entre le connu et le à connaître », écrit Péloquin. Ces deux manifestes volontairement « contre-intellectuels » s'inspirent d'un « hégélianisme » revisité par la contre-culture américaine. Ils débouchent sur une sorte de syncretisme.

### 3. La poésie aux éditions Parti pris : l'exemple de Gérard Godin

Certains poètes que n'intéressent ni la poésie-chant, ni les néo-avant-gardes vont explorer l'oralité du poème en réinventant le langage vernaculaire.

Le débat portant sur la langue vernaculaire (le vernaculaire français québécois) occupe une place importante dans la littérature des années 60. À travers les défenseurs ou les détracteurs de la langue vernaculaire, c'est tout le champ littéraire qui se redéfinit : « C'est la lutte même qui fait l'histoire du champ ; c'est par la lutte qu'il se temporalise », rappelle le sociologue Pierre Bourdieu. Dans ce contexte, la poésie de « grand style » que pratiquent les poètes de l'Hexagone semble placer le « signe poétique » au-dessus de la mêlée. Ce parti pris des poètes n'est pas étranger à ce que Paul Laurendeau décrit comme « la philosophie spontanée des grammairiens » :

La philosophie spontanée des grammairiens construit une représentation idéale des langues « standardisées » qui maintient intact un vieux problème mal posé de la philosophie classique : celui de l'essence et de l'accident. La langue standardisée serait l'essence (parfaite) d'une langue et les vernaculaires en seraient les différents accidents (imparfaits et déformés).<sup>148</sup>

La langue vernaculaire est envisagée comme une sous-langue. C'est ainsi que les écrivains édités par les éditions Parti pris – éditions militantes – veulent à travers le vernaculaire assumer la condition humiliée des Québécois. Parti pris publie surtout des romanciers, mais cette maison édite aussi *Les Cantouques*<sup>149</sup> (1967) du poète Gérard Godin. Ce recueil rompt avec la « philosophie spontanée des grammairiens ». Godin transpose dans sa poésie la tradition du roman nord-américain des années 50 (pensons à Kérouac) fortement influencée par les dérivations contextuelles d'un discours en situation. Ruptures référentielles ou de contextes, changement de codes ou de registres, « nonsense », usage systématique de délocutifs (injures, jurons, etc.) expriment l'ambivalence, la mobilité d'un discours en acte où les fonctions grammaticales, comme les mots, incorporent à leur signification ou à leur rôle, leur valeur en énonciation :

tabanaque de clisse de cinclème  
entre le martel en tête et l'enclume  
dieu s'est incarné comme un ongle  
bonsoir ma tante adieu mon oncle

toi ma balance ma juste ma vieille  
de la pointe aux puiseaux

148. Paul Laurendeau, « La langue québécoise : un vernaculaire du français » dans *Itinéraires et Contacts de cultures*, Paris, l'Harmattan, 1985, p. 101.

149. *Cantouques* : dans les chantiers, outil qui sert à trimbaler des billots. Ici : poème qui trimbale des sentiments.

à la batture des belles filles  
souffle le vent pousse l'éturgeon  
le décoré le médaillé le héron<sup>150</sup>

Dans la première strophe, les expressions formulaires abondent. Jurons (tabernacle, Christ, saint chrême) déformés du premier vers. Formules (martel en tête, entre le marteau et l'enclume) imbriquées du second vers. Les fausses rimes obtenues en altérant les sons (-clème au lieu de -crème, héron au lieu de héros) emmêlent les histoires (histoires de famille, histoires de guerre), « battent » le rythme. Ce rythme se projette dans les toponymes québécois, dans la deuxième strophe ; « battures des belles filles », « pointe aux puits » sont, en effet, des toponymes tirés du Répertoire géographique du Québec. Godin lit les glossaires de mots canadiens aussi bien que les dictionnaires français, car il lui faut connaître toute la langue. De même, sa poésie balise tout le champ de l'avant-garde, d'Apollinaire, cité ici [« souffle le vent pousse l'éturgeon » (Godin), « Vienne la nuit, sonne l'heure » (Apollinaire)] à Pound (les « cantouques » évoquent directement les « cantos » de Pound) ; Godin cultive une certaine opacité du sens que produit le « vernaculaire », pour exploiter le rythme des mots. Alors que la poésie-chant d'un Grandbois élève ou abaisse le temps vécu dont elle prend la noble mesure, le temps chez Godin est associé aux petites fictions qui pénètrent dans sa poésie à propos d'un oncle, comme ici, ou à propos d'une occupation familière : la pêche. L'esturgeon, le héron suffisent à dessiner tout le paysage du fleuve Saint-Laurent.

Godin sait qu'il produit une œuvre qui prend le contre-pied de cette poésie pour esthètes que publie l'Hexagone. C'est à la poésie noire, à son sens de l'improvisation sur un thème rythmique, que songe Godin quand il écrit :

What didadoo to God  
what didadoo d'autre que naître  
in nineteen somtinn  
some place in the chao  
and now je suis K.-O.  
by life and death  
tomorrow or neva  
on the gallows  
or elsewha<sup>151</sup>

En revanche, Godin se rebiffe quand tout un courant idéologique cherche à faire du vernaculaire des Québécois quelque chose comme « l'idiome national » pour mieux le codifier et pour en faire une « norme » linguistique qui se substituerait au français « standard » sous le nom de « langue québécoise ». Godin sentait le piège qui consiste à placer dans la langue le langage qui est d'abord du discours. Le discours est de part en part historique parce qu'il est passage du sujet dans son énoncé. Miron, Godin le savent et les poètes demeurent ainsi les seuls à pouvoir par le poème construire une critique de toute politique de la langue. Mais Miron et Godin seront victimes en leur temps d'une définition réductrice de l'oralité. Miron s'en plaindra : « Quand je suis dans la dimension corporelle des poèmes, la poésie devient une sorte de canevas. Néanmoins, je pense que c'est un mirage parce qu'il

150. Gérald Godin, *Cantouques et Cie*, Montréal, l'Hexagone, collection Typo, 1990, p. 42.

151. Gérald Godin, *op. cit.*, p. 22.

s'agit d'une poésie très écrite » (Entretien de Gaston Miron avec Claude Filteau). La voix est ce qui assure le passage du sens (et il n'y a pas de sens ou d'énoncé sans rythme) dans les mots, dans la grammaire, dans le devenir-rythme du poème : appelons cela son écriture, son histoire.

## Bibliographie sélective

### Œuvres

- CHAMBERLAND Paul, *Terre Québec*, Montréal, L'Hexagone « Typo », 1985.
- GAUVREAU Claude, *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1977.
- GIGUÈRE Roland, *L'Age de la parole, Poèmes 1949-1960*, Montréal, L'Hexagone, « Rétrospectives » 1965.
- GODIN Gérald, *Les Cantouques*, Montréal, Parti pris, 1967 ; *Ils ne demandaient qu'à brûler, Poèmes 1960-1986*, Montréal, L'Hexagone, « Rétrospectives », 1987.
- HÉNAULT Gilles, *Signaux pour les voyants, Poèmes 1941- 1962*, Montréal, L'Hexagone, « Typo », 1984 (Préface de Jacques Brault).
- LAPOINTE Paul-Marie, *Le Réel absolu, Poèmes 1948-1965*, Montréal, L'Hexagone, « Rétrospectives », 1971.
- OUELLETTE Fernand, *Poésie. Poèmes 1953-1971*, Montréal, L'Hexagone, « Rétrospectives », 1972.
- PELOQUIN Claude, *Manifeste infra suivi de Émissions parallèles*, Montréal, L'Hexagone, 1967.
- VAN SCHENDEL Michel, *De l'œil et de l'écoute. Poèmes 1956-1976*, Montréal, L'Hexagone, « Rétrospectives », 1980.

### Références critiques

- BOURASSA André-G., *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, L'Étincelle, 1977.
- DUMONT François, *Usages de la poésie*, Québec Les Presses de l'Université Laval, 1993.
- FILTEAU Claude, « Les Cantouques de Gérald Godin : cohésion textuelle et contextualisation du discours », *Itinéraires et contacts des cultures*, vol.6, « Paris-Québec », Paris, L'Harmattan, 1985.
- *Liberté*, 120, 20 : 6 novembre-décembre 1978, numéro spécial pour les 25 ans de l'Hexagone.
- MARCOTTE Gilles, *Le temps des poètes*, Montréal, HMH, 1969.
- MELANÇON Robert, *Paul-Marie Lapointe*, Paris, Seghers, 1987.
- NEPVEU Pierre, *Les mots à l'écoute. Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron, Paul-Marie Lapointe*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979.

## Chapitre 3 : Figures<sup>152</sup>

Les figures privilégiées dans ce chapitre illustrent de façon exemplaire les grandes nouveautés de thèmes et d'écritures des années quarante et cinquante. Un tournant majeur s'opère dans la prose avec le roman de mœurs urbaines inauguré par la crise économique. Celui-ci s'épanouit dans l'œuvre de Gabrielle Roy, d'une part, avec *Bonheur d'occasion*, texte fondateur qui change la problématique de l'imaginaire canadien-français fixé jusque là par *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon et, d'autre part, avec *Alexandre Chenevert* qui élargit la voie du roman psychologique en décrivant l'individu soumis aux tensions de la vie urbaine. Enfin, l'attrait des grands espaces nourrit la rêverie de l'écrivain qui situe plusieurs de ses récits dans l'Ouest canadien.

En poésie, Saint-Denys Garneau, qui meurt à 31 ans en 1943, peut être considéré comme l'un des poètes qui a ouvert la voie à la poésie moderne. Son influence sera importante sur toute une génération pour qui la langue devient inventive, et pour qui la poésie est en mesure de transformer l'homme en célébrant le « Québécois », cet homme contre nature qui « longtemps n'a pas su [son] nom » (Gaston Miron). Ces premiers modernes ont pour nom Alain Grandbois, Anne Hébert, Gaston Miron. Alain Grandbois d'abord, grand voyageur, dont *les Voyages de Marco Polo* et *les Îles de la Nuit* révèlent l'ouverture sur le monde et l'accent tout à fait moderne d'une interrogation existentielle face à un univers qui a perdu ses repères et ses certitudes. Anne Hébert, ensuite, qui impose « des poèmes comme tracés dans l'os par la pointe d'un poignard » (Pierre Emmanuel), qui porte au paroxysme et dans une langue très épurée, la lutte entre le rêve et le réel. L'œuvre romanesque d'Anne Hébert prolonge avec la même exigence d'absolu le combat entre l'ombre et la lumière, la révolte contre l'hypocrisie et l'obscurantisme, la faim de liberté et de vie. Gaston Miron, enfin, le poète de tous les combats, l'homme engagé qui, projetant son histoire personnelle dans le drame collectif, saura étendre celui-ci aux dimensions du monde.

### Section 1. GABRIELLE ROY (1909-1983)<sup>153</sup>

L'œuvre de Gabrielle Roy occupe une place primordiale dans l'histoire de la littérature québécoise en raison des thèmes abordés et de la portée des écrits qui placent l'auteur parmi les grands écrivains humanistes du xx<sup>e</sup> siècle.

Gabrielle Roy est née à Saint Boniface dans la province du Manitoba. Après des études à l'Académie Saint-Joseph et au Winnipeg Normal Institute, elle pratique pendant huit ans le métier d'institutrice avant de s'embarquer pour l'Europe où elle écrira ses premiers récits. À son retour en 1937, elle écrit pour des journaux, fait des reportages et poursuit son œuvre d'écrivain jusqu'à sa mort à Québec en 1983.

---

152. Introduction rédigée par Yannick Gasquy-Resch.

153. Yannick Gasquy-Resch.

À travers la diversité des écrits de Gabrielle Roy, se profile une unité qui tient à une certaine vision du monde et une foi très grande dans l'homme. Peut-être faut-il remonter à l'enfance de l'écrivain pour retrouver ce désir toujours présent d'être à l'écoute des autres et de communiquer avec autrui. La première expérience fut, en effet, celle de découvrir la singularité d'être canadienne-française en terre anglophone :

Aussi inattendu que cela puisse paraître aujourd'hui, je dois au Manitoba d'être née et d'avoir grandi dans un milieu de langue française d'une exceptionnelle ferveur. Sans doute était-ce la ferveur d'un frêle groupe fraternellement resserré pour faire front commun dans sa fragilité numérique et son idéal menacé.<sup>154</sup>

Cette différence, perçue comme une menace et assumée comme un miracle, la conduit à observer les autres, les étrangers en particulier, avec une attention qui ne fera que se développer tout au long de sa vie. Découvrant sa vocation d'écrivain lors de son premier voyage en Europe à la veille de la Deuxième Guerre mondiale, Gabrielle Roy garde de ses origines la nostalgie d'un espace immense, infini dans lequel le village apparaît comme un havre protecteur.

Elle évoque dans son *Héritage du Manitoba*<sup>155</sup> ce que représentait pour elle ce village dans l'océan de la plaine : une espèce d'îlot protecteur où les êtres développaient entre eux des rapports harmonieux. Au-delà du village, l'infini des plaines éveille chez l'enfant, puis l'adolescente, le désir de partir, le goût du voyage. À l'égal des immigrants venus chercher une terre habitable, l'ouest apparaît aux yeux de l'écrivain comme un espace de liberté à la fois désirable et lourd d'anxiété. Cet espace ne cesse d'alimenter l'œuvre et de nourrir l'un des motifs les plus féconds de ses écrits, celui de l'étranger plus proche parfois d'elle qu'un membre de la parenté.

C'est à Paris que Gabrielle Roy commence à écrire. Des articles pour une revue parisienne lui révèlent sa vocation. De retour au Canada en 1939, elle s'installe à Montréal et entreprend une carrière de journaliste où se dessine son sens aigu de l'observation. Une série d'articles, sur le nord-ouest canadien puis sur les immigrants venus s'installer dans les plaines, développe sa réflexion sur les relations interethniques et laisse percevoir ce qui sous-tendra son œuvre de romancière : la profonde sympathie qui l'anime dans sa description des plus humbles et qui la rapproche de tous ceux qui vivent en marge de la communauté où il leur appartient de vivre.

De ses reportages sur l'ouest canadien, au début de sa carrière, l'écrivain tirera un recueil de nouvelles, *Un jardin au bout du monde* (1975) qui interroge le destin d'immigrants chinois, doukhobors et ukrainiens pris entre leur attachement à un lointain passé et l'assentiment au présent dominé par la recherche du bonheur et de la sécurité. Avant que cet ouest réel et mythique ne s'affirme dans l'œuvre comme le pôle où convergent son travail d'écriture et la vision d'un monde réconcilié avec lui-même, l'écrivain s'attachera à décrire le réel où elle vit, celui d'un présent urbain<sup>156</sup> qui la porte dès le premier roman à la célébrité.

154. *Fragiles lumières de la terre* (écrits divers 1942-1970), (publié en 1978), Montréal, Stanké, 1982, p. 153.

155. Article publié dans un numéro spécial de la revue *Mosaic*, Winnipeg, (volume 3, n. 3, printemps 1970) réuni avec d'autres écrits dans *Fragiles lumières de la terre*, *op. cit.*

156. Yannick Resch, « La problématique urbaine dans deux romans montréalais de Gabrielle Roy, Bonheur d'occasion et Alexandre Chenevert », *Études canadiennes*, n° 1, 1975, p. 79.

## 1. La romancière de la réalité urbaine

Avec *Bonheur d'occasion* (1945) Gabrielle Roy obtient un succès immédiat. Le roman, réédité en France, est couronné par le prix Fémina en 1947. L'intérêt que suscite ce roman s'explique par le fait qu'il marque un tournant dans l'histoire des lettres canadiennes. Il évoque en effet le présent, la réalité urbaine et montre pour la première fois la situation des Canadiens français nouvellement installés en ville. La ville c'est Montréal, lieu du pouvoir, de la réussite, des plaisirs, lieu de toutes les frustrations pour ceux qui vivent à la périphérie. *Bonheur d'occasion* est l'histoire d'une famille et d'un quartier, Saint-Henri, banlieue pauvre et francophone qui entretient avec le centre-ville un rapport d'attraction et de répulsion. L'action, très resserrée, couvre quelques mois de l'année 1940.

L'écrivain s'attache à suivre le destin de la famille Lacasse, plus particulièrement de la jeune fille, Florentine, petite serveuse dans un restaurant populaire du quartier, le Quinze-Cents. En elle s'opposent les valeurs traditionnelles d'un passé rural, qu'elle respecte et rejette à la fois, et l'adhésion au monde nouveau de la ville. Personnage fragile mais sur qui se bâtit le roman, elle est chargée de traduire la transition entre un monde, dont ne peuvent se détacher ses parents – Rose Anna et Azarius –, et le présent de la réalité urbaine qui implique l'oubli des anciennes racines. C'est Jean Lévesque, le jeune homme dont elle est éprise, qui incarne ce présent :

Mais que cette ville l'appelait maintenant, à travers Jean Lévesque. À travers cet inconnu, que les lumières lui paraissaient brillantes, la foule gaie, [...]. Jamais elle n'avait rencontré dans sa vie un être qui portât sur lui de tels signes de succès. Il pouvait bien, ce garçon, n'être qu'un mécanicien en ce moment, mais déjà elle ne doutait pas plus de sa réussite dans l'avenir, dans un avenir très rapproché même, que de la justesse de l'instinct qui lui conseillait de s'en faire un allié.<sup>157</sup>

Jean Lévesque a opté pour la jungle urbaine. Sans passé, sans famille, sans profession, il vit les yeux tournés vers Westmount le quartier riche et anglophone, symbole de la réussite. Face à lui, Emmanuel Létourneau le bourgeois humaniste, porte-parole de l'écrivain, perçoit tout ce que ce changement de valeurs entraîne dans un temps de crise et ce qu'apporte la guerre à une population en proie au chômage.

*Bonheur d'Occasion* peut être considéré comme un texte fondateur dans l'histoire du roman de la ville parce qu'il fixe les premières formes de l'imaginaire urbain<sup>158</sup>. Imaginaire douloureux qui fait de la ville, le lieu que l'on habite mais que l'on ne possède pas, et du Canadien français, un exilé de l'intérieur, enfermé dans sa misère ou tendant douloureusement à s'émanciper de ses origines campagnardes.

La portée universelle du roman tient non seulement à l'évocation d'une société en mutation et de l'analyse générale qui se dégage du portrait de l'individu qui « arrive à la ville » mais aussi au fait que dans cette description traversée d'un réalisme tragique, Gabrielle Roy dote tous ses personnages d'une aptitude à rêver d'un sort meilleur. Ce rêve peut être soit un retour nostalgique au passé – Rose Anna rêve aux maisons ensoleillées du début de son mariage, Azarius à la dignité de sa vie libre quand il travaillait à bâtir des maisons –, soit

157. *Bonheur d'occasion*, Montréal, Stanké, Québec, 1978, 10/10, n° 6, p. 22.

158. Yannick Resch, « La ville et son expression romanesque dans *Bonheur d'occasion* », *Voix et Images*, vol. 4, n° 2, décembre 1978, p. 244.

l'attente hypothétique d'un futur chargé de promesses : de bonheur pour Florentine, de réussite pour Jean Lévesque, de justice pour Emmanuel. Dans tous les cas il apporte une trouée lumineuse dans la vie des personnages et permet une construction en contrepoint qui fait alterner des motifs d'encerclement, d'emprisonnement et des figures d'ouverture et de mouvement qui symbolisent les lieux et les parcours des personnages.<sup>159</sup>

Le besoin d'échapper à la réalité aliénante qui se dessine dans *Bonheur d'occasion* est pour l'écrivain plus qu'une question de survie. C'est une aptitude fondamentale de l'être, une foi dans un monde fraternel où les hommes seraient réconciliés avec eux-mêmes. Cette foi animera l'œuvre à venir qui comblera lucidité et confiance, « détresse et enchantement » comme l'exprime le titre du dernier texte, récit autobiographique paru après la mort de Gabrielle Roy.

Gabrielle Roy développe son analyse de la réalité urbaine à travers l'histoire d'un homme ordinaire perdu dans la foule, aliéné par la grande ville. Au roman de mœurs urbaines succède le roman de l'individu. *Alexandre Chenevert* (1954), est l'histoire d'un caissier, employé dans une grande banque montréalaise, victime de la vie moderne, neurasthénique et insomniaque. Impuissant à communiquer avec ses semblables, Alexandre jongle nuit et jour avec ses pensées, accablé par les nouvelles des journaux, les bruits de la ville, les tracasseries journalières. Il est « l'être innombrable » que la ville déverse chaque jour, divisé d'avec lui-même, exilé au sein du monde qui lui est étranger.

Comme dans *Bonheur d'occasion*, le personnage rêve d'un lieu qui lui ferait retrouver son unité. Ce lieu, cette « île déserte » sera le *lac Vert*. La partie centrale du roman qui en comporte trois, raconte cette odyssée, cette fuite dans la nature où Alexandre, lentement, se dépossède de tout, renoue avec les gestes les plus élémentaires dans un climat de bonheur inouï.

Il dialogue avec les bêtes et connaît l'ivresse d'être enfin réconcilié avec lui-même et avec le monde. Le personnage ne s'installe pas pour autant au *lac Vert*, car là n'est pas l'important :

La grande affaire c'était que le lac Vert fût et qu'Alexandre l'eût vu de ses yeux. Après il en garderait toujours la possession. Croire au paradis terrestre, voilà ce qui lui avait été indispensable.<sup>160</sup>

Le caissier retourne à Montréal, n'ayant pas réussi à traduire dans l'écriture ce qu'il voulait dire à ses semblables. La faim de communiquer ne lui permet pas cependant d'échapper à l'aliénation de la vie urbaine. Alexandre meurt d'épuisement et de maladie, avec pour seule satisfaction, la certitude de se sentir dans son dénuement et sa détresse proche de toute l'humanité souffrante. Comme s'il expiait pour les autres, le mal, la faute, sa mort apparaîtra le symbole de « la déraisonnable tendresse humaine ».

## 2. Un monde réconcilié

Entre les deux romans montréalais, Gabrielle Roy revient à son enfance et aux paysages de l'Ouest avec *La Petite Poule d'eau* (1950). Les trois récits qui composent cet ouvrage

159. Brochu André, « Thèmes et structures de *Bonheur d'occasion* », *L'instance critique*, Léméac, 1973, p. 206 ; « La structure sémantique de *Bonheur d'occasion* », *Revue des sciences humaines*, Lille III, 1979, p. 37.

160. *Alexandre Chenevert*, Montréal, Beauchemin, 1971, p. 229.

offrent la description paradisiaque d'un univers où les êtres vivent en paix et en harmonie entre eux.

À partir de la vie de la famille Tousignant, l'écrivain présente des personnages qui vont constituer peu à peu toute une population qui sera évoquée dans le dernier récit. Ces personnages sont à l'image d'Uzina, la mère généreuse, accueillante, bien adaptée à son environnement. Le premier récit raconte le voyage annuel d'Uzina au village francophone le plus proche. Ce voyage est une véritable expédition. Vécu comme une aventure, il prend l'attrait de réelles vacances.

Au personnage de la mère répond dans le dernier récit la figure du capucin, habité comme elle, d'une bienveillante attention aux autres, incapable de voir le mal chez ses ouailles et toujours admiratif de l'« inépuisable somme de bonté dans le monde ».

*La Petite Poule d'eau*, offre, certes, une vision idéalisée de l'univers dans lequel a vécu l'écrivain. Mais il importe de souligner que cette nature, ces grands espaces du Nord du Manitoba contrastent fortement avec l'image que la littérature canadienne-française cherchait à en donner jusqu'alors<sup>161</sup>.

L'important courant du roman du terroir, qui a commencé avec la *Terre paternelle* de Patrice Lacombe (1846), *Jean Rivard* de Antoine Gérin La Joie (1862) et qui s'est achevé aux alentours de la Deuxième Guerre mondiale – *Trente Arpents* de Ringuet<sup>162</sup> (1938), *Restons chez nous* de Damasse Potvin (1945) –, associait la nature à la possession du sol. Elle était d'abord et avant tout le « territoire national », terre des ancêtres, qu'il fallait protéger, défricher et qui ne pouvait être désertée sans trahir la race canadienne-française dont la spécificité et la survivance passaient par la dimension rurale et l'attachement au sol.

Tel n'est pas le propos de Gabrielle Roy pour qui la nature est liée au domaine édénique de l'enfance manitobaine. C'est une nature aux vastes horizons qui prédispose au départ, à l'aventure et qu'équilibre le monde clos du village de Saint-Boniface, espace où se sont regroupés des hommes venus de tous les coins de l'horizon.

Après *Alexandre Chenevert*, l'œuvre va tendre à approfondir les valeurs découvertes au cours de l'enfance et de l'adolescence en même temps que s'affirme la dimension autobiographique. De *Rue Deschambault* (1955) à la *Détresse et l'enchantement* (posthume, 1984), Gabrielle Roy cerne au plus près ce qui constituera sa matière d'écriture.

*Rue Deschambault* composé de dix-huit récits, retrace l'univers de la petite rue tranquille de Saint-Boniface que peuplaient des gens venus d'ailleurs : les deux nègres, l'Italienne, le Hollandais Wilhelm. Tous font découvrir à la narratrice, à travers les paroles de la mère, que « les étrangers sont rarement aussi étrangers qu'on le croit ». Une expérience analogue lui est donnée par son père. Agent de colonisation auprès du gouvernement fédéral, il était chargé d'installer les nouveaux immigrants dans les territoires de l'Ouest. Les Doukobors, les Ruthènes deviennent dans son discours « ses immigrants » de sorte qu'avec ce possessif « ce mot : immigrant plutôt que de signifier des étrangers prenait une curieuse valeur de parenté ».

Parmi les récits suivants, plusieurs reprennent la construction fragmentée en nouvelles mais fortement liées entre elles par la présence d'un même personnage et d'un même

161. Voir première partie, chapitre 2 section 6, p. 49.

162. Voir deuxième partie, chapitre 2, section 2, p. 84.

milieu. *La Route d'Altamont* (1966), *Cet été qui chantait* (1972), *Un jardin au bout du monde* (1975), *Ces enfants de ma vie* (1977), tous ces textes poursuivent la vision d'une humanité apaisée.

Le double registre de ton n'a pas été abandonné pour autant. L'écrivain oppose aux lieux rassurants, l'angoisse et l'attrait du départ. On pourrait relever tout au long de l'œuvre, le motif récurrent du voyage, la fuite nécessaire pour revenir ensuite aux origines et que développe le roman *La Montagne secrète* (1961), histoire d'un peintre autodidacte qui parcourt le grand Nord à la recherche de sa montagne et l'ayant découverte, cherchera toute sa vie à la peindre.

Si *La Montagne secrète* peut être considérée comme une sorte d'allégorie sur la vocation de l'écrivain et une certaine conception de l'artiste, *La Route d'Altamont* livre à travers les expériences et découvertes de la narratrice, Christine, les principaux thèmes entrevus dans les œuvres précédentes et qui convergent vers la quête d'un monde réconcilié. Le thème du voyage y est prépondérant comme l'illustre la nouvelle « Le Déménagement ».

L'espoir et le désespoir, la gravité et la légèreté que traverse sa méditation sur la vie apparaissent encore dans le grand talent de conteuse que Gabrielle Roy développe dans *Cet été qui chantait*, recueil de dix-neuf petits récits dédiés aux enfants. Dans cette œuvre à résonance religieuse, l'écrivain affirme son humanisme, sa volonté d'œuvrer à l'élaboration d'un monde harmonieux.

Mais c'est dans son dernier texte que l'écriture autobiographique trouve son plein accomplissement. *La Détresse et l'enchantement* respecte totalement le plan autobiographique composé de deux parties d'égale longueur, le récit se partage entre une vingtaine d'années (l'enfance et l'adolescence de l'écrivain) et les deux années qui décrivent le séjour en Europe à la veille de la Deuxième Guerre mondiale.

Les thèmes antérieurs qui ont structuré toute l'œuvre sont conjugués par la narratrice qui analyse son itinéraire et tente de comprendre comment ils ont été à la source de son inspiration et la raison d'être de son écriture.

Parmi les thèmes développés on retiendra en particulier celui de l'étranger si présent dans les textes antérieurs et qui nourrissent dans ce récit sa réflexion sur son peuple<sup>163</sup>. Le récit s'ouvre en effet sur l'expérience originelle, perçue comme un malheur, celle d'être née canadienne-française en terre anglophone. Mais le sentiment de précarité et d'humiliation, que confère ce statut, ne provoque point de résignation, de repli sur soi ou de rejet de l'autre. Cette expérience l'aide au contraire à mieux défendre son identité culturelle et à la reconnaître à travers l'expérience de l'altérité. Il faut savoir admirer l'ouverture d'esprit de cet écrivain, ouverture assez exceptionnelle pour son époque et son milieu où le mot d'ordre était de survivance et de « ne pas frayer avec l'étranger ».

L'attitude négative des gens de son époque montre l'originalité de la démarche de Gabrielle Roy et les qualités de l'œuvre construite en vue d'intégrer l'être un jour dans « le cercle uni des hommes ».

---

163. Yannick Gasquy-Resch, « Figures de l'étranger » in *Un pays, une voix, Gabrielle Roy*, Centre d'Études Canadiennes, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme d'Aquitaine, 1991.

## Bibliographie sélective

### Œuvres

- *Bonheur d'occasion*, 1945, Québec, Stanké, 10/10, n° 6.
- *La Petite Poule d'eau*, 1950, Québec, 10/10, n° 24.
- *Alexandre Chenevert*, 1954, Québec, 10/10, n° 11.
- *Rue Deschambault*, 1955, Québec, 10/10, n° 22.
- *La Montagne secrète*, 1961, Québec, 10/10, n° 8.
- *La Route d'Altamont*, 1966, Québec, 10/10, n° 71.
- *La Rivière sans repos*, 1970, Québec, 10/10, n° 14.
- *Cet été qui chantait*, 1972, Québec, 10/10, n° 10.
- *Un Jardin au bout du monde*, 1975, Québec, 10/10, n° 93.
- *Fragiles lumières de la terre*, 1978, Québec, 10/10, n° 55.

- *De quoi t'ennuies-tu, Eveline ?* suivi de *Ely! Ely! Ely!*, 1979, 1982, Montréal, Boréal, compact, n° 8.
- *La Détresse et l'enchantement*, 1984, Montréal, Boréal.

### Références critiques

- BROCHU André, *La visée critique*, Montréal, Boréal, 1988.
- GAGNÉ Marc, *Visages de Gabrielle Roy*, Beauchemin, Montréal, 1973.
- PICCIONE Marie-Lyne (sous la direction de), *Un pays, une voix, Gabrielle Roy*, Bordeaux, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme d'Aquitaine, 1991.
- RICARD François, *Gabrielle Roy, écrivains canadiens d'aujourd'hui*, Montréal, Fides, 1975.
- *Voix et images*, vol. 14, numéro 3, Université du Québec à Montréal, printemps 1989.

## Section 2. Hector de Saint-Denys Garneau (1912-1943)<sup>164</sup>

Hector de Saint-Denys Garneau demeure le grand poète de la génération de *La Relève*<sup>165</sup>, revue à laquelle il collabore aux côtés de ses amis Robert Élie et Jean Le Moyne ; ces derniers s'occuperont d'éditer l'œuvre de Garneau, après sa mort en 1943.

Garneau est né en 1912, à Montréal. Très jeune, il vient avec ses parents habiter Québec. Mais il retourne à Montréal pour poursuivre ses études dans les collèges des jésuites de cette ville. C'est là qu'il se lie avec ceux de ses amis qui fonderont *La Relève*. Garneau décide de poursuivre une carrière d'écrivain. Mais il finit par douter de ses capacités. Il sombre graduellement dans une névrose profonde, comme en témoigne son *Journal*. La maison que possèdent ses parents à Sainte-Catherine de Portneuf, dans la région de Québec, lui servira de refuge dans ses pires moments de dépression, à la fin de sa vie. On le retrouve noyé dans la rivière Jacques-Cartier, près de Sainte Catherine.

### 1. L'obliquité de l'énonciation

Après avoir écrit beaucoup de poèmes en alexandrins, dont plusieurs témoignent de son admiration pour Baudelaire, Garneau publie, en 1937, un recueil de vers libres intitulé *Regards et jeux dans l'espace*. Mais redoutant la critique, il tente aussitôt de le retirer de la vente. La critique de l'époque reste hostile aux courants modernistes parce qu'elle ne voit pas bien comment faire du « nouveau » un critère esthétique alors que pour elle le vers

164. Claude Filteau.

165. Voir deuxième partie, chapitre 1, section 1, p. 71 et chapitre 2, section 1, p. 79.

classique contient tous les rythmes. Pour d'autres critiques, le vers libre, synonyme d'un subjectivisme moderne qui sape tout sens de l'autorité et de la collectivité, s'oppose à l'émergence d'une grande littérature nationale. On comprend dès lors pourquoi Robert Élie s'en prend aux nationalistes et aux petits bourgeois satisfaits. On saisit également pourquoi la poésie de Garneau constituait une sorte de provocation pour les uns, une œuvre mineure pour les autres. L'abbé Camille Roy (et Garneau devait s'y attendre) traitera l'œuvre d'« obscure » ; c'est le terme qu'il emploie pour qualifier la poésie moderne, qui, selon lui, est incompatible avec ce souci de clarté qui fait le génie de la langue française. Citons l'abbé Roy pour mémoire, en nous gardant bien d'accorder foi à ses jugements :

Saint-Denys Garneau a publié *Regards et jeux dans l'espace* (1937), recueil de poésies valéryennes, c'est-à-dire à peu près incompréhensibles. Il y a dans ces poèmes un effort certain, combien laborieux, soit d'introspection soit d'interprétation des choses extérieures. Mais cet effort aboutit le plus souvent à l'inintelligible. Pour d'aucuns, l'hermétisme est du sublime. Le sublime est ici trop voilé. L'esprit français ne s'accommodera jamais d'une pensée qu'il ne peut apercevoir, le poète l'ayant cachée sous le boisseau d'un symbole trop obscur. M. Garneau, par surcroît, écrit sans points ni virgules. Cela fait partie de son art étrange.<sup>166</sup>

Mais le philosophe catholique, Jacques Maritain, avait en quelque sorte répondu par avance à l'abbé Roy :

[...] Il appartient au poète, qui use pourtant des mots comme de la matière de son ouvrage, de réagir contre cette tendance du signe à se transformer en chose, et de maintenir ou de retrouver ainsi de force, dans la chair sensible du mot, la spiritualité du langage. D'où une invention, une création d'images neuves, qui peut sembler obscure, et qui est imposée cependant par l'exactitude.<sup>167</sup>

Sans qu'il faille nous appesantir sur ce débat, nous en comprendrons mieux l'enjeu, en sachant que la philosophie scolastique qui s'enseigne à l'époque dans les collèges catholiques n'a produit ni philosophie esthétique, ni philosophie de l'histoire. C'est ce manque que cherchait justement à combler Maritain dans ses ouvrages : *Art et scolastique* (1935) et *Pour une philosophie de l'histoire* (1957).

Mais Garneau ne cherche pas l'invention poétique dans l'image neuve et nous devons lui en savoir gré. Au fil de ses lectures, Garneau découvre chez Tchekhov la référence à quelque chose d'absent qui constitue la visée oblique du discours, obliquité qui, dès lors, attire l'attention du poète sur les modalités de l'énonciation plus que sur le contenu de l'énoncé lui-même :

Et chez ceux-mêmes qui ont le sens aigu du relatif, des contingences, de la vie dans son mouvement concret, comme Tchekhov, le regard n'est pas arrêté à cela comme si rien n'était plus loin ; [...] Et dans ce sens même du passager, du relatif, de ces enchaînements particuliers des événements et destinées, de ces réalisations par hasard et ces possibles, Tchekhov, par là même, s'il ne prend pas contact avec l'absolu, en garde toujours l'attente.<sup>168</sup>

166. Camille Roy, *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française*, Montréal, Beauchemin, 1943, p. 115.

167. *Art et scolastique*, Paris, Louis Rouart et fils éditeurs, 1935, p. 252.

168. *Œuvres*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 937.

L'obliquité du discours s'accompagne chez Garneau du sentiment aigu de l'excentrement, de la limite au bord du vide, de la dispersion de l'être :

Mais on apprend que la terre n'est pas plate  
Mais une sphère et que le centre n'est pas au milieu  
Mais au centre  
Et l'on apprend la longueur du rayon ce chemin trop parcouru  
Et l'on connaît bientôt la surface  
Du globe tout mesuré inspecté arpenté vieux sentier  
Tout battu

Alors la pauvre tâche  
De pousser le périmètre à sa limite  
Dans l'espoir à la surface du globe d'une fissure,  
Dans l'espoir et d'un éclatement des bornes  
Par quoi retrouver libre l'air et la lumière<sup>169</sup>

Garneau écrit dans son *Journal* :

Vivre sur une impression jusqu'à la détruire. Je suis habité de mondes en décomposition.  
Au bout de tout l'évanouissement. [...]

Tant il est vrai que tout est affaire de centre. [...]  
De là l'intérieur tiraillement de l'artiste qui se déserte pour se placer au centre de son œuvre, de tel personnage, de telle impression.<sup>170</sup>

Cette « affaire de centre » et d'excentrement du sujet explique bien des aspects de la poétique de Garneau.

## 2. Le parlé de Garneau

Garneau fut un grand admirateur de l'écrivain suisse Ramuz. Il apprécie chez lui ce qu'il appelle une « syntaxe élémentaire et parlée ». « Il a « pris parti », dit Garneau, d'écrire selon la langue des siens, une langue parlée, une syntaxe élémentaire et parlée. Cela, non pas pour se distinguer, mais pour rassembler ». Le parlé, ce n'est pas, on s'en doute, écrire comme on parle ; c'est un parti pris pour le discours contre la langue, la langue classique qu'on voudrait qu'écrive Ramuz. « Les critiques l'accusent de « mal écrire » [...] Il s'agit d'avoir les qualités de ses défauts, jusqu'à ce que la qualité mange tout le défaut ». Cela exige une grande rigueur, par rapport à la justesse de la voix.

Le parlé de Garneau est à l'origine d'une poésie qui ne revendique pas le brio des images, mais qui cherche dans une syntaxe parlée à moduler les modalités de l'énonciation. Garneau exploite les négations assertives, les questions sans réponses, les approximations phrastiques. Il privilégie un rythme prosodique lié à la mobilité du sens et des accents d'intensité dans la phrase parlée. Il casse ainsi l'équilibre du vers en tant qu'unité métrique. Il brise la mélodie du vers classique qui faisait de la syllabe, la mesure du rythme et de

---

169. *Ibid.*, p. 26.

170. *Ibid.*, p. 384-385.

## FIGURES

l'alexandrin, le modèle du vers français. « Qui dit vers dit mesure », disait la critique à l'époque. À cela Garneau répond qu'il n'est plus possible de retourner à la musicalité du vers, après les symbolistes :

La mélodie a chassé la césure au bout du vers  
Où elle tombe en l'espace du papier blanc<sup>171</sup>

La mesure du vers classique se construisait dans la scansion des pieds syllabiques. La césure dans le poème de Garneau se construit dans l'espace sémantique des ajustements énonciatifs et dans les rapports que la segmentation des vers entretient avec la dispersion de la voix dans la visée oblique du sens :

### *Monde irrémédiable désert*

Dans ma main  
Le bout cassé de tous les chemins

Quand est-ce qu'on a laissé tomber les amarres  
Comment est-ce qu'on a perdu tous les chemins

La distance infranchissable  
Ponts rompus  
Chemins perdus

Dans le bas du ciel, cent visages  
Impossibles à voir  
La lumière interrompue d'ici-là  
Un grand couteau d'ombre  
Passe au milieu de mes regards

De ce lieu délié  
Quel appel de bras tendus  
Se perd dans l'air infranchissable

La mémoire qu'on interroge  
À de lourds rideaux aux fenêtres  
Pourquoi lui demander rien ?  
L'ombre des absents est sans voix  
Et se confond maintenant avec les murs  
De la chambre vide

Où sont les ponts les chemins les portes  
Les paroles ne passent pas  
La voix ne porte pas

Vais-je m'élancer sur ce fil incertain  
Sur un fil imaginaire tendu sur l'ombre

---

171. *Ibid.*, p. 134.

Trouver peut-être les visages tournés  
Et me heurter d'un grand coup sourd  
Contre l'absence

Les ponts rompus  
Chemins coupés  
Le commencement de toutes présences  
Le premier pas de toute compagnie  
Gît cassé dans sa main<sup>172</sup>

Les ajustements énonciatifs de Garneau – « Quand est-ce qu'on a laissé tomber les amarres/Comment est-ce qu'on a perdu tous les chemins » – procèdent d'un discours en acte. Ils mesurent plutôt des modalités énonciatives que des quantités accentuelles, modalités que le poète infléchit sur le mode interrogatif en visant un horizon personnel où se profile une idéalité vide. La voix tombe ainsi « en l'espace du papier blanc », espace de la césure libérée du mètre classique. Les ajustements énonciatifs de Garneau supposent parallèlement une activité de co-interprétation ou de co-énonciation dans laquelle le lecteur est directement impliqué.

Il ne faut donc pas seulement saisir le drame personnel que peut représenter pour Garneau la tâche énorme de « pousser le périmètre à sa limite », car cette douloureuse nécessité le place chaque fois devant ce qu'il appelle son « mensonge fondamental ». Il faut percevoir aussi ce que cela entraîne au plan poétique. Ses amis Robert Élie et Jean Le Moyne avaient montré le rapport qui lie le rythme à la voix, pour faire passer le poème d'un rythme de langue – rythme fixé par la mesure classique – à un rythme de discours qui implique l'activité de co-énonciation du lecteur :

Saint-Denys Garneau, disent-ils, doit renoncer progressivement aux prestiges de la parole, aux caprices du rythme, aux sonorités rares et même aux accords un peu vifs. Il s'en tient à des coupes et des rythmes simples, conduisant la voix du lecteur, mais sans la commander.<sup>172 bis</sup>

Ce rythme d'une « syntaxe élémentaire et parlée » qui caractérise la voix de Garneau retrouve ce que nous appellerons le rythme dans l'espace.

### 3. Le rythme dans l'espace

Par sa mise en page, le poème suivant semble répondre à la disposition canonique d'un poème en vers libres, avec sa marge à gauche nettement repérable alors qu'il n'existe aucune marge à droite clairement dessinée :

Et cependant dressé en nous  
Un homme qu'on ne peut pas abattre  
Debout en nous et tournant le dos à la direction  
de nos regards  
Debout en os et les yeux fixés sur le néant  
Dans une effroyable confrontation obstinée et un défi<sup>173</sup>

172. *Poésies complètes*, Montréal, Fides, 1949, p. 159.

172 bis. *Introduction à Saint-Denys Garneau, Poésies complètes*, Montréal, Fides, 1949, p. 26.

173. *Œuvres*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 170.

« Debout en nous », « debout en os », outre l'effet d'homophonie qui les rattache, prennent appui sur la marge de gauche, tandis que « dressé en nous », « fixés sur le néant », jouxtent, en l'absence de marge à droite, l'espace de l'enjambement (virtuel) ou de la césure, là où le vers tombe en l'« espace du papier blanc ».

Dans « Monde irrémédiable désert », cet espace de la dispersion fait signe en supposant qu'il y a là quelque chose ou quelqu'un dans le vide spatial où se construit la visée référentielle.

Où sont les ponts les chemins les portes  
Les paroles ne passent pas  
La voix ne porte pas

À travers le fragment « pas » qui signifie dans le poème à la fois « un pas » et un élément de la négation syntaxique, il faut entendre simultanément et la négation du mouvement transitif et la voix qui ouvre le passage, le « pas », sur ce que Garneau appelle l'attente de l'autre. Mais, par des moyens très simples, le poème finit par projeter le sujet de l'énonciation dans l'espace du « il » ou, mieux encore, du « ça ».

Le commencement de toute présence  
Le premier pas de toute compagnie  
Gît cassé dans sa main

#### 4. La poésie dans le *Journal* de Garneau

Dans son *Journal*, Garneau décrit toute une série d'impressions dont il transpose certaines dans sa poésie : l'impression « arbre ébranché »... Impression « pays déroulé... ». On retrouve l'impression suivante dans « Monde irrémédiable désert » : « Équilibre du regard. Regard, la lame à double sens. La distance, entraînée à un écoulement perfide, funeste ». La sensation de la coupure dérive dans les petits délires prosaïques : « Le couteau dans le cœur. Couteau du désespoir, d'un déchirement constant et irrémédiable. Marque de la seule présence constante : la blessure ». Plusieurs poèmes écrits après *Regards et jeux dans l'espace* et parmi les plus « libres » de Garneau sont ainsi bien souvent la transcription d'une impression, d'une esquisse de nouvelle, d'une réflexion introspective, d'un commentaire de lecture contenus dans le *Journal*. C'est au cœur de ce dernier où ils figurent que la plupart de ces poèmes méritent d'être lus ; ainsi la dynamique rythmique du travail de réécriture apparaît plus sensible.

On pourra, par ailleurs, mesurer la différence, en comparant telle version d'un poème qui figure dans le *Journal* avec celle qu'en donnent en 1949 Robert Élie et Jean Le Moyne dans leur édition. Par exemple, chez Garneau, comme on le verra, les espacements et les marges sont associées aux commentaires, aux reprises et à une sorte d'excentrement progressif du vers, comme si la périphérie cherchait à aspirer le centre. Les amis de Garneau, dans leur édition, assujettissent le poème à la disposition classique du vers libre, en soulignant l'importance de la marge de gauche pour que prévale la linéarité métrique. Ils ont sans doute cru que leur découpage ferait mieux ressortir la différence du poème d'avec la prose, alors que la disposition choisie par Garneau montre que c'est cette frontière entre poème et prose que le rythme critique.

### Version de Garneau

Des navires bercés dans un port  
Doux bercement avec des souvenirs de voyages

Puis on trouve seuls les souvenirs errants  
qui reviennent et ne trouvent pas le port  
souvenirs sans port d'attache  
trouvent le port déserté  
un grand lieu vide sans vaisseaux<sup>174</sup>

### Version de l'édition de 1949

Des navires bercés dans un port  
Doux bercement avec des souvenirs de voyages

Puis on trouve seuls les souvenirs errants  
qui reviennent et ne trouvent pas de port  
Souvenirs sans port d'attache  
Trouvent le port déserté  
Un grand lieu vide sans vaisseaux.<sup>175</sup>

## 5. Pour un rythme libre

Le rythme, pour Garneau, relève du discours singulier de chaque poète, émane d'une oralité qu'il s'agit chaque fois de réinventer dans le contexte de l'histoire des rythmes dont tout poète assume le devenir :

Est-ce que toutes les ressources naturelles de la langue sont définies dans les formes classiques et ne reste-t-il rien à inventer ? Et quand Claudel parle n'est-ce pas qu'il nous révèle quelque chose qui était là inclus et enraciné et qui surgit avec lui ? N'a-t-il pas un poids aux mots qui est loin de celui de Racine, mais poids français quand même ? Le poids des pas paysans et des syllabes paysannes ?<sup>176</sup>

À cela toute une jeunesse fascisante réplique par la bouche d'H. Paul Péladeau, en 1938, qui écrit dans la revue *Les Idées* :

Mais le classicisme, n'est-ce pas ce que Nietzsche déclarait : « Une exigence d'équilibre qui n'est pas d'ordre purement spirituel étant d'abord un état de santé corporelle, un équilibre biologique avant tout. Celui qui est capable de vivre, celui qui n'est pas réduit, par la décadence de son être, à un état de misère physiologique, celui-là bannira les expressions compliquées, il réduira son art à des formules simples, et celui-là, par là même, sera un classique parce que son tempérament l'oblige à l'être ». <sup>177</sup>

On voit donc comme la poésie de Garneau est prise en tenaille entre la rhétorique scolaire de l'abbé Roy qui défend le classicisme au nom de la « clarté française » et une apologie de la force qui défend l'ordre classique au détriment des valeurs spirituelles de l'art que prônent les intellectuels de *La Relève*.

174. *Œuvres, op. cit.*, p. 173.

175. *Poésies complètes, op. cit.*, p. 173.

176. *Œuvres, op. cit.*, p. 734.

177. « Essai sur l'esthétique », *Les Idées*, Montréal, vol. VII, n. 1 et 2, 1938, p. 110.

Mais la poésie de Garneau brise également le cercle métaphysique dans lequel ses amis de *La Relève* voudraient volontiers enfermer la poésie. Car le parlé de Garneau ne relève pas d'un effort pour transcender le quotidien dans le symbole, la métaphore, le mot-signe, comme l'a montré sa lecture de Ramuz. Le parlé, porteur de l'obliquité de l'énonciation, rattache toute vérité à la justesse du dire qui, dans le contexte du *Journal*, ne se referme sur aucune certitude.

## Bibliographie sélective

### Œuvres

- *Œuvres*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971.
- *Poésies complètes* (1949), Montréal, Fides, 1972.
- *Journal* (1954) Montréal, Beauchemin, 1967.

### Références critiques

- BLAIS Jacques, *Saint-Denys Garneau et le mythe d'Icare*, Sherbrooke, Cosmos, 1973.
- BOURNEUF Roland, *Saint-Denys Garneau et ses lectures européennes*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1969.
- FILTEAU Claude, *Poétiques de la modernité au Québec, 1895-1948*, Montréal, l'Hexagone, 1994.
- KUSHNER Eva, *Saint-Denys Garneau*, Paris et Montréal, Seghers et Fides, 1967.

## Section 3. ALAIN GRANDBOIS (1900-1975)<sup>178</sup>

Né le 25 mai 1900, à Saint-Casimir de Portneuf, dans une famille aisée qui doit sa fortune à l'industrie du bois, Grandbois, ses études de droit achevées, voyage en Europe et en Asie jusqu'en 1938. C'est ainsi qu'il publie en Chine, à Hankéou, en 1934, sept des plus beaux poèmes des *Îles de la nuit*, auxquels viendront s'ajouter vingt et une pièces nouvelles qui compléteront le recueil définitif, publié en 1944.

On ne comprend pas bien la place importante que va occuper la poésie de Grandbois dans le champ littéraire de l'époque, si l'on ne considère pas les rapports nouveaux que les poétiques modernes tissent désormais avec la philosophie, et, entre autres pour le Québec, avec la philosophie existentialiste chrétienne. Dans son livre, *la Quête de l'existence*, qu'il publie en 1944, le philosophe Edmond Labelle écrit que la poésie accède à une forme inédite de la connaissance, car le poète en même temps qu'il invente son objet, le connaît et le chante. Labelle parle du « porche somptueux de l'analogie » qui, à travers d'apparents contresens (« rapports inattendus, associations alogiques, désinvolture et anarchie », dit-il), pose l'« intercommunicabilité des existences au-dessus des genres et des différences spécifiques ». Ces quelques mots suffisent à souligner la rupture qui s'opère entre cette poétique « philosophique » et les « arts poétiques » traditionnels que défendent avec acharnement les derniers parnassiens.

Le lecteur de 1944 qui ouvrait le recueil de Grandbois était saisi d'entrée de jeu par ces associations « illogiques », ces rapports « inattendus » entre les images dont parle Labelle,

---

178. Claude Filteau.

bref, par un langage qui ne lui permettait plus d'évaluer la poésie selon les normes de la rhétorique scolaire, attachée encore à la versification classique. Voici les premiers vers du recueil :

Ô tourments plus forts de n'être qu'une  
 seule apparence  
 Angoisse des fuyantes créations  
 Prière du désert humilié  
 Les tempêtes battent en vain vos nuques  
 bleues  
 Vous possédez l'éternelle dureté des rocs  
 Et les adorables épées du silence ont en  
 vain défié vos feux noirs<sup>179</sup>

La métaphore de Grandbois tente de se situer au-delà des apparences et des images proprement dites ; elle tente de se dépasser elle-même en s'arrachant aux mots qui la portent, comme le montre le premier vers. Cet effort d'arrachement est sensible dans l'énergie qui se déploie à chaque vers dans le rythme des figures, dans le choix des mots. Cette langue qui cherche à dépasser les formes de son expression en ouvrant devant soi l'espace du vide (« angoisse des fuyantes créations ») définit *la langue comme poésie*. La poésie gît justement dans l'élément comparatif, le « comme », on le sait depuis les *Correspondances* de Baudelaire. C'est le « comme » qui permet d'imaginer des « nuques bleues » (la métaphore étant dans l'élément le plus simple, l'épithète) ou encore de rapprocher « les épées » et le « silence » pour que les « épées du silence » prennent figure de symbole. Telle est la révolution que produit dans le langage la poésie moderne et que Grandbois, aidé en cela par tout un contexte philosophique qui transforme les idées esthétiques, introduit dans la littérature québécoise, à la suite de Nelligan et de Loranger.

## 1. Le chant et la rime

C'est à René Chopin que le journal *Le Devoir* confie le soin de faire la critique de l'œuvre. Chopin est un poète vieillissant (son œuvre majeure date de 1913). Ce vieux défenseur des arts poétiques d'autrefois nous aide à imaginer le fossé qui se creuse entre l'ancienne et la nouvelle poésie.

Chopin n'apprécie pas le lyrisme de Grandbois qu'il renvoie aux esthétiques modernes inspirées par Freud et par Bergson. Dans l'un des poèmes de Grandbois qui témoigne encore d'une facture classique et qui s'intitule « Les mains coupées... », Chopin note que Grandbois fait rimer « sombres » et « ombre », c'est-à-dire des mots très voisins par le sens, alors que le poète classique aurait accentué plutôt l'écart de sens entre les mots à la rime, pour paraître inventif selon les canons de la rhétorique classique. Mais en même temps, Chopin nous dit implicitement que la rime n'est pas un effet sonore, un simple jeu de timbres. Elle nous rappelle que les équivalences sémantiques entre les mots rapprochés par un élément phonologique peuvent être arbitraires.

Chez Grandbois, au contraire, la rime du poème découle des équivalences analogiques entre les mots, comme si les mots participaient d'une même substance.

179. *Poèmes*, Montréal, l'Hexagone, 1963, p. 11.

Les mains coupées du désespoir  
Sur le mur comme des fleurs sombres  
Où donc ton front d'étoiles et d'ombre  
Mes yeux s'ouvrent-ils pour le voir<sup>179 bis</sup>

La rime impose une « raison de langue » aux poètes comme Chopin, alors que pour Grandbois, la rime élève ou abaisse le temps cosmique et supprime l'arbitraire par la motivation des rapports analogiques. Bref, chez Grandbois la rime est prise en charge par une poétique analogique-métaphorique.

Avec Grandbois, c'est donc une nouvelle idée de la poétique qui s'impose. Elle fait, désormais, la part de la modernité. Mais en tâchant de définir l'essence du langage poétique comme un mode de connaissance donnant accès au mystère de la parole, elle oublie, contrairement à l'ancienne rhétorique, cet arbitraire qui construit les rapports entre la langue (vers, rimes, etc.) et le discours (le poème comme organisation du sens dans le vers, dans la rime, etc.). Or, cette poétique spéculative nouvelle fera sentir ses effets jusqu'au cœur des années 60.

## 2. Le « grand style » de Grandbois

Séduits par la voyance du poète Grandbois, bien des lecteurs lui sauront gré de ne pas avoir cédé à l'arbitraire de la rime ou à l'arbitraire des contresens. Toute une critique, en effet, oublie que le « contresens » dynamise le langage en suscitant de la part de l'énonciateur des ajustements énonciatifs, c'est-à-dire des ajustements des mots sur le sens, des mots sur le son chez des poètes comme Loranger ou comme Paul-Marie Lapointe. C'est que l'on confond le contresens avec l'image automatique qui cherche à rapprocher des « états de choses » incompatibles. Or, le contresens est du discours, et l'image automatique, de la langue au-delà de toute situation de discours. Mais on préfère cantonner la poésie dans l'image et dans la langue pour dire que l'image chez Grandbois est toujours motivée. Elle se charge d'une promesse de sens qui, en s'associant à la musicalité du chant, produit un langage euphonique au deuxième degré. Le critique Jacques Blais écrit :

[...] Grandbois ne pratique pas systématiquement l'écriture automatique ou onirique. Il revise les dictées de l'inconscient. L'élimination de l'arbitraire confère au poème une unité de climat de sentiment et d'émotion, une sorcellerie évocatoire ou incantatoire fondée sur une science du nombre et des sonorités, aussi bien que sur les procédés de répétition qui déterminent l'ossature du poème ; l'envoûtement tient parfois à des effets litaniques, parfois à un dosage des pauses nombreuses, mais toujours à la souveraine profondeur et transparence d'une sensibilité poétique partout reconnaissable ;<sup>180</sup>

La poésie de Grandbois est associée à ce que Claudio Magris appelle le « grand style », qui ignore la fracture et la discontinuité : « Ce qui compte n'est pas tant le registre stylistique que l'unité de ton – à n'importe quel niveau – qui infuse un sens à la multiplicité de l'existence ; chaque détail, même le plus anodin, assume un sens unique non parce qu'il est rendu absolu dans son altérité irréductible [...], mais en tant qu'il est pénétré par une universalité qui transparaît en lui et l'enchaîne en un tout significatif »<sup>181</sup>.

179 bis. *Ibid.*, p. 33.

180. *Présence d'Alain Grandbois*. Québec, Presses de l'Université Laval, 1974, p. 123.

181. « Grand style et totalité », *Quai Voltaire revue littéraire*, Paris, n. 4, hiver 1992, p. 116.

L'élimination de l'arbitraire au profit d'un « grand style » qui donne au poème une unité de ton, ou, dit autrement, une unité de climat, de sentiment et d'émotion, voilà autant d'éléments qui permettent à la poésie de faire croire que l'art est « capable d'appréhender l'unité de la vie au-delà de toute scission »<sup>182</sup>.

### 3. Le ton polémique du lyrisme de Grandbois

Revenons un court instant sur le sentier de la philosophie, quand celle-ci interroge la poésie. Pour caractériser le lyrisme, le philosophe Heidegger écrit : « Il ne règne d'intimité que là où ce qui est à l'unisson monde et chose, devient distinction pure et demeure distinct. Au milieu des deux, dans l'entre-deux où monde et chose diffèrent, dans leur *inter*, règne la *Dis-* de leur jonction »<sup>183</sup>. Il faut voir maintenant comment l'énonciation polémique qui se dissimule chez Grandbois sous l'énonciation lyrique brise le cercle de l'intimité. Quant on lit, en effet, « le feu gris... » qui ouvrait, en 1934, le recueil des sept poèmes publiés à Han-kéou, on est immédiatement frappé par le mélange d'imprécations et d'autojustifications qui, sous la métaphore, modifie radicalement la voix du poème :

Le feu gris [...]  
 Pourquoi l'avais-tu allumé quand tu savais  
                   que ton souffle même en serait  
                   effrayé  
 Je ne demandais pourtant qu'un peu  
                   de jour et de quiétude<sup>184</sup>

Le ton polémique introduit donc une dissonance fondamentale dans l'unité de ton qui caractérise le « grand style », de même qu'il interdit toute intimité dans la « différence ». Il reconduit le poème, voire le recueil à une situation de discours – une situation dialogique ou le « tu » mis en accusation peut virtuellement devenir un « je » qui accuse. Il s'agit plus que d'un cadre « dramatique ». L'organisation du sens dans le discours en dépend ; c'est d'abord une question de voix, voix du poème, ou encore voix du texte épistolaire.

L'on a toujours tôt fait de ramener l'œuvre à la vie de l'écrivain. Mais la publication, en 1987, des *Lettres à Lucienne* d'Alain Grandbois, jette un éclairage « réaliste » sur le lyrisme profond des *Îles de la nuit*. Ces lettres nous dévoilent la passion inquiète que dès 1932, Grandbois éprouva pour une femme qu'il aima de manière fulgurante dans l'intimité de l'île de Port-Cros. Le poète confond Lucienne avec une « séductrice » et ses doutes enveniment les instants de bonheur. Il écrit à Lucienne, rentrée à Paris, cette lettre qui mériterait d'être citée en entier et dont voici les premiers paragraphes :

La tempête rage sur l'île. On ne voit pas à cinq mètres. Les vents viennent de l'est, frappent la montagne, rebondissent sur la baie. La mer, la pluie, tout hurle. On se sent perdus. Au bout du monde. Au commencement du monde. Je regarde ta photo. Tu es lointaine, irréaliste, inexistante. Tu m'as abandonné. Et ce soir, demain...

L'amère joie de la solitude ne me grise plus. J'avais mon orgueil. Tu me l'as enlevé. Ces forces que l'on cultive patiemment, ces besoins que l'on chasse, ces désirs que l'on tue, ce

182. Magris Claudio, *op. cit.*, p. 110.

183. *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1976, p. 27.

184. Grandbois, *op. cit.*, p. 26.

cœur que l'on assèche, tout, tu m'as tout pris. Jusqu'à cette pénible estime de soi-même conservée jalousement pour les temps les plus difficiles. Je suis nu dans la tourmente. Et je cherche quelque chose autour de moi pour m'y accrocher, je cherche avec des mains d'aveugle.

Cette nuit je suis entré dans ta chambre, j'ai ouvert la porte qui communique. Ton odeur est disparue. Tu n'es jamais revenue. Où es-tu ? Dans quels rêves, dans quels bras ? Pour qui souris-tu, pour qui pleures-tu ?<sup>185</sup>

Alain Grandbois qui désirait déjà faire un voyage en Chine, mettra son projet à exécution, en 1933. Le tumulte de son amour pour Lucienne résonne dans chacun des poèmes publiés à Hankéou, en 1934, et continuera à se faire entendre dans les recueils édités beaucoup plus tard à la fin de la Seconde Guerre mondiale. On peut le vérifier dans ce poème publié en 1944, dans les *Îles de la nuit*. L'expression du bonheur y est intense, mais toute présence se dessine sur fond d'absence. Toute figure est figure de passage qui donne une profondeur de champ au temps. Toute action semble se refermer dans la circularité d'un geste (cernaient, penchaient) ou d'une forme (paon, astre) qui lui donne son rythme en rapplétant le contour de l'île, du jardin :

Les glaïeuls blessaient le bleu  
Le souvenir des jardins cernait les remords  
Et des hommes penchaient leurs épaules

Il y avait quelque part sur une île  
Des pas d'ombre et de paons

Avec un léger bruit elle venait  
Elle venait dans un silence d'absence

C'était l'heure des mondes inanimés  
Les astres tous se taisaient<sup>186</sup>

La poésie de Grandbois s'appuie sur des temps, des vitesses : elle parvient ici à de magnifiques ralentis. La beauté est faite des ultimes instants du bonheur suspendus dans le silence.

Le poème qui suit, extrait de *Rivages de l'homme*, publié en 1948, quoiqu'il reprenne le même thème que le poème précédent, avec une équation subtile entre « Tout » et « Elle », ne possède pas le même rythme, sans doute parce qu'il est plus elliptique :

Le tribunal de nos bras  
Tout était plein de fleurs  
Tout étincelait comme un feu de joie

Elle venait comme si le temps  
Ne chassait pas ses pieds nus  
Elle venait avec le sourire  
Des hautes notes de l'octave

---

185. *Lettres à Lucienne*, Montréal, l'Hexagone, 1987, p. 126.

186. Grandbois, *op. cit.*, p. 46.

Pourtant ce vol d'oiseaux  
 Ce péché blanc  
 Cet éclair lisse  
 Au fond droit de l'horizon

Le sable instantané  
 Le parfait trésor  
 Le rappel d'hier  
 Et pour cet abandon  
 La suprême illusion  
 Des crépuscules perdus

Car elle savait sourire  
 Ou peut-être le savait-elle  
 Ses doux doigts des muguets  
 Houles moirées de la mer  
 Qui nous rouleront plus tard  
 Au gel des étoiles décédées<sup>187</sup>

« Elle venait » dit le texte ; l'expression prend ici un contenu érotique plus évident encore que dans le poème précédent. Le plaisir transitoire pourra-t-il empêcher le départ de l'amante ? Mais tout indique qu'elle est déjà partie. Il semble y avoir une tension entre les appositions qui construisent un temps hors du temps -la suprême illusion- et les rares verbes qui sont à un temps passé, temps du souvenir.

Grandbois aime utiliser le vocatif, l'apposition, l'interjection dans sa poésie ; ce sont des formes de discours que les grammairiens, à l'époque des premiers Parnassiens, vers 1850, situaient hors de la phrase (verbale). Par exemple, Littré, dans sa définition de l'apposition, ne traite pas cette dernière comme un complément explicatif ajouté à un autre nom, mais comme l'état de deux substantifs se rapportant l'un à l'autre et qui se suivent immédiatement. Dans cet esprit, l'apposition chez Grandbois favorise l'accumulation des analogies, le jeu des variations par asyndète (sorte d'ellipse par laquelle on retranche les conjonctions entre les parties du discours). Grandbois ne rompt pas autant que le crut René Chopin avec la grammaire de la poésie parnassienne. Cependant cette grammaire semble se justifier désormais par la forme du poème qui pense à partir de sa propre organisation interne, l'expansion de ses différentes figures, images, métaphores. C'est ainsi qu'au cours des années quarante, les poètes et les peintres québécois commencent à parler de l'œuvre comme d'une « forme signifiante », l'expression est du peintre Jacques de Tonnancour.

#### 4. Du lyrisme de Grandbois au constructivisme de Lapointe

Grandbois accepte que le peintre Pellan illustre les *Îles de la nuit*, en 1944. C'est grâce à la peinture, qui proclame l'autonomie des formes, que la poésie est elle-même reconnue comme créatrice de formes. Pellan est un chef de file de la peinture d'avant-garde. Le grand peintre s'allie donc au grand poète, par affinité, mais aussi par stratégie<sup>188</sup>. Dans l'une des

187. *Ibid.*, p. 119.

188. Borduas est l'autre grand peintre qui anime le groupe des *Automatistes*, dont fait partie Pierre Gauvreau, et qui illustrera *Le Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe, en 1948.

gravures qu'il fait pour Grandbois, Pellan montre Orphée jouant de sa lyre ; la poésie-chant de Grandbois devient le modèle d'une poésie orphique qui accède au territoire d'un vécu supérieur grâce aux figures de la métaphore. La nouvelle disposition des poèmes dans le recueil de 1944, fait oublier le ton polémique au profit de l'imagination cosmique et c'est curieusement le dernier poème d'Hankéou, poème de l'exil, qui ouvre le recueil de 1944, comme s'il signifiait désormais le dernier moment de cet exil. Le poète revient chez lui après avoir vu à l'étranger les horreurs de la guerre, en Chine, en Espagne.

En 1948, Grandbois publie son second recueil, *Rivages de l'homme*. Or, 1948 est une année riche en événements. Les amis du peintre Pellan lancent leur manifeste *Prismes d'yeux* pour se démarquer des peintres automatistes qui se regroupent autour de Paul-Émile Borduas. Celui-ci fait paraître à son tour un manifeste *Refus Global*, qui fera l'effet d'une bombe<sup>189</sup>. En 1948, toujours, le jeune poète Paul-Marie Lapointe publie *Le Vierge incendié* sous l'égide des Automatistes. Si la poésie de Grandbois se situe dans le sillage de la réflexion philosophique sur l'esthétique, la poésie de Lapointe s'inspire davantage de la réflexion des peintres sur la construction d'une œuvre d'art. Lapointe transpose en poésie cette phrase de Braque : « l'objet de la peinture n'est pas de reconstruire un fait anecdotique, mais de construire un fait pictural ».

La poésie de Lapointe est une poésie constructiviste plus encore qu'une poésie surréaliste. En effet, le surréalisme met l'accent sur les images ; il apprécie les rapprochements insolites entre états de choses et ce qu'on appelle les automatismes psychiques inspirés, pense-t-on, de l'inconscient. Certes, on peut envisager la poésie de Lapointe comme une œuvre surréaliste. Mais, sa poésie ne repose pas essentiellement sur l'image ou sur la figure comme fondements du langage poétique. Elle valorise davantage les contresens. Fragmentés par différents procédés (retour à la ligne, ponctuation, blancs) les énoncés participent du rythme du poème, rythme critique pour ce que l'on a appelé le « grand style » de Grandbois.

*Le Vierge incendié* est composé de poèmes en vers libres standards alternant avec des poèmes non versifiés, plastiquement cadrés sur la page. Dans les poèmes en vers libres, Lapointe utilise comme Grandbois, l'apposition ou encore l'asyndète, mais l'arbitraire des coupes ne se dissimule plus sous la magie des mots, comme chez Grandbois :

Les colonnes étranges corps canopes  
 aquariums pousses germes  
 J'ai des maisons dans le demain  
 plein de petits fils roses  
 plein de roses plein de fils  
 de cheveux senteur de nuit

Ceux qui roulent dans les cabs  
 sont fusillés par les innovations  
 et le tonnerre des loges  
 applaudit ces exécutions capitales

Horizon neuf plus un goujat  
 les professions fondues dans la morve  
 l'amour va reflleurir sans or

189. Voir *supra*, section 4, *Le temps des avant-gardes*, p. 94.

Les palais    les villes escaladées  
par les hommes nus  
toute la richesse de l'amour multiple<sup>190</sup>

La satire sociale est évidente dans le poème de même que la critique du classicisme transparait dès le premier vers. On peut rapprocher le troisième vers de ce passage de *Refus Global* où Borduas écrit :

Nous prenons allègrement l'entière responsabilité de demain. L'effort rationnel, une fois retourné en arrière, il lui revient de dégager le présent des limbes du passé.

Dans les poèmes non versifiés, l'absence ou la présence de la ponctuation, des majuscules ou des espacements entre les mots, donnent un rôle capital au code signalétique. Le texte apparaît comme un objet plastiquement cadré sur la page blanche. Dans le poème qui suit, les blancs entre les segments typographiques possèdent, en effet, une qualité plastique autant que rythmique. Ce poème jette, par ailleurs, un éclairage brutal sur les thèmes érotiques qui nourrissent la poésie-chant de Grandbois :

baisers pavots au bout des tiges de jambes    l'épingle  
vous tord les deux bouches bien prises    vous fracasse  
le plaisir miettes de carreau de vitre    grand nez  
de remords    groin brun fouilleur de ventre    renifleur  
de ventre    rivière de noyées dans les roches et les  
branches    cueillir un sein    un œil    une han-  
che    je fais l'amour avec mes dents<sup>191</sup>

Cette fragmentation du corps du plaisir se dispose comme en un tableau sur la page. Les intervalles entre les séquences opposent à la lecture linéaire traditionnelle, une sorte de lecture gestuelle réagissant contre tout esprit de censure.

Lors d'une rencontre sur le thème « la poésie et nous » en 1957, les poètes Michel van Schendel, Gilles Hénault, Jacques Brault, Yves Préfontaine, Wilfrid Lemoine, souhaitant rompre avec le surréalisme, condamnent cette poésie qui, à leurs yeux, désintègre le langage. Jacques Brault montre, au contraire, l'actualité de la poétique de Grandbois qui publie cette année-là, un troisième recueil, *l'Étoile pourpre*<sup>192</sup>, qui s'inscrit dans le droit fil des *Îles de la nuit* et de *Rivages de l'homme*. Jacques Brault écrit :

Le vers libre ne se doit [...] pas libérer de la contrainte que lui impose l'oreille humaine ; la poésie doit donc aussi cultiver sa fondamentale vertu qui est de convier la parole au chant.<sup>193</sup>

Dans son *Journal dénoué*, le poète Fernand Ouellette rappelle l'influence qu'aura la poésie de Grandbois sur les écrivains de sa génération :

À cette époque l'expérience cosmique, l'expérience amoureuse d'Alain Grandbois me polarisaient fortement. Le verbe de Grandbois n'avait-il pas un souffle annonçant notre libé-

190. Paul-Marie Lapointe, *Le Réel absolu*, Montréal, l'Hexagone, 1971, p. 14.

191. Paul-Marie Lapointe, *op. cit.*, p. 41.

192. Montréal, l'Hexagone, 1957 ; repris dans *Poèmes*, 1963.

193. Jacques Brault, « La poésie et le langage », dans *La Poésie et nous*, Montréal, l'Hexagone, 1958, p. 63.

ration ? Même s'il reflétait une solitude indéniable, il n'en était pas moins un appel à la vie. Par sa présence au monde, Grandbois ouvrait l'espace à la diversité des poètes qui se manifesteront surtout dans les années 50 : Gaston Miron, Roland Giguère, Paul-Marie Lapointe, Jean-Guy Pilon, Luc Perrier et Gatién Lapointe.<sup>194</sup>

Avec Grandbois, les poètes des années 50-60 croiront pouvoir dépasser le surréalisme et retrouver la magie des mots.

## Bibliographie sélective

### Œuvres

- *Poèmes*, Montréal, l'Hexagone, 1963, édition augmentée de « *Poèmes épars* », collection « *Rétrospectives* », l'Hexagone, 1979.

### Références critiques

- *Archives des Lettres canadiennes*, publication du Centre de recherche en civilisation canadienne-française (5vol.), tome IV *La poésie canadienne-française*, Montréal, Fides, 1969.
- BLAIS Jacques, *Présence d'Alain Grandbois*, Québec, Presses de l'Université Laval,

1974 ; *De l'ordre et de l'aventure. La poésie au Québec de 1934 à 1944*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1975.

- BRAULT Jacques, *Alain Grandbois*. Montréal/Paris, l'Hexagone/Seghers, 1968.
- FILTEAU Claude, *Poétiques de la modernité au Québec 1895-1948*, Montréal, l'Hexagone, 1994.
- NEPVEU Pierre, *Les mots à l'écoute. Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979.

## Section 4. ANNE HÉBERT<sup>195</sup>

Née en 1916 à Sainte-Catherine-de-Fossambault, près de Québec, Anne Hébert a une renommée qu'elle doit tout autant à son œuvre poétique qu'à son œuvre romanesque. Vivant à Paris depuis 1968, elle n'a pas pour autant rompu les liens qui la rattachent au Québec, comme en témoignent tous ses écrits.

### 1. L'univers poétique

Anne Hébert publie en 1942 son premier livre de poésie, *Les Songes en équilibre*, placé sous le signe de son cousin, le poète Saint-Denys Garneau<sup>196</sup>, et de l'univers poétique qui l'entoure. Suivent *Le Tombeau des rois* (1953), puis *Mystère de la parole*, réuni au texte précédent dans *Poèmes*, en 1960. La poésie d'Anne Hébert peut, par son épuration, sembler difficile. C'est qu'elle est tension, exigence, refus de toute facilité. Dans un texte en prose qui accompagne et explique ses poèmes, le poète souligne qu'il s'agit pour l'artiste d'une attitude de vie :

Le poème s'accomplit à ce point d'extrême tension de tout l'être créateur, habitant soudain la plénitude de l'instant, dans la joie d'être et de faire. Cet instant présent, lourd de l'expérience

194. *Journal dénoué*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1974, p. 91.

195. Yannick Gasquy-Resch.

196. Cf. *supra*, section 2, p. 117.

accumulée au cours de toute une vie antérieure, est cerné, saisi, projeté hors du temps. Par cet effort mystérieux le poète tend, de toutes ses forces, vers l'absolu, sans rien en lui qui se refuse, se ménage ou se réserve, au risque même de périr.<sup>197</sup>

Le rôle du poète est non seulement d'être exigeant avec lui-même mais aussi d'être à l'écoute du monde qui l'entoure. Dans l'important renouveau intellectuel des années trente et quarante, la conscience d'avoir à s'arracher d'une pensée dominée par une idéologie cléricalle, marque profondément l'imaginaire des écrivains. Anne Hébert découvre partout autour d'elle « l'état de songe », comme si le pays vivait en marge du réel.

Une thématique de la dépossession, du manque à combler va se développer dans un réservoir d'images où l'eau joue un rôle primordial, ainsi que les mains, le jardin, le vent. L'expérience de la dépossession s'accompagne d'une quête des richesses de ce monde structurant l'œuvre poétique d'une dynamique où se répondent des couples antithétiques : nuit/jour, absence/présence, silence/parole. « *Mystère de la parole* », conjure le songe et ouvre la parole à la lumière et au monde. *Poèmes*, retrace la montée vers la lumière, la réconciliation avec la vie, l'amour, le Verbe. Entre temps l'écriture poétique est passée du vers court aux versets, aux stances de cinq ou six vers dans la tradition des odes de Paul Claudel ou de Saint-John Perse :

Que s'éveillent les dieux amers qu'on traînait avec soi, calvalcade souterraine, sabots de justice, envoutements, tournent nos coeurs entre nos doigts, manèges, fleurs écarlates convoitées

Un seul bouquet de mûres a suffi pour teindre la face des dieux, masque de sang ; voici nos sœurs désirées comme la couleur-mère du monde

La vie est remise en marche, l'eau se rompt comme du pain, roulent les flots, s'enluminent les morts et les augures, la marée se fend à l'horizon, se brise la distance entre nos sœurs et l'aurore debout sur son glaive.

Incarnation, nos dieux tremblent avec nous ! La terre se fonde à nouveau, voici l'image habitable comme une ville en l'honneur du poète lui faisant face, sans aucune magie : dure passion.<sup>198</sup>

## 2. L'univers romanesque

De l'univers poétique à l'univers du roman, une constante s'impose qui affirme la difficile réconciliation du rêve et de la réalité, du corps et de l'esprit. Le dépassement de ce dualisme est inscrit dès les premiers textes en prose. Les nouvelles du *Torrent* (1950), le roman, *Les chambres de bois* (1958), présentent des personnages qui se débattent entre obscurité et lumière, pour laisser finalement exploser leur faim de vivre.

Le récit « Le Torrent » qui donne son titre à l'ensemble des textes, est révélateur de l'ensemble de l'œuvre, tout en symbolisant « le drame spirituel du Canada français » d'alors (Gilles Marcotte). Le héros, destiné à la prêtrise par une mère qui lui reproche sa naissance et qui le maintient en dehors de toutes relations humaines et sociales, se rebelle contre ce sort. Un coup à la tête, donné par la mère, le rend sourd. Cette infirmité développe

197. « Poésie, solitude rompue », *Mystère de la parole, Poèmes*, Paris, Le Seuil, 1960 p. 69.

198. « Des dieux captifs », *Mystère de la parole, Poèmes*, p. 104-105.

en lui une violence semblable à celle du torrent ; il sera la cause de la mort de sa mère et trouvera son salut en se livrant à la nature et en se jetant dans les eaux tumultueuses du torrent. La soumission aux forces instinctives apparaît dans le deuxième texte de fiction, *Les chambres de bois*. Un amour étrange et envoûtant va lier Catherine, fille de mineur, d'une ville « de hauts fourneaux flambant sur le ciel jour et nuit comme de noirs palais d'Apocalypse » au jeune noble, Michel, qui vit dans une demeure qui semble « posée au creux d'une boule de verre, comme un vaisseau dans une bouteille ». Celui-ci, chaste et enfermé dans ses rêves, veut donner à Catherine, la forme de ses songes. Elle viendra vivre avec lui dans un appartement parisien où les rejoint, Lia, la sœur de Michel. Cet étrange trio tente de vivre à l'ombre des « chambres de bois ». Catherine, d'abord fascinée, accepte d'être « en camaïeu, toute blanche, sans odeur fade et fraîche comme la neige, tranquille comme l'eau dans un verre ». Mais, gravement malade, elle s'arrache à cet univers de songe et part sur la côte méditerranéenne où, retrouvant le langage des sens, elle s'ouvre enfin aux odeurs, à la « couleur poivrée des géraniums », à la lumière, à la mer, à la virilité amoureuse d'un homme.

La chambre donnait sur la mer. La large porte-fenêtre battait sous le vent. Cela sentait l'encaustique et le linge. Catherine demeura à la fenêtre, droite et coiffée. Bruno vint près d'elle et la tira par les deux mains, doucement, dans la chambre. Il la porta sur le lit comme on porte un enfant qui va mourir. Il la chercha des mains et des lèvres, par-dessus les vêtements et la coiffure haute. Elle parla du vent et de la mer, et se coucha sur le côté, ses cheveux écroulés en une seule gerbe. L'homme aima le corps léger, dépistant la joie avec soin sous les espaces dorés par le soleil et les tendres places de neige ou de mousse à l'odeur secrète.

L'aube violette glissait le long des troncs noirs et des feuillages gris. Le champ d'oliviers bougeait au gré du vent sur ses sombres piliers travaillés. L'herbe demeurait nocturne sous la rosée. Catherine et Bruno sortirent lentement, serrés l'un contre l'autre. Ils allaient se quitter ce matin-là, sous les arbres, tandis que les coqs chantaient à intervalles presque réguliers.[...]

Soudain un grand chant de coqs éclata comme une sonnerie de cuivre, et il sembla à Catherine et à Bruno qu'ils étaient traversés par le cri même du monde à sa naissance.<sup>199</sup>

Lorsqu'elle rend à Michel, l'anneau nuptial, cette « toute petite bague pour le songe », Catherine se libère d'un monde en marge du réel pour accéder à la possession d'un univers concret et sensoriel. Cette possession reste cependant fragile et individuelle. Mais la voie est ouverte pour les romans à venir, de la remise en question des valeurs sociales, religieuses et idéologiques qui ont pesé sur la société canadienne-française.

*Kamouraska* (1970), grand succès de librairie, traduit en une douzaine de langues, prix des libraires et grand prix de l'Académie royale de Belgique (1971), adapté au cinéma par Claude Jutra, impose Anne Hébert comme romancière. Inspiré d'un fait divers, le roman retrace un drame passionnel, ayant pour arrière-plan politique, la rébellion des Patriotes en 1837-1838. L'héroïne, Elizabeth d'Aulnières, mariée en secondes noces à Jérôme Rolland, revit, au chevet de son mari agonisant, les événements de son passé, son mariage à seize ans, les beuveries et les infidélités de son premier mari, sa passion pour Georges Nelson, l'assassinat du mari par l'amant dans l'anse de Kamouraska, le procès et la fuite de Nelson aux États-Unis, l'abandon des poursuites portées contre elle. Le roman se clôt sur un retour circulaire où Elizabeth est là à attendre tandis que son mari vient de recevoir l'extrême-onction. Le roman progresse ainsi par de multiples retours en arrière. Cette construction de récit

199. *Les Chambres de bois*, le Seuil, 1958, p. 184.

deviendra une constante dans l'œuvre romanesque qui utilise de nombreux procédés tels que la mémoire, le songe, le voyage, la vision, les lettres pour aider les personnages à entreprendre le trajet mnémonique fondamental dans le temps ou dans l'espace et qui rejoint toujours celui du retour aux origines.<sup>200</sup>

À la fin du roman, l'héroïne accepte de s'identifier à l'image d'une épouse modèle tandis que sa faim de vivre ressurgit par le biais du cauchemar qui la replonge dans le passé :

Brusquement le cauchemar déferle à nouveau, secoue Elizabeth d'Aulnières dans une tempête. Sans que rien n'y paraisse à l'extérieur. L'épouse modèle tient la main de son mari, posée sur le drap. Et pourtant... Dans un champ aride, sous les pierres, on a déterré une femme noire, vivante datant d'une époque reculée et sauvage. Étrangement conservée. On l'a lâchée dans la petite ville. Puis on s'est barricadé, chacun chez soi. Tant la peur qu'on a de cette femme est grande et profonde. Chacun se dit que la faim de vivre de cette femme entermée vive, il y a si longtemps, doit être si féroce et entière, accumulée sous la terre depuis des siècles ! On n'en a sans doute jamais connu de semblable. Lorsque la femme se présente le tocsin se met à sonner. Elle ne trouve que des portes fermées et le désert de terre battue dont sont faites les rues. Il ne lui reste sans doute plus qu'à mourir de faim et de solitude.<sup>201</sup>

Ce roman exprime un univers tiraillé par des forces contraires qui tentent désespérément de se rejoindre. Au sein d'une bourgeoisie puritaine et janséniste, où la passion est condamnée, où l'amour est la faute suprême que seule peut corriger la maternité, l'honneur commande des attitudes mimétiques et des interdits : « Le monde est en ordre. Les morts dessous. Les vivants dessus ». Cette vision dualiste alimente une rêverie nourrie d'images antithétiques : lumière/ténèbre, mort/vie, Bien/Mal. Le passé est convoqué à travers le jeu des éléments naturels. L'eau, le feu et surtout la neige épousent l'ambivalence de l'univers symbolique de la romancière.

Plus l'œuvre se construit, plus la structure anaphorique se fait insistante, mettant en relief la question des origines, que ce soit le retour à l'enfance, le retour à la mère ou le retour au pays. *Héloïse* (1980), *Les Fous de Bassan* (1982), *Le Premier jardin* (1988) développent cette thématique. Dans *le Premier jardin*, une comédienne vieillissante quitte la Touraine où elle vit pour se rendre à Québec, dans son pays natal et revoir sa fille. Il s'agit d'un voyage qui lui apparaît comme un retour « au point de départ », là « où elle s'était jurée de ne plus jamais remettre les pieds » car elle avait quitté un univers « où ses mouvements étriqués étaient ceux d'un prisonnier » (hospice-forteresse où elle s'appelait Pierrette Paul, vieille famille d'adoption où elle s'appelait Marie Eventurel). C'est au besoin d'être tout à fait libre que répond sa décision d'être actrice, de changer sans cesse de peau, d'identité et de lieu. Mais, ce retour à Québec la ramène vers un univers auquel elle croyait avoir échappé. Entre le début et la fin du récit qui marque la fin du séjour, de nombreux déplacements sont faits par le songe et la mémoire, vers l'adolescence et l'enfance. Ces retours en arrière font redécouvrir la ville natale et au-delà, l'origine du pays ; pays qui ressemble à une sorte de Paradis terrestre où est mis en relief la notion de création. Le discours, renvoyant à l'époque de la Conquête et à la création de la colonie, insiste sur l'idée de commencement par son aspect biblique :

200. Voir à ce sujet Janet. M. Paterson, « Anne Hébert : Une poétique de l'anaphore », *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Archives des lettres canadiennes, tome VIII, Fides, 1991.

201. *Kamouraska*, le Seuil, 1970, p. 250.

Il y eut mille jours et il y eut mille nuits, et c'était la forêt, encore mille jours et mille nuits, et c'était toujours la forêt, de grands pans de pins et de chênes dévalaient le cap, jusqu'au fleuve, et la montagne était derrière, basse et trapue, une des plus vieilles montagnes du globe, couverte d'arbres aussi. On n'en finissait pas d'accumuler les jours et les nuits dans la sauvagerie de la terre. [...]

Est-ce donc si difficile de faire un jardin, en pleine forêt, et de l'entourer d'une palissade comme un trésor ? Le premier homme s'appelait Louis Hébert et la première femme, Marie Rollet. Ils ont semé le premier jardin avec des graines qui venaient de France. Ils ont dessiné le jardin d'après cette idée de jardin, ce souvenir de jardin, dans leur tête, et ça ressemblait à s'y méprendre à un jardin de France, dans la forêt du Nouveau Monde. Des carottes, des salades, des poireaux, des choux bien alignés, tirés au cordeau, parmi la sauvagerie de la terre tout alentour. Quand le pommier, ramené d'Acadie par M. de Mons, et transplanté, a enfin donné ses fruits, c'est devenu le premier de tous les jardins du monde, avec Adam et Eve devant le pommier. Toute l'histoire du monde s'est mise à recommencer à cause d'un homme et d'une femme plantés en terre nouvelle.<sup>202</sup>

Le pays de l'enfance, le retour à la mère participent d'une rêverie récurrente dans l'ensemble de l'œuvre, qui rejoint celle où est posée toujours implicitement ou explicitement, la question des origines. Ces thèmes permettent de comprendre la « vocation marine » d'Anne Hébert proclamée au seuil du « Tombeau des rois » et qui symbolise l'omniprésence de l'eau. Cette thématique trouve sa source dans les souvenirs d'enfance liés aux paysages aquatiques de Sainte-Catherine de Fossambault et révèle au-delà de la rêverie fusionnelle avec la mère, une caractéristique fondamentale de l'espace québécois, qu'un roman comme *Les Fous de Bassan* traduit avec une extraordinaire richesse.

## Bibliographie sélective

### Œuvres

- *Les Songes en équilibre*, poèmes, Montréal, éditions de l'Arbre, 1942.
- *Poèmes*, Paris, Seuil, 1960, coll. Points-roman, 1973.
- *Le Torrent* (nouvelles), Paris, Seuil, 1960, coll. Points-roman, 1973.
- *Les Chambres de bois*, Paris, Seuil, 1958, coll. Points-roman, 1985.
- *Le Temps sauvage*, (théâtre), Montréal, HMH, 1967.
- *Kamouraska*, Paris, Seuil, 1970, coll. Points-roman, 1982.
- *Les Enfants du sabbat*, Paris, Seuil, 1975, coll. Points-roman, 1983.

- *Les Fous de Bassan*, Paris, Seuil, 1982, coll. Points-roman, 1984.
- *Le Premier jardin*, Paris, Seuil, 1988.
- *Poèmes*, Paris, Seuil, 1993.

### Références critiques

- EMOND Maurice, *La Femme à la fenêtre : l'univers symbolique d'Anne Hébert*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1984.
- LACÔTE René, *Anne Hébert*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1969.
- PATERSON Janet M., *Anne Hébert architecture romanesque*, Ottawa, éditions de l'Université d'Ottawa, 1988.
- ROBERT Guy, *La Poétique du songe*, Montréal, AEUM, cahier n. 4, 1962.

202. *Le Premier jardin*, Paris, le Seuil, 1988, p. 76-77.

Section 5. GASTON MIRON<sup>203</sup>

Né le 8 janvier 1928 à Sainte-Agathe-des-Monts, village au nord de Montréal, Gaston Miron a été le premier poète à souligner avec force la spécificité de l'homme québécois en situation d'aliénation linguistique et culturelle. Longtemps orale, sa poésie est rassemblée dans deux recueils majeurs, *L'Homme rapaillé* (1970) et *Courtepointes* (1975).

## 1. Les premiers poèmes

Les premiers poèmes de Gaston Miron rendent bien l'esprit des années 50. Le poète est à la recherche d'une éthique fortement inspirée par l'existentialisme. Dans le poème qui suit, intitulé « Soir tourmente », Miron décrit cette conscience d'une existence sans but, cette aliénation de soi sous le regard de l'autre qui caractérisent la littérature existentialiste :

*Soir tourmente*

La pluie bafouille aux vitres  
et soudain ça te prend  
de courir dans tes pas, plus loin  
pour fuir la main sur nous

tu perds tes yeux dans les autres  
ton corps est une idée fixe  
ton âme est un caillot au centre du front  
ta vie refoule dans son amphore  
et tu meurs  
ton sang  
ton sang rouge parmi les miroirs brisés<sup>204</sup>

Le philosophe français Gabriel Marcel, dont l'influence est marquante au cours de ces années, écrivait :

C'est bien, en effet, à un remembrement de l'humain et du divin que nous convie le spectacle d'un monde disloqué où il ne semble même plus être donné à la plupart d'entre nous de discerner l'espèce de confiance diffuse qui s'exhale à toutes les heures du sein même des choses réelles.

C'est aussi à un remembrement de l'humain au nom de la justice, la justice comme fin de l'histoire selon Jean-Paul Sartre, que nous convie Gaston Miron, quand il rassemble ses poèmes, en 1970, sous le titre *L'homme rapaillé*. (Ce titre donné au recueil évoque la paille qu'on épaille à l'automne autour des plants pour les protéger du froid et qu'on rapaille au printemps.) Les poèmes de Miron ont, été d'abord publiés dans diverses revues, dont certaines socialement et politiquement engagées pour les droits des ouvriers si manifestement bafoués par le régime de Maurice Duplessis. Miron se déclare bientôt pour l'indépendance

203. Claude Filteau.

204. *L'homme rapaillé*, Paris, François Maspéro, 1981, p. 11.

du Québec, en constatant jusqu'à quel point les Québécois sont aliénés dans la pratique de leur langue par les séquelles d'une histoire dominée par le capitalisme anglo-saxon.

À Saint-Agathe-des Monts, Miron prend conscience très tôt de la condition difficile des Canadiens français dans le monde du travail. Miron est le fils de défricheurs qui ont fait ce pays et qui ont dû peu à peu travailler pour des patrons qui ne se donnaient pas la peine de parler la langue de leurs employés, autant par indifférence que par mépris. Aussi, plus tard, quand il aura en partie réalisé son œuvre, Miron ressentira vivement la distance qui sépare la condition de poète de la « condition humiliée de tous ». Il le dit ici, en expliquant comment il en est arrivé à écrire l'un de ses premiers cycles de poèmes, « La Batèche » :

C'est vers les années 1954-1956 que j'ai commencé de me percevoir tel que j'étais objectivement, sans complaisance d'abord (*La Batèche*). La complaisance vint par la suite déguisée à mon insu sous la forme de la dérision ; j'estimais alors que la dérision, dans mon isolement, devenait mon seul recours, ma seule arme. Je mis le meilleur de moi-même à détruire ma condition de poète, à me caricaturer, à me ridiculiser, voire en public. Volontiers ce mélange de honte et de haine que je ressentais à mon égard, à l'égard de ce à quoi on me réduisait, je le retournais contre la poésie.<sup>205</sup>

La « batèche », ce mot dérivé de « baptême » (on sait que les Québécois jurent comme leurs ancêtres français), Miron, dans un poème intitulé « Séquences », en donne la définition :

La batèche ma mère c'est notre vie de vie  
batèche au cœur fier à tout rompre  
batèche à la main inusable  
batèche à la tête de braconnage dans nos montagnes  
batèche de mon grand-père dans le noir analphabète  
batèche de mon père rongé de veilles  
batèche dans mes yeux d'enfants

[...]  
Suis-je ici  
ou ailleurs ou autrefois dans mon village  
*je marche sur des étendues de pays voilés*  
m'écrit Olivier Marchand d'une brunante à l'autre  
et je farouche de bord en bord  
je barouette et fardoche et barouche  
je vais plus loin que loin que mon haleine  
je vais plus loin que la fin de l'éboulement  
puis j'apparais dans une rue d'apôtre  
je ne veux pas me laisser enfermer  
dans les gagnages du poème, piégé fou raide  
mais que le poème soit le chemin des hommes  
et du peu qu'il nous reste d'être fier  
laissez-moi donner la main à l'homme de peine  
et amironner<sup>206</sup>

205. « Un long chemin » dans *L'homme rapaillé*, op. cit., p. 143-144.

206. *L'homme rapaillé*, op. cit., p. 53-54.

Miron nous explique ensuite comment est né le cycle de poèmes qui suivra « La Batèche » et qu'il intitule « La Vie agonique » :

[...] de 1954 à 1959, dans les moments où je gagnais sur moi-même, j'ai écrit les poèmes de *La Vie agonique*, dans lesquels j'ai tenté de cerner et définir mon appartenance et ma spécificité en même temps que ma relation au monde et aux hommes. Je m'efforçais de me tenir à égale distance du régionalisme et de l'universalisme abstrait, deux pôles de désincarnation, deux malédictions qui ont pesé constamment sur notre littérature.<sup>207</sup>

Miron place en exergue de ce second cycle ce vers de François Villon : « En mon pays suis en terre lointaine ».

Puis Miron refuse d'écrire, tant est devenu fort pour lui le sentiment que la poésie demeure impuissante à changer la réalité politique. Il reviendra heureusement sur sa décision. En 1962, il publie dans *Le Nouveau Journal*, un quotidien nouvellement fondé, des fragments d'un troisième grand cycle de poèmes intitulé « La Marche à l'amour », traduit aujourd'hui dans plusieurs langues. Citons ce passage où Miron réinvente les noms de l'amour :

mais que tu m'aimes et si tu m'aimes  
s'exhalera le froid natal de mes poumons  
le sang tournera ô grand cirque  
je sais que tout amour  
sera retourné comme un jardin détruit  
qu'importe je serai toujours si je suis seul  
cet homme de lisière à bramer ton nom  
éperdument malheureux parmi les pluies de trèfles  
de merle-chat dans la nuit buissonneuse  
ô fou feu froid de la neige  
beau sexe léger, ô ma neige  
mon amour d'éclairs lapidée  
morte  
dans le froid des plus lointaines flammes<sup>208</sup>

Miron ne renonce pas pour autant au combat politique. Il participe à des réunions publiques ; il compose des poèmes de « circonstances » qui répondent directement aux événements politiques de l'heure. Évoquant la « loi d'émeute » proclamée par le Premier ministre Duplessis contre les grévistes de Murdochville, Miron avait écrit dans « La Vie agonique » :

Et je m'écris sous la loi d'émeute  
je veux saigner sur vous par toute l'affection  
j'écris, j'écris, à faire un fou de moi  
à me faire le fou du roi de chacun  
volontaire aux enchères de la dérision  
mon rire en volées de grelots par vos têtes  
en chavirées de pluie dans vos jambes<sup>209</sup>

207. « Un long chemin », *L'homme rapaillé*, op. cit., p. 147.

208. *L'homme rapaillé*, op. cit., p. 41-42.

209. « L'homme agonique », *L'homme rapaillé*, op. cit., p. 57.

Dans un autre poème, écrit quelques années plus tard et qui rejoindra le cycle de « La Vie agonique », Miron cite le ministre fédéral de la justice, Pierre Elliot Trudeau, qui avait dit dans un discours que les Québécois étaient une « engeance » :

puisque je suis devenu comme un grand nombre  
une engeance qui tant s'éreinte et tant s'esquinte  
à connaître son nom, sa place et son lendemain  
et jusqu'à se détruire à n'y pouvoir prétendre

terre, terre, du bois avec nous, terre comme nous  
qui échappes à toute prégnance nôtre et aimante  
tu bois les millénaires de la neige par désespoir  
avec comme nous une fixité hagarde et discontinuée<sup>210</sup>

Ainsi chaque cycle commencé à un moment décisif de la vie de Miron restera longtemps en chantier, en s'augmentant au fil des mois ou des années de plusieurs poèmes.

Quelques remarques peuvent être formulées sur le rapport étroit qu'établit Miron, entre poésie et politique, entre poésie et amour. La politique et l'amour constituent deux modes d'accès privilégiés à la Loi : Loi de la parole politique s'indiquant d'une légitimité toujours liée aux métaphores du pouvoir, Loi symbolique plaçant chaque individu dans son rapport à la différence des sexes. La poésie de Miron conteste la « raison d'État » dont se prévaut la parole du politicien dans sa lutte contre les revendications ouvrières ou encore dans ses jugements racistes. De même elle refuse l'ordre amoureux comme sublimation du réel ou comme institution d'une frontière entre la sphère privée et la sphère publique. Miron vit son amour comme la politique, c'est-à-dire comme ce qui instaure dans notre société, en regard d'un savoir de la vérité du réel, une division profonde du sujet, conduisant celui-ci au bord de la folie que dissimule l'ordre de la Loi. Le rôle de la poésie est de donner l'autre version du discours politique ou du discours amoureux, en montrant les limites, en les débordant tous deux par leur déraison profonde. C'est ce qu'exprime le philosophe Alain Badiou qui trouve aujourd'hui encore – peut-être aujourd'hui plus que jamais – un sens à l'engagement du poète et du philosophe :

La seule question rigoureuse est en vérité la suivante : est-il requis de chacun, dès lors qu'il entend pratiquer cette distance à l'État où gît toute liberté politique, de rencontrer les formes neuves de la politique d'émancipation et d'engager son temps et sa pensée dans la rupture qu'elles prescrivent ? De déclarer opiniâtrement sa dissidence, dans les formes de la militance, et non pas dans celles du commentaire et de la faconde du candidat aux couloirs de l'État ? Je réponds oui sans hésitation.<sup>210 bis</sup>

## 2. Le poème épique

Les théoriciens de la poésie, de Hegel à Heidegger, valorisaient dans l'épopée non seulement le chant primitif qui confirme l'avènement d'un peuple à sa culture et à l'expression d'un mode spécifique de vie, mais ils admiraient l'œuvre qui, comme *L'Illiade* d'Homère ou la poésie d'Hölderlin, impose la langue et la pensée d'un peuple, en accomplissant dans l'histoire le destin supérieur d'une nation. Le rêve que nourrit Aimé Césaire dans *Cahier*

210. « Les années de déréluction », *L'homme rapaillé*, op. cit., p. 68.

210 bis. « Les lieux de la vérité », *Art Press*, Paris, numéro Hors-série n° 13, 1993, p. 114.

*d'un retour au pays natal*, celui d'exprimer l'homme antillais dans son rapport global à une société qui lui soit consubstantielle, est de même nature. Ce rêve, d'une poésie qui fait signe en érigeant le poème dans la matrice de la culture nationale par la magie métaphorique, si tant est qu'il a pu séduire Miron le militant, se brise néanmoins dans les rythmes et dans l'oralité de Miron, le poète. La poésie de Miron montre en effet le sujet traversé par des états de langage et des discours qui, selon les circonstances, le constituent dans son histoire. La voix de Miron ouvre le poème à son oralité, oralité qui ne transcende pas la situation d'énonciation, car elle n'est rien en dehors d'elle, oralité qu'on se gardera bien de confondre avec la pure imitation du parler québécois car elle est d'abord le fait du poème.

Par des remaniements multiples et incessants, cycles et poèmes évoluent chez Miron pour s'adapter aux circonstances politiques, au contexte d'une publication. Miron, par ailleurs, dit ses poèmes en public en les modifiant au besoin au gré de l'inspiration. Miron parle ainsi du rapport entre la voix et l'écriture dans un entretien avec Claude Filteau :

Quand je fais des lectures de mes poèmes, souvent je modifie des vers, je coupe des poèmes ou je relie deux poèmes dans un seul souffle, selon les circonstances et le public. Quand je suis dans la dimension corporelle des poèmes, la poésie devient une sorte de canevas. Néanmoins, je pense que c'est un mirage parce qu'il s'agit d'une poésie très écrite, je travaille extrêmement mes poèmes. Ceux-ci, comme on le disait, changent aussi en fonction de nouveaux apports.

Le recueil, publié une première fois à Montréal en 1970, puis une seconde fois à Paris en 1981 avec des remaniements importants, puis une troisième fois à Montréal treize ans plus tard, montre comment la voix et l'écriture interagissent ou comment *L'homme rapaillé* constitue le remembrement d'une vie, faite de choix, de renoncements, de déplacements de valeurs rythmiques que module chaque poème. Le recueil ne vise donc pas à l'achèvement, à l'unité de ton. Il est « work in progress ». Il est dialogisme par l'effet transsubjectif de la voix du poète épique et par une écriture qui ne se dissocie pas de la gestuelle vocale. C'est parce que le corps passe dans le rythme que celui-ci ouvre les poèmes au sens, au changeant, au non-système, en cessant d'opposer la voix à l'écriture.

### 3. Le langage collectif

Le rythme n'est pas de l'être déposé là une fois pour toutes dans la phrase française ou sa diction, mais du faire, lié à la mobilité du sens dans un énoncé singulier qu'organise la forme-sens du poème.

Miron écrit dans « Le damned Canuck » (c'est-à-dire « Le maudit canayen ») :

Nous sommes nombreux silencieux raboteux rabotés  
dans les brouillards de chagrin crus<sup>211</sup>

Ces deux vers transforment toute la syntaxe de l'adjectif. Il n'y aurait guère de sens, en effet, à dire que Miron multiplie les attributs du sujet. Par la voix et par le rythme, il reconstitue une grammaire d'un autre type, en créant des rapports de sens et de forme inédits entre les mots ou les sons. Le suffixe « -eux », commun aux mots « nombreux », « silencieux », « raboteux », et caractéristique de la morphologie orale des mots en français (« peureux »,

211. *L'homme rapaillé*, op. cit., p. 52.

« ratoureux », « avaricieux », etc.), est lui-même un élément du rythme sémantique qui circule d'un mot à l'autre, quelle que soit, par ailleurs, la signification lexicale des mots. La voix transforme la valeur du suffixe « -eux » en passant, cette fois, de « raboteux » à « rabotés », pour créer ainsi une dérivation insoupçonnée. Dans le second vers, l'adjectif « crus » participe aussi de cette rythmique de l'adjectif, en soutenant, là où il est placé, en fin de vers ou d'énoncé, la butée de la voix, en même temps qu'il s'oppose à « brouillards » et à « chagrin » liés par la métaphore. Mais surtout « crus » rappelle l'expression québécoise « un temps cru », c'est-à-dire « humide », « pénétrant ». Nous pouvons dire, dès lors, que la voix opère le passage de la subjectivité collective dans la syntaxe et jusque dans les mots et jusque dans les sons. La voix collective est convoquée et convocante, comme le signifiait bien le mot « batèche ». Cette voix n'est pas abstraite : elle possède son histoire. Elle ne se dit pas d'une origine, mais des lieux où elle-même se donne à entendre. La voix appelle un espace :

Or je descends vers les quartiers minables  
 bas et respirant dans leur remugle  
 je dérive dans les bouts de rues décousus  
 voici ma vraie vie – dressée comme un hangar –  
 débarras de l'Histoire – je la revendique<sup>212</sup>

Cette voix ne renie rien, ni la culture religieuse profondément inscrite dans l'héritage québécois, ni le bagage de chansons et de contes transmis de génération en génération, ni non plus la déculturation qui résulte de la situation linguistique difficile des Canadiens français au Canada et qui fait dire à Miron : « Je suis malade d'un cauchemar héréditaire. Je ne me reconnais pas de passé récent. Mon nom est « Amnésique Miron »<sup>213</sup>.

« La Batèche » est ainsi faite de l'espace projectif de la voix dans le juron plusieurs fois répété, de la généalogie de la misère qu'elle retrace, de l'onomastique qu'elle crée de toute pièce. La voix de Miron fait advenir le discours collectif à son rythme en le rassemblant « en une seule phrase nombreuse », pour reprendre les mots mêmes de Miron. La poésie orale est rythme. Elle « n'a de règles que prosodiques [...]. Le rythme est sens intraduisible en langue par d'autres moyens », écrit Paul Zumthor.

#### 4. Miron et la sacralité du verbe

Miron a tenu bon contre les poètes qui réclamaient de lui qu'il se plie au « grand style » inauguré par Grandbois, celui de la poésie-chant. En 1957 le poète Jacques Brault définissait ainsi la mission du poète « moderne » :

La poésie doit donc aussi cultiver sa fondamentale vertu qui est de convier la parole au chant [...] La mission du poète moderne est d'exprimer l'homme total avec ses propensions à la déchéance et au dépassement [...], l'homme lucide et volontaire, militant, et l'homme en proie à ses démons.<sup>214</sup>

Et Brault dans la suite de son propos formule bien le paradoxe où s'enferme la poésie-chant : « Le refus de toute communication comme fait implique la nostalgie de la commu-

212. « Monologues de l'aliénation délirante », *L'homme rapaillé*, op. cit., p. 66.

213. « Notes sur le poème et le non poème », *L'homme rapaillé*, op. cit., p. 125.

214. « La poésie et le langage » dans *La Poésie et nous*, Montréal, l'Hexagone, 1958.

nication comme valeur ». D'où ce rejet du parlé qui fait pourtant la force de la poésie d'un Saint-Denys Garneau, d'un Miron.

La voix de Miron n'est pas chant, mais invocation, imprécation, protestation, pendant que le poème va à la rencontre de l'amour et de la politique. Le rythme fait entrer l'action, le geste, le corps et le sexe dans la mélodie qu'on dénomme chant.

Miron nous dit comment il a renoncé peu à peu à la fonction sacrée de la poésie-chant, que symbolise à l'origine la femme aimée, à mesure que sa vision de l'amour se transforme d'un cycle à l'autre et que se défait l'équation « la femme-la poésie » :

Les poèmes s'échangent, se répondent les uns aux autres. Alors qu'en 53, je disais : « jeune fille plus perdue que toute la neige », je dirai cinq ans après avoir battu tout l'espace et toute la neige, dans « *La marche à l'amour* » : « Ô fou feu froid de la neige/beau sexe léger ô ma neige/mon amour d'éclairs lapidée/morte/dans le froid des plus lointaines flammes », où meurt cette illusion de la femme qui est poésie et de la poésie qui est femme. Mais moi je ne suis pas encore mort à cette conception de la poésie, indiquée en 1953 dans « Deux sangs » par l'équation femme-poésie, amour-poésie. Dans mes poèmes, il ne s'agit pas vraiment de l'équation femme-pays : il s'agit d'autre chose, de la sexualité, du phallus. (Entretien de Gaston Miron avec Claude Filteau.)

Miron lutte contre la sacralité du verbe pour en arriver à posséder son propre rythme :

J'avance en poésie comme un cheval de trait  
tel celui-là de jadis dans les labours de fond  
qui avait l'oreille dressée à se saisir réel  
les frais matins d'été dans les mondes brumeux<sup>215</sup>

Chaque poète doit ouvrir lui-même le chemin qui, selon l'expression de Saint-Denys Garneau, « nous révèle quelque chose qui était là inclus et enraciné et qui surgit avec lui ». La voix de Miron nous rappelle que dans le « faire » poétique, il est impossible qu'il y ait cette mise entre parenthèses du monde à laquelle on voudrait bien souvent contraindre les poètes.

## Bibliographie sélective

### Œuvres

- *L'Homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1970 ; Paris, Maspero, 1981 ; Montréal, l'Hexagone, 1994.
- *Courtepointes*, Ottawa, Édition de l'Université d'Ottawa, 1975, Montréal, Galerie Saint-Denis et Gilles Corbeil, 1977.

### Références critiques

- BRAULT Jacques, *Chemin faisant*, Montréal, La Presse, 1975.
- FILTEAU Claude, « *L'homme rapaillé* » de *Gaston Miron*, Montréal et Paris, Éditions Trécarré, Bosdas, 1984.
- NEPVEU Pierre, *Les Mots à l'écoute. Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979.

215. « Paris », *L'homme rapaillé*, op. cit., p. 94.



TROISIÈME PARTIE

# RÉVOLUTIONS

(1960-1980)

La période étudiée dans cette troisième partie s'étend de la mort de Maurice Duplessis aux premières années du gouvernement de René Lévesque (le Parti Québécois est au pouvoir en 1976). Cette période marque une étape décisive dans l'histoire du Québec et dans le mouvement des idées. La « prise de la parole » par les écrivains et les artistes accompagne l'évolution des idées politiques qui convergent vers le projet d'une « souveraineté-association » défendu par René Lévesque, chef de file du Parti Québécois fondé en 1968. Le Québec sait faire admettre sa spécificité en ouvrant notamment des délégations à Paris (1961), à Londres (1963), à Milan (1965). Le voyage du général de Gaulle (1967) et son célèbre « Vive le Québec libre ! » projettent la Province sur la scène internationale.

Tandis que la Révolution tranquille introduit des réformes importantes sur le plan économique et social, entraînant de grands bouleversements au sein de la société québécoise, des groupuscules dont le Front de Libération du Québec radicalisent le courant indépendantiste et provoquent la Crise d'octobre 1970. L'enlèvement de deux diplomates, suivi de la mort de l'un d'entre eux, un diplomate français, place le Québec sous surveillance. La *Loi des mesures de guerre* est déclarée par Ottawa ; l'armée fédérale occupe Montréal et procède à de nombreuses perquisitions et arrestations. Les premières stupeurs passées, la société québécoise se range à l'idée de mettre démocratiquement en place l'idée d'indépendance ; elle porte au pouvoir le Parti Québécois en 1976.

L'affirmation d'une identité québécoise et non plus canadienne-française s'inscrit dans les fondations d'une littérature québécoise dont l'enjeu commande la résolution d'une problématique linguistique. C'est à cette problématique que se confronteront les nouvelles minorités qui commencent à dessiner au Québec un visage pluriculturel.<sup>1</sup>

---

1. Introduction rédigée par Yannick Gasquy-Resch.

# Chapitre 1 : La Révolution tranquille<sup>2</sup>

Ce que l'on appelle la Révolution tranquille est un ensemble, une série de réformes politiques, sociales, économiques, administratives, accompagnées, précédées ou suivies de mouvements d'idées, d'évolution des mœurs. Le changement de cap, effectué dès la mort de Maurice Duplessis, en 1959, par son successeur et héritier Paul Sauvé, s'accélère avec l'arrivée au pouvoir des libéraux en 1960 : développement et organisation moderne de l'État québécois, création des ministères de l'Éducation et des Affaires culturelles, établissement de la Caisse de dépôts et placements, de la Société générale de financement, etc. Le slogan « Maîtres chez nous » domine la campagne pour la nationalisation des ressources hydro-électriques en 1962. À partir de 1964, le gouvernement de Jean Lesage s'essouffle, divisé entre réformistes – au premier rang desquels René Lévesque – et réactionnaires. Georges-Émile Lapalme<sup>3</sup>, ex-chef de l'opposition à Duplessis, démissionne du cabinet. L'Union nationale, dirigée par l'habile et ambigu Daniel Johnson, reprend de justesse le pouvoir en 1966. Les hauts fonctionnaires ou conseillers influents demeurent en place. Les libéraux reviennent à la barre en 1970 avec le jeune et prudent Robert Bourassa. Les idées, et souvent les hommes, de la Révolution tranquille réapparaîtront, avec une couleur indépendantiste et social-démocrate, lors de la victoire inattendue du Parti québécois en 1976.

## Section 1. L'INTELLECTUEL DANS LA CITÉ

Par-delà les péripéties électorales et politiciennes, c'est la société québécoise toute entière qui se donne de nouvelles structures. L'Église, apparemment si puissante, devient presque invisible, abandonnant à l'État les hôpitaux, les services sociaux, l'enseignement (à l'exception de quelques dizaines d'écoles et collèges privés, d'ailleurs très recherchés). La pratique religieuse et le recrutement ecclésiastique s'effondrent. Le Mouvement laïque, groupe plutôt modeste, est largement appuyé par les intellectuels, les artistes et les communicateurs. De nouveaux « clercs » remplacent les anciens à la télévision, au cinéma, dans la presse et les revues, à l'Université, dans la fonction publique et les associations. L'industrialisation et l'urbanisation du Québec, accélérées par la guerre, ont rendu les syndicats indispensables et très actifs. La fameuse *Grève de l'Amiante*<sup>4</sup>, durement réprimée par Duplessis et sa police en 1949, est un stimulant et un tremplin. « Feu l'unanimité », peut titrer la revue *Cité libre*. Le Canada français clérico-conservateur (depuis 1840) se transforme en un Québec de plus en plus autonome, moderne, laïque, tourné vers son avenir plus que vers son passé.

Après le « baby-boom », la natalité, qui avait été au XIX<sup>e</sup> siècle la plus forte du monde occidental, devient une des plus faibles. La liberté sexuelle, l'émancipation des femmes et

---

2. Laurent Mailhot.

3. Avocat cultivé, ami et émule de Malraux, auteur de lucides, amers *Mémoires politiques* (3 vol., Leméac, 1969-1973).

4. Voir le recueil d'essais rassemblés et longuement présentés sous ce titre par Pierre Elliott Trudeau en 1956 (réédité au Jour en 1970).

des adolescents, l'accès à l'éducation, à la culture de masse, aux biens de consommation, aux voyages, font de l'*homo quebecensis* une espèce originale d'Américain (New Yorkais, Floridien, Californien) du Nord parlant français et manifestant, surtout chez ses élites, des goûts européens. Car tout n'est pas que rupture dans les réformes de la Révolution tranquille. Des constantes<sup>5</sup> demeurent, et il y a autant de renouements (avec la France, avec certaines traditions conviviales et populaires) que de reniements. C'est par fidélité à lui-même, par conversion à lui-même, individuellement et collectivement, que le nouveau Québécois bouge, explore, imagine. Il ne veut plus être confiné à la famille, au village, à la province (ou Province) de Québec, au rôle, fût-ce en ville, de « scieur de bois et porteur d'eau ». Il revendique une identité claire et complète, la maîtrise économique et politique de son destin. C'est « l'âge de l'impatience » – manifestes et manifestations, grèves, groupuscules terroristes (de 1963 à 1970), puis marxistes-léninistes, maoïstes, etc. – mais aussi de l'organisation, de la détermination. Tout ce qui est souhaitable paraît réalisable, presque immédiatement. Les mouvements syndicaux, indépendantistes et féministes réussissent d'importantes et durables percées vers 1975.

La radio, le théâtre, la télévision ont leurs vedettes locales, dont le futur Premier ministre René Lévesque qui se fait connaître à la fin des années cinquante par une émission télévisée, « Point de mire », éminemment pédagogique sur les affaires internationales. Des romanciers importants, Lemelin, Grignon, Guèvremont, voient leurs œuvres adaptées au petit écran. La télévision de Radio-Canada n'a jamais aussi bien accompli sa mission de chaîne culturelle publique, informative, inventive et libre, que durant ses quinze premières années : téléthéâtres classiques et contemporains, concerts, débats. *Le Devoir* n'a jamais été un aussi bon journal, et si influent, que sous Gérard Filion, directeur, et André Laurendeau, rédacteur en chef. À la suite de Gratién Gélinas (dont *Tit-Coq* et quelques *Fridolinades* sont portés au cinéma), de jeunes dramaturges apparaissent et s'imposent, particulièrement Marcel Dubé dont les conflits de générations, les drames familiaux, sentimentaux, traditionnels dans leur forme, sont de plus en plus engagés socialement et politiquement. Michel Tremblay devra beaucoup à Gélinas, Dubé, Lemelin, de même qu'aux romans montréalais de Gabrielle Roy et à l'« école » de *Parti pris*.

## Section 2. DEUX EXPRESSIONS INTELLECTUELLES : *PARTI PRIS ET LIBERTÉ*

La revue, *Parti pris* (1963-1968), laïque, socialiste et indépendantiste, a une influence politique et culturelle plus précise qu'*Amérique française*, *Cité libre* ou *Liberté*. Fondée, animée par de jeunes philosophes, historiens ou poètes qui ont lu Sartre, Fanon et Memmi mieux encore que Marx, *Parti pris* devient le signe et le lieu de ralliement, avant Mai-68 à Paris, des étudiants et autres jeunes intellectuels, animateurs, militants, activistes, qui veulent à la fois « transformer le monde » et « changer la vie ». Les théories de l'aliénation, de la décolonisation, trouvent au Québec un terrain favorable.

---

5. Après avoir étudié *l'Apolitisme des idéologies québécoises. Le Grand Tourant de 1934-1936* (Québec, Presses de l'Université Laval, 1974), André-J Bélanger montre le lien entre la « première Révolution tranquille », dans les années trente, et la seconde : *Ruptures et constantes. Quatre idéologies du Québec en éclatement : la Relève, la JEC, Cité libre, Parti Pris*, (Montréal, HMH, 1977).

La « saison en enfer » et l'« illumination » québécoises de Paul Chamberland <sup>6</sup> illustrent cette évolution :

Non, je n'aime pas ce que j'ai été, ce que je suis. Et je cherche passionnément à *vouloir ce que je serai*. Le présent m'est une brûlure, un coup de fouet ; les hommes, les choses, l'espace et le temps me bousculent ; je suis traqué [...]

Écrire : ciseler ? L'Œuvre, le Livre... Quel alibi ! Quelle dérision ! Dans un monde (ici même, c'est le seul) où l'on défigure, déracine, détruit à chaque jour un homme, un peuple ? Dans ce misérable patelin de cocus et d'enragés ? Oui, je désespère de toute architecture, de toute organisation, de tout *ouvrage*. Du moins pour maintenant. Dans cette désagrégation, ce pourrissement de la pensée, de la parole, de la vie même. Une seule règle de style s'impose : *hurler*. Une seule éthique est praticable : *la violence*. Si l'on tient encore à la santé, à la vie, à la liberté.

Gaston Miron allant de la conscience à la révolte, avec un « désespoir agonique », confirme ce propos dans ses « Notes sur le non-poème et le poème »<sup>7</sup> Et Hubert Aquin dans « Profession : écrivain »<sup>8</sup> et « La fatigue culturelle du Canada français »<sup>9</sup> où il refuse d'être « le dominé qui a du talent ».

À la revue *Parti pris*, brillante, variée, fouillée, radicalement critique, avec une verve ironique qui compense un ton parfois dogmatique, se greffent un Mouvement de libération populaire (vite débordé, éclaté) et une « école », celle du *joual* comme instrument de description-dénonciation de la situation faite aux prolétaires canadiens-français : se voir et se montrer « tels que nous sommes pour mieux nous changer », écrit Chamberland. Non pas se complaire dans une langue bâtarde, cassée, pittoresque, mais se servir de ce miroir dur et coupant pour briser les chaînes de l'infantilisme, de la dépossession. Quelques romans, quelques poèmes mènent ce combat, que le théâtre, à partir de 1968, reprendra avec brio, chez Tremblay, puis avec complaisance et facilité. La télévision, la publicité, les monologues-imitations, les festivals du rire sont infestés aujourd'hui d'un *joual* qui ne doit plus rien à l'idéologie de *Parti pris*.

L'autre revue importante de l'époque est *Liberté*, fondée en 1959 et qui existe toujours. Indépendantiste sans être nationaliste, moins à gauche et moins agressivement laïque que *Parti pris*, *Liberté* prend plus de distance par rapport aux modes et à l'actualité immédiate. Son action, à moyen ou long terme, est avant tout culturelle, littéraire. C'est par la critique, l'essai, les chroniques, comme par la poésie ou les nouvelles, que *Liberté* est témoin de son temps. Fondée, dirigée, animée par des écrivains qui sont des spécialistes des médias (radio, télévision, cinéma), puis, depuis 1978, des professeurs, *Liberté* place la littérature au centre de sa lecture de la société. « Nous sommes en présence d'un inconscient collectif, objet multiple de deux siècles de refoulement, qu'il nous presse de faire affleurer à la conscience », déclare Hubert Aquin, en 1961, dans un éditorial intitulé « Comprendre dangereusement ». Tout « ce que les hommes dits d'action méprisent sous le nom de littérature ou de poésie », *Liberté* l'estime et l'assume.

Dans une mise au point sur la situation de la revue, en 1974, Fernand Ouellette dénonce « la pression de la violence sur la pensée », faisant allusion aux groupuscules marxistes et

6. « Dire ce que je suis », *Parti pris*, 2 : 5 janvier 1965.

7. *Ibid.*, 2 : 10-11, juin-juillet 1965 ; repris dans *L'Homme rapaillé*.

8. *Ibid.*, 1 : 4, janvier 1964 ; repris dans *Point de fuite*.

9. *Liberté*, 23, 4-5 mai 1962 ; repris dans *Blocs erratiques*, (1977), p. 69.

autres « petits terroristes de l'idéologie ». Car, si engagée soit-elle dans le combat pour la langue, l'éducation, les libertés, la tolérance, l'ouverture internationale, *Liberté*, qui a une direction ferme, n'a pas de ligne directrice a priori, « n'accepte aucune idéologie dominante ». Elle donne la parole, et tout un numéro, aux futurs jeunes fondateurs de *Parti pris* et d'autres revues d'avant-garde. Si ses rapports avec la (*Nouvelle*) *Barre du jour* sont de type conflictuel, *Liberté*, tout en récusant le formalisme, s'intéresse de près aux problèmes de l'écriture et du texte.

C'est presque exclusivement à des écrivains que *Liberté* confie sa lecture de Montréal en 1963, du barrage de la Manicouagan, du centenaire de la Révolte de 1837-1838. Elle examine de la même façon le phénomène de la chanson, « le cas McLuhan », et ce qu'elle appelle, en 1965, la « Contre-Révolution tranquille ». D'autre part, le dialogue est constant, à *Liberté* – qui institue avec Jean-Guy Pilon la Rencontre québécoise internationale annuelle des écrivains – avec les petites ou grandes « littératures nationales » : sud-américaines, israélienne et proches-orientales, balkaniques, etc.

### Section 3. UNE SOCIÉTÉ DISTINCTE

Les réformes agitées et parfois précipitées (en éducation) de la Révolution tranquille ont donné lieu, dans tous les domaines, à des débats précis, à des décisions rapides, à une multiplication des groupes de pression. Des partis politiques disparaissent (l'Union nationale), éclatent, se réalignent. Les années soixante-dix sont particulièrement confuses, riches en mouvements divers importés de Paris, de Pékin, de l'Inde ou de la Californie. Des revues très (trop) orientées, *Stratégies* ou *Chroniques*, ne durent que quelques années. Mais *Jeu*, cahiers de théâtre lancés en 1976, témoigne de la vitalité de la nouvelle dramaturgie ; *Spirale*, mensuel culturel et littéraire de haute tenue fondé en 1979, signale l'apparition dans le champ critique d'une nouvelle génération d'intellectuels.

Malgré quelques flottements (et beaucoup de *drop-outs*) aux niveaux secondaire et collégial, l'Université s'est multipliée – réseau de l'Université du Québec à Montréal, Trois-Rivières, Chicoutimi, Rimouski, Hull, Rouyn-Noranda – et renforcée. Si, dans l'industrie, la formation professionnelle et la recherche-développement sont encore trop peu organisés ou subventionnés, dans bien des domaines, de l'aéronautique à la pharmaceutique en passant par l'informatique, le « virage technologique » est pris. Pas nécessairement aux dépens de la pensée, de la culture, des arts. Le « monde des affaires », où les leaders francophones sont de plus en plus nombreux, se pose lui aussi des questions politiques et sociales. L'Union des artistes (de la scène, des écrans), l'Union des écrivains québécois, fondée en 1977, ont leur place dans le dialogue des – ou avec les – pouvoirs.

Autrement dit, c'est une société « distincte », complète, équilibrée, avec ses tensions et conflits, que s'est construit le Québec moderne. Une société fragile, menacée, comme sa langue, comme sa métropole et sa capitale, mais tenue sur le qui-vive, stimulée par les problèmes auxquels elle est confrontée : libre-échange avec les États-Unis, chômage et reconversions, écologie, intégration des immigrants, insertion des jeunes. Sans compter l'omniprésent, l'interminable débat constitutionnel. Une certaine peur a été vaincue, à partir de 1960, une certaine « ligne du risque » envisagée. Un vieux fond de paysan normand empêche cependant les Québécois de mettre tous leurs œufs dans le même panier.

# Chapitre 2 : Fondations d'une littérature québécoise

## Section 1. LA QUESTION NATIONALE<sup>10</sup>

On peut soutenir que la littérature n'a pas affaire à la nation ; mais il est évident que la nation, elle, a affaire à la littérature...<sup>11</sup>

Depuis deux siècles, la question nationale est au cœur des préoccupations des Canadiens français. D'abord question de survie, de survivance, après la Conquête, puis d'héritage, de fidélité, dans la coexistence sous l'Union forcée (1840), dans une Confédération (1867) qui n'est en fait qu'une Fédération. Sous divers noms, Bas-Canada ou Province de Québec, le Canada français lutte pour sa langue, sa religion, son code civil, son histoire, ses us et coutumes. Jusqu'en 1960, le nationalisme est défensif, juridique, conservateur, à de rares exceptions près : les Quatre-vingt-douze Résolutions démocratiques ou républicaines de 1834, la Rébellion armée, romantique, et vite réprimée, de 1837-1838.

Les premiers leaders d'opinion sont les députés qui, dominant l'Assemblée de 1791, se donnent un journal, *Le Canadien* (1806), recourent à la procédure, à la polémique, aux débats. Ces orateurs, ces juristes, formés à l'esprit français et britannique des Lumières, sont à la fois des penseurs et des hommes d'action. Le peuple les écoute, s'il ne les suit pas toujours. Il ne s'en sépare, au profit des nouveaux leaders ecclésiastiques, que vers 1840. La fidélité à Rome l'emporte alors, pour un siècle, jusque chez Henri Bourassa, petit-fils du grand Papineau, fondateur (1910) et directeur du *Devoir*, sur les objectifs proprement nationaux.

Le Parti libéral-national d'Honoré Mercier<sup>12</sup> fait long feu. La prometteuse Action libérale-nationale de 1934 est aussitôt avalée par le conservateur Maurice Duplessis, dont l'Union nationale est surtout une machine à conquérir et garder le pouvoir provincial. Malgré ses slogans autonomistes, malgré la récupération d'une part des impôts, après la guerre, le « Cheuf », comme on l'appelle, se conduit en maire autoritaire et inamovible d'un gros village. Tout le monde, y compris les évêques, vient « manger dans sa main ». Il nourrit sa caisse électorale à même les contrats d'exploitation minière, forestière, accordés largement aux Américains.

Presque tous les intellectuels, de droite (Groulx) comme de gauche, s'élèvent contre l'administration à court terme, la partisanerie, le paternalisme de Duplessis. Le Bloc populaire<sup>13</sup>, né de la Ligue pour la défense du Canada (1942), anti-conscriptionniste, est animé par

---

10. Laurent Mailhot.

11. Gilles Marcotte, *Une littérature qui se fait*, 1962, Montréal, HMH, 1971.

12. Formé à la suite de l'exécution par les Orangistes du chef métis Louis Riel (1885), qui était en train de revendiquer une seconde province francophone, le Manitoba.

13. Un parti au nom semblable, le Bloc québécois, indépendantiste, sera formé à Ottawa par une dizaine de députés conservateurs et libéraux, sous la direction de Lucien Bouchard, à la suite de l'échec des Accords du lac Meech (1990) sur le renouvellement de la Constitution ; lors des élections législatives fédérales d'octobre 1993, le Bloc québécois est arrivé en deuxième position derrière le Parti Libéral faisant de Lucien Bouchard le chef de l'Opposition.

de jeunes avocats, journalistes, étudiants, qui essaieront bientôt dans tous les partis, toutes les fonctions publiques. Son chef éphémère, André Laurendeau, lettré, raffiné, nuancé, rédigera en 1965 le *Rapport préliminaire* de la Commission qu'il copréside sur le bilinguisme et le biculturalisme : « Le Canada traverse la période la plus critique de son histoire » et il n'en est pas tout à fait conscient et répète, indifférent ou excédé : « What does Quebec want ? ».

Au début des années soixante-dix, le Québec est partagé : un tiers environ pour le statu quo (y compris la plupart des anglophones et allophones), un tiers pour l'indépendance ou la souveraineté-association, un tiers pour le fédéralisme rénové, décentralisé. Vingt ans plus tard la population se divise à peu près également entre souverainistes et fédéralistes, tous fatigués du marécage où s'enlisent les débats constitutionnels. Les espoirs, les rêves de la Révolution tranquille sont-ils accomplis, suspendus, terminés ? La mystique s'est-elle dégradée en politique, et la politique en jeux parlementaires ? La fin (qui n'est jamais qu'un déplacement) des idéologies, l'effondrement de l'empire soviétique, la crise des valeurs occidentales pèseront-ils plus lourd que la réapparition des nations baltes ou yougoslaves ? Rien, sinon le commerce, n'est plus international que le nationalisme.

## 1. Langue et littérature : une question de survie

La question nationale s'était posée aux écrivains dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. C'était une question de langue, de culture, plus que de politique, sauf chez quelques essayistes libéraux, radicaux. Crémazie, s'intéresse à l'institution littéraire canadienne-française (ou à son absence). L'abbé Casgrain parle de « donner à la France une colonie intellectuelle », une sorte de « France américaine » à l'ancienne, dont la voie est « tracée d'avance », les horizons trop bien dessinés : « miroir fidèle » des mœurs, des paysages, des saisons, de la religion dans l'histoire. Le rôle ou la vocation de la « race française » en Amérique, suivant le juge Routhier ou Mgr Paquet<sup>14</sup>, est d'être un peuple élu par la Providence pour moraliser, spiritualiser le matérialisme. « Comme Abraham, père du peuple juif... » Edmond de Nevers, polyglotte formé en Europe, imagine *l'Avenir du peuple canadien-français* (1896) dans une ville-musée peuplée d'artistes plus ou moins bohèmes, de professeurs graves, de savants distraits, « symbole sympathique de la civilisation même ».

La « nationalisation de la littérature canadienne » que prône l'abbé Camille Roy, en 1904, est déjà en marche depuis un demi-siècle. « Traiter des sujets canadiens, et les traiter d'une façon canadienne : tel est le mot d'ordre, ou le refrain que s'en vont répétant nos publicistes et nos critiques ». On veille à ne pas « s'égarer sur des sujets étrangers, ou gêner par des procédés exotiques ». Camille Roy, plus humaniste, est pour la protection mais contre le protectionnisme. Il loue le caractère « cosmopolite » de la littérature française depuis la Renaissance jusqu'aux modernes. L'écueil, pour le Québec, serait de faire une littérature « coloniale », avec des « écrivains français égarés sur les bords du Saint-Laurent ». Éduquons-nous d'abord, formons notre « goût littéraire », inspirons-nous des classiques (et de l'Allemagne du XVIII<sup>e</sup> siècle) plutôt que des modes parisiennes contemporaines. La langue, surtout, doit être conservée, surveillée, travaillée. La fondation, en 1902, de la Société du parler français au Canada<sup>15</sup> et de son *Bulletin* témoigne de la « contiguïté des champs littéraire et linguistique à cette époque<sup>16</sup> ».

14. Ils s'inspirent de l'historien français Edme Rameau de Saint-Père, dont *La France aux colonies* (1859) a exercé « une influence majeure sur l'élaboration et la diffusion des idées messianiques » (Réjean Beaudoin, *Naissance d'une littérature. Essai sur le messianisme et les débuts de la littérature canadienne-française* (1850-1890), Montréal, Boréal, 1989, p. 26).

15. Où Camille Roy, cofondateur, prononce la conférence citée plus haut.

16. Marie-Andrée Beudet, *Langue et littérature au Québec 1895-1914*, Montréal, l'Hexagone, 1991, p. 98.

Les littéraires linguistes (ou grammairiens) opposent la pureté du langage populaire des campagnes, non pas à celui des ouvriers des villes, encore peu développé, mais à la « langue de nos gens instruits », alourdie, appauvrie, contaminée par l'anglais administratif et commercial, comme l'avait déjà remarqué Tocqueville. « L'association langue urbaine / langue corrompue joue un rôle de premier plan dans les luttes de légitimité que se livrent « exotiques » et « terroiristes », Montréal et Québec »<sup>17</sup>. Dès 1908, un « groupe des artistes » se distingue, se détache à la fois de l'École littéraire de Montréal et de cette autre académie qu'est, à Québec, la Société du parler français. Ces jeunes « artistes », alors étudiants, fondent de petits cercles d'avant-garde et d'expérimentation, l'Encéphale, le Soc. Aux labours de la charrue des terroiristes, ils opposent le titre exotique, le geste libre du *Nigog* (1918), leur revue. Au régionalisme, au traditionalisme, ils opposent leur « universalisme », leur « modernisme » ; au service national commandé, leur gratuité, leur subjectivité. Ces « parisianistes » – qui avaient collaboré au *Nationaliste* d'Olivar Asselin – affirment leurs choix sur toute l'étendue de la langue et de la culture. Ils séparent cependant, stratégiquement, les champs littéraire et linguistique.

« Notre littérature n'a qu'une raison d'être, puisque personne ne la lit : c'est de justifier les revendications de la langue française, en Amérique », dit le poète Alfred Desrochers (1901-1978) dans une interview imaginaire de 1931. Il exagère, car on le lit, de même que ses contemporains. Mais Desrochers, contrairement à l'exilé Paul Morin<sup>18</sup> (1889-1963) qui se complait avec nostalgie dans son exil, n'égrène les beaux noms d'Ile-de-France, de Normandie ou de Bretagne que comme une « litanie d'absence ». Desrochers vit, écrit *À l'ombre de l'Oxford*<sup>19</sup> (1929), enraciné en terre d'Amérique. Ce nouveau réalisme est aussi celui de plusieurs romanciers des années trente et quarante.

La guerre accentue une distinction nette entre *la France et nous*<sup>20</sup>, non seulement au plan commercial et institutionnel (édition), mais au plan des principes moraux et esthétiques. La littérature canadienne-française est un petit arbre à côté, loin du grand arbre qui à la fois le nourrit et lui porte ombrage. La littérature française est-elle une « littérature étrangère » privilégiée ? On en discute encore. On parle de « notre Rabelais », en Acadie comme au Québec, de « notre Molière » ; on lit en priorité les écrivains français, classiques ou contemporains. Mais l'Hexagone (1953) poétique de Miron et de ses amis n'a rien à voir avec la carte géographique du même nom. *Une littérature qui se fait*<sup>21</sup>, au Québec, se fait autrement, avec d'autres thèmes, d'autres formes, sur un rythme différent.

## 2. Littérature et décolonisation

Le « problème lancinant » du Québec, de son histoire, de sa littérature, de son histoire littéraire, peut être posé en ces termes :

Faut-il être « habitant » ou « coureur de bois », c'est-à-dire canadien ou « français » (comme on se le demandait au XIX<sup>e</sup> siècle), régionaliste ou « exotiste » (comme on disait au

17. *Ibid.*, p. 101. Les quatre « cavaliers de l'Apocalypse », ou de l'art pour l'art, sont des poètes au vers très libre, futuriste (Guy Delahaye), en prose (Marcel Dugas), ou d'un pittoresque lointain, néo-parnassien (Paul Morin), d'une abstraction polaire (René Chopin).

18. *Ceuvres poétiques : le paon d'email, poèmes de cendre et d'or*, Montréal, Fides, 1961.

19. Montréal, Fides, 1948.

20. Titre de l'ouvrage de Robert Charbonneau, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1947.

21. Gilles Marcotte, *op. cit.*

début du xx<sup>e</sup>), québécois ou « transculturel » (comme certains le disent maintenant) ? Jusqu'où doivent aller la canadienité ou la québécoité, en fait la couleur propre, de notre littérature de langue française<sup>22</sup> ?

Deux pôles, deux axes : ici et là-bas (ailleurs), maintenant et autrefois (toujours), nous et les autres ou l'autre de nous. Autrement dit, le temps (français, européen) et l'espace (canadien, américain). L'essentiel est dans les derniers mots : « notre<sup>23</sup> littérature de langue française ».

L'institution littéraire québécoise est « sujette à une double imposition » puisqu'il faut distinguer la fonction « organisatrice » de la base matérielle (édition, prix, enseignement) et la fonction « régulatrice » du dire et de la reconnaissance littéraires. Entre un Appareil bien visible, qui est québécois, et une Norme plus subtile, implicite, qui échappe en partie au Québec, il y a un « conflit des codes » ou des choix. Mais faut-il choisir ? En fait, les auteurs québécois se réfèrent dans les mêmes textes aux « codes socio-culturels québécois » et aux « codes littéraires français ». Il est impossible de « lire sérieusement la littérature québécoise sans faire appel à la littérature française »<sup>24</sup>. C'est la position de la revue *Liberté* et de la plupart des essayistes québécois importants : non seulement ceux de l'Université de Montréal, de Marcotte à Larose, de Brault à Brochu, mais d'Allard et Belleau de l'Université du Québec à Montréal, de Ricard de l'Université McGill, de Jean-Louis Major de l'Université d'Ottawa, de Jean-Marcel Paquette de l'Université Laval à Québec.

Les débuts de la Révolution tranquille et du mouvement indépendantiste, à *Parti pris* et chez des écrivains comme Aquin, Miron ou Ferron, très engagés, ont été marqués par le développement rapide des institutions et un rôle accru, visible même au plan politique, des intellectuels et des artistes (auteurs-compositeurs, chansonniers, comédiens, cinéastes). Plusieurs écrivains jouent alors un rôle de « suppléance ». Ils se font prophètes et quasi analystes du *Prochain Épisode*<sup>25</sup>, de « l'Événement » révolutionnaire, utopique (Chamberland).

Quand Miron parle du « non-poème », de l'anti-poème qui l'agresse, le paralyse et le nie, il le désigne comme « Ceci, mon état d'infériorité collectif » : la « dépolitisation maintenue de ma permanence », « ma langue que je ne sais plus reconnaître », mon identité brouillée, les insultes par lesquelles on me nomme, « mon nom est « Pea Soup »... « Pepsi »... « Frog »... « Dam Canuck », ... »<sup>26</sup>. Michèle Lalonde reprendra la litanie dans *Speak white*<sup>27</sup>. Pierre Vallières<sup>28</sup>, un moment terroriste, rapproche les prolétaires canadiens-français d'autres victimes du capitalisme et de l'impérialisme. Jacques Brault, poète et critique, parle avec une ironie amère des peurs et des mensonges de son peuple, de « nous les sauvages cravatés », « les croisés criards du Nord », « les seuls nègres aux belles certitudes blanches ». Avec tendresse aussi, avec douleur, d'une « race de bûcherons et de crucifiés », d'un « pays né dans l'orphelinat de la neige » :

22. Jacques Allard, « Écrire et penser au Québec ? Lettre à Noël Audet », *Lettres québécoises*, 61, printemps 1991, p. 7.

23. Souligné par l'auteur.

24. André Belleau, *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1986, p. 171.

25. Hubert Aquin, Montréal, Cercle du livre de France, 1965.

26. *L'homme rapaillé*, Paris, François Maspero, 1981, p. 119 et suivantes.

27. Montréal, l'Hexagone, 1974.

28. *Nègres blancs d'Amérique*, Montréal, Parti pris, 1968 et 1979 ; Paris, Maspero, 1969.

Il n'a pas de nom ce pays que j'affirme et renie au long des jours  
 [...]
   
Voici qu'un peuple apprend à se mettre debout<sup>29</sup>.

« Y a-t-il un avenir pour l'homme canadien-français ? » sous le nom de Québécois<sup>30</sup>. Le sociologue Fernand Dumont<sup>31</sup>, qui pose la question, reconnaît « cet être singulier » et croit à la « vertu des petites nations » comme foyers de culture, communautés fécondes de valeurs qui font contrepoids à l'uniformité technocratique. S'il « penche plutôt vers la solution séparatiste, c'est paradoxalement par réaction contre tout nationalisme étroit », tel celui qu'Ottawa et Toronto s'appliquent à imposer artificiellement. Même un fédéraliste comme Gilles Marcotte, méfiant envers l'État-nation et le dirigisme bureaucratique, croit à une nécessaire « diversification des centres d'activité littéraire, liés à des collectivités particulières ». Il insiste sur le pluriel :

Ce qu'ont à nous dire les littératures nationales, c'est que le travail (et le plaisir) de l'écriture ne sont pas épuisés par les grands centres de décision culturelle ; que le monde ne s'écrit pas dans le singulier de quelque humanisme abstrait, voire dans le pluriel limité de quelques grandes civilisations, mais dans l'aveu de toutes les différences<sup>32</sup>.

### 3. Le second souffle de la Révolution tranquille

Après 1965-1966, années fastes pour le roman (Aquin, Blais, Ducharme<sup>33</sup> ...) et la littérature en général, 1967-1968, sous le gouvernement modéré de l'Union nationale, est une période d'intense activité touristique (Exposition universelle), sociale, politique. À l'officiel Centenaire de la Confédération, *Parti pris* et *Liberté* opposent le « centrentenaire » de la Révolte des Patriotes. Et la majorité des 2 500 délégués aux États généraux du Canada français rejettent le fédéralisme *canadien*. Le « Vive le Québec libre ! » de Charles de Gaulle tombe en terre fertile. Un bon exemple en est donné au théâtre, avec le *Chemin du roy*<sup>34</sup> de Loranger et Levac, « comédie patriotique » sous forme de match de hockey arbitré par un général de haute stature (à la structure métallique), et *Hamlet prince du Québec*<sup>35</sup>, parodie politique de Robert Gurik, dont le héros ambigu et indécis est évidemment le Québec (« Être ou ne pas être libre »), entre l'Anglophonie et l'Église comme roi et reine, avec les premiers ministres Lesage, Pearson et Trudeau respectivement en Ophélie, Polonius et Laerte, René Lévesque en Horatio, de Gaulle en spectre... La pièce est brillante, habile ; l'analyse politique ne va guère au-delà des discours (« Words, words, words... »), des rapprochements ou éloignements saisissants, de la caricature et de la satire.

Des dissidences au sein du Parti libéral du Québec conduisent à la fondation du Mouvement Souveraineté-Association, qui devient bientôt le Parti québécois. Le manifeste de

29. « Suite fraternelle », dans *Mémoire*, Montréal, Déom, 1965 ; Paris, Grasset, 1968 ; sur Jacques Brault, voir *infra*, chapitre 3, section 1, p. 187.

30. On insiste beaucoup à l'époque sur l'ambiguïté, l'aliénation, le « dédoublement de la personnalité » de ce Canadien français qui n'est ni l'un ni l'autre et qu'on devrait écrire en un seul mot : voir Jean Bouthillette, *le Canadien français et son double*, Montréal, l'Hexagone, 1972 et 1979.

31. *Octobre 1970 : l'impasse ?*, Montréal, HMH, 1971.

32. *Littérature et circonstances*, Montréal, l'Hexagone, 1989, p. 89.

33. Voir *infra*, chapitre 3, sections 2, p. 192, 3, p. 198, 4, p. 204.

34. Montréal, Leméac, 1969.

35. Montréal, Éditions de l'Homme, 1968, Leméac, 1978.

René Lévesque, qui est aussi un essai, *Option Québec*<sup>36</sup>, fait contrepoids au *Fédéralisme et la société canadienne-française*<sup>37</sup>, thèse plus juridique qu'historique de Pierre Elliot Trudeau, devenu Premier ministre du Canada en 1968, au lendemain d'une fête nationale de la Saint-Jean très agitée. Lévesque et Trudeau rejettent tous deux les aménagements partiels, les demi-mesures confuses et inefficaces telles que le « statut particulier » du Québec. Le nationalisme est une « nouvelle trahison des clercs » pour Trudeau<sup>38</sup>, qui dit ne pas croire au « concept dangereux en théorie et mal fondé en fait » des « deux nations », mais qui imposera bientôt le bilinguisme et le biculturalisme « *from coast to coast* », un « leurre », un « marché de dupes » aux yeux lucides de Lévesque.

L'échiquier politique se transforme, le jeu se précise, se durcit, dans les commissions (sur la langue) comme dans la rue (manifestations, bousculades, quasi-émeutes). La réforme scolaire s'accompagne de crises de croissance, la plus significative étant celle qui oppose à Saint-Léonard, en banlieue de Montréal, les Italiens anglicisés aux francophones<sup>39</sup>. La Rencontre des écrivains reprend en 1968 après six ans d'interruption. Plusieurs revues, troupes, films sont lancés ou relancés. De nouveaux spectacles, de nouvelles formes de spectacle sont créés : « Poèmes et chants de la résistance », avec le poème-affiche *Speak White*, Opération-Déclat avec le manifeste-agi « Place à l'orgasme » pour les vingt ans de *Refus global*, *l'Osstid'cho* (« l'hostie de show ») avec les chansons rock de Robert Charlebois et les monologues d'Yvon Deschamps. Le Mai parisien, la Californie marcussienne conjuguent leur influence à celle des syndicats locaux, parfois noyautés par des groupuscules, à la poussée des jeunes et, de plus en plus, des femmes. Le mouvement souverainiste, porté par divers types de libération individuelle ou sociale, est un moment stoppé<sup>40</sup>, mais non dépassé ou détourné, par les « événements » d'octobre 1970 : enlèvements terroristes, exécution d'un ministre, loi des mesures de guerre, arrestations arbitraires.

Au printemps de 1970, l'essayiste Pierre Vadeboncoeur fait paraître un opuscule dense et suggestif sur *la Dernière Heure et la première* du peuple québécois dans et hors de l'histoire. Aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles :

Nous n'avons pas encore le nombre, nous ne possédons rien, excepté un peu de sol arable. La maîtrise économique, le conquérant s'en empare. Nous ne possédons pas les moyens du pays ; c'est l'étranger qui, en quelque sorte, les possède ; mais, contrairement à lui, nous avons un pays. Nous sommes un peuple ; il n'est qu'une caste. Le langage ne s'y trompe pas, qui appelle les conquérants les Anglais et réserve aux seuls Français le nom de Canadiens [...] Nous nous comportons d'une manière instinctivement souveraine, mais sans posséder les attributs de la souveraineté, ou comme une nation, mais sans gouvernement qui nous soit propre [...]

Voilà donc le paradoxe : constituer très profondément un peuple, mais un peuple dépouillé, investi, et qui dure et veut durer comme s'il possédait effectivement ce qu'il faut pour se comp-

36. Montréal, Éditions de l'Homme, 1968 ; Paris, Robert Laffont, 1968.

37. Montréal, HMH, 1967.

38. Il note : « La plupart des Anglo-Canadiens ne se rendent pas compte que ce sont leurs propres attitudes qui déterminent l'ampleur et la force du nationalisme québécois » (*ibid.*).

39. Voir le sociodrame *Médium saignant* (Montréal, Leméac, 1970), « théâtre-vérité », « théâtre de participation » et d'« exorcisme » de Françoise Loranger.

40. Le Parti québécois, qui venait d'obtenir 23 % des voix (et sept députés sur une centaine), en aura 30 % (et six députés seulement) en 1973. Il ne prendra le pouvoir, en 1976, qu'après avoir dissocié l'élection (« un bon gouvernement ») du référendum sur la souveraineté. C'est ce qu'on a appelé l'« étapisme ».

ter comme une nation. La colonisation, ici, a si bien réussi qu'elle a donné très tôt naissance à un pays distinct mais gouverné par d'autres et privé, en nous, de presque tout ce qui peut en faire un pays véritable. C'est un pari invraisemblable et que nous maintenons depuis toujours, grâce à un enracinement profond. Nous avons tout d'un peuple et très peu de son pouvoir. Notre histoire a soutenu jusqu'ici cette contradiction, qui pourtant ne peut être tenue pour un principe de durée, bien au contraire. La question est de savoir si nous pourrions encore vivre dans cette condition paradoxale. Ma réponse est négative. La contradiction, il faut maintenant la résoudre ou se résigner à périr. Il n'y a plus de milieu<sup>41</sup>.

Voilà la situation cruciale à la fin du xx<sup>e</sup> siècle : la « dernière heure » est venue, l'heure du choix, qui pourrait être « la première », celle de l'entrée du Québec dans l'histoire. Fini, ce « sentiment illusoire d'existence collective ou nationale », qui a bien servi au moment où la société québécoise végétait et proliférait, collée sur le pays naturel et culturel, mais qui ne peut dorénavant remplacer la conscience historique, politique. Sur leurs terres, dans leurs villages et leurs paroisses, naguère les Québécois étaient « en quelque sorte un peuple libre, un peuple indépendant »<sup>42</sup>. Ce n'est plus le cas avec le développement de la société, de l'économie, de l'État. Il faut passer d'un « contre-pouvoir » passif à la maîtrise complète du gouvernement (lois, impôts, traités) : finalement, « on ne résiste que par le pouvoir ».

#### 4. Le référendum : oui et non (ouïe et nom)

Jean Larose a analysé en détail, en profondeur, la double campagne référendaire de 1980, ses présupposés idéologiques, sa symbolique. Le clan du NON a triomphé (60 % contre 40 %) en se structurant selon une logique de la négation positive, « une affirmation québécoise de la négation du Québec » :

Son slogan « Mon NON est québécois » exprimait généralement, poétiquement même, cette logique de la négation affirmative, de la négation nationaliste du nationalisme. Dans « Mon NON est québécois », la négation se fait passer pour la nomination, le NON recouvre le nom<sup>43</sup>.

La campagne du OUI, pourtant appuyée et inspirée par un grand nombre d'intellectuels et d'artistes qui veulent sortir le Québec « de la littérature » pour le faire « entrer dans l'histoire », n'a pas réussi à décoller. Par manque de réflexion critique, explicite ? À cause d'une « pensée » magique, mythique ? Les constructions symboliques (chansons, livres, films) « exigées à la place de ce qui manquait dans le réel » ont créé un certain « fantasme unanime », naïvement optimiste sur la pénétration de la culture québécoise dans une majorité de la population.

L'épisode central, le nœud, le clou de la campagne fut l'invention et le retournement des Yvettes. La figure emblématique du OUI devait être la femme qui se libère : l'anti-Yvette, nom de la petite ménagère précoce d'un manuel scolaire. Or, dans un discours inaugural, la ministre péquiste<sup>44</sup> de la Condition féminine associe maladroitement la femme (très active) du chef du clan du NON à Yvette. Aussitôt, « Mon nom est Yvette » apparaît à tous les corsages de la bourgeoisie libérale et d'une partie (non féministe) du bon peuple. Les

41. *La Dernière Heure et la Première*, Montréal, l'Hexagone/Parti pris, 1970, p. 6-7.

42. *Ibid.*, p. 43. « Nous ne le sommes plus. L'indépendantisme arrive à l'heure où nous sommes en voie non pas tant de vouloir conquérir que de perdre rapidement notre indépendance » (*Ibid.*, p. 47).

43. *La Petite Noireur*, Montréal, Boréal, 1987, p. 45-46.

44. Membre du Parti québécois, le P.Q.

Yvettes remplissent le Forum de Montréal et d'autres amphithéâtres. À une « négation culturelle » de la culture, à une « négation mythique » du mythe, s'ajoute « l'affirmation passionnée » d'une autre négation, celle du féminisme.

En face, le partisan par excellence du OUI, qu'il soit un étudiant, un jeune cadre ou un ouvrier syndiqué, est déclaré être un « artiste », un créateur en puissance. Les écrivains sont les « architectes », les hommes et femmes politiques sont les « ingénieurs », les électeurs sont les « artisans » du pays imaginaire à rendre réel. Ouverture à l'inconnu, accueil de la nouveauté, mais aussi, si on examine de près les discours, « une autre tendance générale qui consiste à décrire ce mouvement de réalisation de soi-même comme unification de l'être, unité retrouvée, retrouvailles, *retour de soi en soi* »<sup>45</sup>. Or, l'artiste peut-il « réunir le pays et sa conscience », faire coïncider, « identité et société » ? N'est-il pas, par définition, étranger, exilé, divisé ? Il remet forcément en jeu, à tout moment, ses appartenances.

Si le camp du OUI a confondu, à force de les rapprocher, le symbolique et l'imaginaire, l'esthétique et l'éthique, le littéraire et le politique, le camp du NON, lui, a minimisé le rôle de la culture dans la société. « On ne se laissera pas prendre avec des airs de guitare et des chants de mouettes », dit la sénatrice Casgrain. La sénatrice Lapointe craint une « néo-colonie socialiste télécommandée par nos cousins d'outre-mer ». Au fond, c'est « contre la culture, contre la valeur politique de la culture et donc contre la politique »<sup>46</sup> que l'a emporté ce NON qui cherche à passer pour un OUI au « changement », au « renouvellement », et qui ne renouvelle qu'une longue aliénation.

## 5. Une littérature « post-nationale » ?

Au moment de l'accession au pouvoir provincial du Parti québécois, en 1976, des écrivains, surtout ceux qui sont par ailleurs ou d'abord essayistes, tiennent légitimement à marquer leurs distances, à prendre du champ. La plupart des collaborateurs du numéro de *Liberté* intitulé « Divergences : la littérature québécoise par ses écrivains », appellent de leurs vœux une littérature « post-nationale ». Ils veulent dire : post-nationaliste, voire post-indépendantiste. Plusieurs esprits fonctionnent déjà comme si le Québec était une nation politiquement souveraine. Réjean Beaudoin attire l'attention sur le

renversement que l'avènement historique du pays opère (rait) dans la littérature : ce qui avait été au centre d'un être intentionnel, d'un pur objet de langage, se trouve tout à coup projeté en pleine lumière dans le monde irréfutable des faits et des choses réels<sup>47</sup>.

Les écrivains devront alors « substituer à l'objet magnifié d'un désir refoulé, un autre objet d'égale fascination »<sup>48</sup>, ou plutôt plusieurs objets, un objet diversifié.

« Nous sommes des demi-libérés », dit Jacques Godbout ; la chaîne s'est seulement allongée.

Tous les écrivains du Québec couchent avec la même fille qui s'appelle Nation. Mais cette fille n'a pas de maison... Le lendemain de l'indépendance nous enterrerons le Texte québécois<sup>49</sup>,

45. *La Petite Noireur*, op. cit., p. 9.

46. *Ibid.*, p. 62, C'est Larose qui souligne.

47. *Liberté*, 111, 1977, p. 29.

48. *Liberté*, op. cit.

49. Jacques Godbout, *Le Réformiste. Textes tranquilles*, Montréal, Quinze, 1975, p. 157.

gravé jusque-là sur un « Mur des lamentations » à faire sauter. Il faudra passer du regard et de l'organisation de l'espace (politique) à l'intention du temps (littéraire), c'est-à-dire « tendre vers l'abstraction (remonter la parole jusqu'à son origine) » pour à la fois « accéder au réel et créer un pays »<sup>50</sup>. En attendant, comment vivre, écrire dans la Résistance permanente sans tomber dans l'orthodoxie et l'homogénéité ?

La Résistance littéraire, justement, n'est pas permanente, affichée, absolue ; elle est intermittente, oblique, profonde. Le problème ayant été abordé de front, en long et en large, dans les années soixante, par des écrivains comme Aquin, Ferron, Miron, Vadeboncœur, ou des dramaturges comme Dubé, Loranger (*le Chemin du roy*) ou Gurik (*Hamlet, prince du Québec*), leurs successeurs peuvent faire l'économie de certains discours, par ailleurs repris et en partie mis en œuvre par de hauts fonctionnaires et des hommes politiques professionnels. À la fin des années soixante-dix, les trois principaux leaders canadiens, canadiens-français ou québécois sont des intellectuels : Trudeau à Ottawa, Lévesque et Ryan à Québec. D'autres, journalistes, juristes, animateurs, professeurs, psychiatres sont des ministres influents. Le Dr Laurin, père de la Charte de la langue française (loi 101<sup>51</sup>), dont le *Livre blanc* sur la culture est fort discuté, a comme sous-ministres les sociologues Dumont et Rocher. Il est symbolique qu'un poète, Gérard Godin, ait battu l'ex et futur premier ministre Bourassa dans sa propre circonscription en 1976.

Il y a un décalage de plus en plus perceptible, depuis douze ou quinze ans, entre un discours politique d'avant-garde et une situation concrète stagnante, décevante. Sans avoir été réglée, ni dans un sens ni dans l'autre, la « question nationale » est noyée dans un ensemble de problèmes sectoriels : libre-échange et mondialisation des marchés, chômage et rationalisation industrielle, droits des femmes et des Amérindiens, intégration des immigrants, décrochage scolaire et formation de la main-d'œuvre.

La réforme de l'éducation, en 1967-1968, atteint certains de ses objectifs (décléricalisation, démocratisation), tout en ratant peut-être l'essentiel, du moins aux niveaux secondaire et collégial où la formation de base est négligée sans aucun profit pour la formation spécialisée. L'enseignement de la langue se détériore, les enseignements de la philosophie, de l'histoire, de la littérature rétrécissent. Les collèges d'enseignement général et professionnel (CEGEP) coincés entre le secondaire et l'Université, abandonnés à eux-mêmes dans une illusoire autonomie, sont de qualité très inégale.

Quelques journalistes influents du magazine *l'Actualité*, de *la Presse*, du *Devoir* font ou réclament des enquêtes. L'intellectuel qui est allé le plus loin dans sa critique du système ou de l'idéologie de l'éducation est Jean Larose dans *l'Amour du pauvre*<sup>52</sup>. Le professeur s'élève contre le « retrait » de la littérature des programmes scolaires, alors qu'il faudrait lui donner une « position hégémonique » dans l'éducation. Citant Diderot, Proust, Barthes, l'essayiste évoque le « fantôme de la littérature », les lumières mêlées d'ombres qui poussent et tirent le lecteur en avant, en haut, ailleurs, hors de lui-même et de sa petite expérience : « c'est l'esprit d'un autre qui le domine ».

Ce qui est vrai de la littérature en général l'est particulièrement de la littérature française classique pour les Québécois. Or, c'est aussi « notre littérature », « par filiation et cousinage linguistique », mais ce n'est pas « notre vécu », notre expression spontanée. Montaigne ou

50. Yvon Rivard, *Liberté*, 111, 1977, p. 94.

51. C'est-à-dire loi fondamentale, loi numéro un.

52. Montréal, Boréal, 1991.

Racine sont de beaux, de grands « fantômes » qui révèlent une part inconnue de nous : l'origine refoulée, l'histoire immémoriale, la permanence et les avatars de la langue, les multiples identités dans l'identification.

Larose n'hésite pas à déconstruire une certaine pédagogie démagogique : le « créationnisme », le « communicationnisme », l'anti-élitisme, et même le nationalisme anti-indépendantiste par lequel

bien des Québécois ont aboli la distance qui les séparait d'eux-mêmes et se sont représentés pour eux-mêmes comme un idéal accompli, un but déjà atteint<sup>53</sup>.

La littérature est ce qui nous arrache au « vécu » quotidien, à la passivité, aux préjugés, au conformisme, à la consommation médiatique, à la complicité facile, à la familiarité vulgaire, à la trop chaude « familiarité ». Il faut réapprendre « l'étrangeté de notre propre littérature », « ce qui nous fait violence » en elle.

## 6. Majorités, minorités

La majorité francophone du Québec (82 ou 83 % en 1992) s'étant affirmée et renforcée, malgré les problèmes persistant à Montréal dans le monde du travail, les diverses minorités ont à leur tour redressé la tête depuis une quinzaine d'années.

### La minorité anglophone

Les Anglophones (environ 10 % de la population), qui possèdent trois universités, deux chaînes de télévision, plusieurs stations radiophoniques, un grand quotidien (*The Gazette*), leurs réseaux d'écoles, d'hôpitaux et de services, se sont sentis brimés par l'interdiction maladroite d'afficher en anglais à l'extérieur de leurs commerces. Après Alliance Québec, leur société « nationale », ils ont fondé un parti (*Equality /Égalité*) qui fit élire quatre députés, dont deux unilingues, à Québec.

Trois œuvres récentes témoignent de leurs frustrations : *The Death of René Lévesque*, discours-montage du dramaturge à thèse David Fennario, mieux inspiré naguère dans *Balconville*<sup>54</sup> ; *Anglophobia, Made in Quebec*<sup>55</sup>, compilation myope du journaliste William Johnson ; *Gursky*<sup>56</sup> (sans compter un pamphlet anachronique dans *The New Yorker*) du grand romancier Mordecai Richler, auteur de *The Apprenticeship of Duddy Kravitz*<sup>57</sup> (1959) et d'autres fresques socio-autobiographiques de son enfance dans le vieux quartier juif des rues Saint-Laurent et Saint-Urbain. Pour des regards plus lucides, sereins, il faudrait remonter au classique *Two Solitudes*<sup>58</sup> (1945) de Hugh MacLennan, aux poèmes et anthologies de John Glassco, Louis Dudek, A.M. Klein<sup>59</sup>, Léonard Cohen<sup>60</sup>, etc.

53. *L'Amour du pauvre*, op. cit., p. 43.

54. Vancouver, Talonbooks, 1980.

55. Montréal, Stanké, 1991.

56. Trad., Paris, Calmann-Lévy, 1992. « Des Canadiens français arrogants voudraient que les enfants des anglophones qui les avaient battus dans les plaines d'Abraham parlent leur langage, un patois qui faisait dresser les cheveux sur la tête des vrais Français » (p. 192).

57. En français, *L'apprentissage de Duddy Kravitz*, Montréal, Cercle du livre de France, 1976.

58. En français, *Deux solitudes*, Montréal, HMH, 1978.

59. Auteur d'un remarquable roman, *The Second Scroll* (1951), traduit en 1990.

60. Auteur de *Beautiful Losers* (1967) et *The Favourite Game* (1970), traduit en 1990.

Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, en passant par l'humoriste Stephen Leacock, la ou les villes de Montréal sont souvent au centre des œuvres anglo-québécoises, particulièrement dans les récits-documents de Hugh Hood où se composent et se superposent plusieurs strates, depuis la Montagne, le Mont Royal, jusqu'à la périphérie de l'île. On retrouve le « village intérieur » de Hood et d'autres « Montréal Story Tellers », mêlés aux Québécois francophones, dans l'anthologie *Montréal en prose, 1892-1992*<sup>61</sup>. Clark Blaise, Américain de (double) origine canadienne, professeur d'« anglais langue seconde » à McGill, se sent comme Joyce à Trieste, Nabokov à Berlin, Beckett à Paris. Un de ses étudiants, Israélien polyglotte, remarque : « Deux ans dans un pays, si je n'apprends pas la langue, ce n'est pas un pays »<sup>62</sup>.

### Les autres minorités

L'importante communauté juive, bien structurée et cultivée, ne semble pas trop divisée entre Askhénazes, traditionnellement plutôt anglophones, quoique souvent bilingues, et les Sépharades émigrés du Maroc ou du Proche-Orient. Parmi ceux-ci, l'écrivain le mieux intégré à la communauté intellectuelle québécoise est Naïm Kattan<sup>63</sup>.

Un autre type de minorité s'est fortement manifesté depuis 1970, et surtout 1980, particulièrement au théâtre, où le « village gai » est une ville (princière) dans la ville. Si l'homosexualité féminine demeure un « continent invisible » ou moins visible<sup>64</sup>, malgré Pol Peltier ou Jovette Marchessault, qui défendent d'ailleurs la cause de toutes les femmes, l'homosexualité masculine triomphe, travestie ou « straight », chez Tremblay, Bouchard, Chaurette, Dubois. Les héros homosexuels sont pour la plupart présentés comme des êtres de lumière victimes d'une société pourrie, hypocrite, témoins de la vérité, de la liberté.

D'une volonté toute légitime d'affirmer leur droit à être ce qu'ils sont, de découvrir leur force et leur beauté, les victimes basculent quelquefois dans une célébration aveugle de leurs semblables, insinuant par exemple qu'ils sont, de par leur nature même, plus sensibles, plus profonds, plus forts, plus purs, etc. Il se produit alors un subtil glissement : une lutte pour l'égalité se transforme en une affirmation d'une certaine supériorité...<sup>65</sup>.

Depuis peu, certains essais ou manifestes s'interrogent sur le nouvel homme, bleu ou rose, bleu et rose, sur la condition masculine après la libéralisation des images et des mœurs.

Les femmes, elles, d'abord entre elles, pour elles, ont largement pris la parole et la plume. Déjà représentées au plus haut niveau par Gabrielle Roy ou Anne Hébert, ou par la gifle retentissante de Claire Martin sur une caricature de père (*Dans un gant de fer*<sup>66</sup>), les écrivaines se sont multipliées à la suite de Marie-Claire Blais. Fondatrices de revues, animatrices de mouvements d'avant-garde, comme Nicole Brossard<sup>67</sup>, romancières de l'*underground*, de la vie quotidienne, de *la Vie en prose*<sup>68</sup>, de la vie en rose et noir, les femmes

61. Présentée par Nathalie Fredette, Montréal, l'Hexagone, 1992, à l'occasion du 350<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de Ville-Marie.

62. *A north american education*, Toronto, Doubleday, 1973.

63. Pour l'étude de cet écrivain et des autres représentant les différentes minorités ethniques allogènes, voir quatrième partie, chapitre 3 : Les écritures migrantes, p. 235.

64. C'est un peu différent dans le roman, notamment chez Marie-Claire Blais.

65. Carole Fréchette et Michel Vaïs, « Questions sur un malaise », présentation de « Théâtre et homosexualité », *Jeu*, 54, mars 1990.

66. Montréal, Cercle du livre de France, 1965.

67. Poète et romancière, a fondé la revue *La Barre du jour*.

68. Titre d'un ouvrage de Yolande Villemaire, Montréal, Les Herbes rouges, 1980.

devenues leurs propres sujets, sont passées, en un certain sens, de la minorité à la majorité. Les *Lettres d'une autre*<sup>69</sup> de Lise Gauvin, par exemple, posent la question doublement politique : « Comment peut-on être Québécois (e) ? ».

## Section 2. LES NOUVELLES VOIES DE L'ESSAI<sup>69 bis</sup>

### 1. D'une question l'autre

La « question nationale » – la question de l'identité collective, de la survivance et du développement, de l'organisation et du pouvoir – que les journaux et les discours posent en termes de programme, d'idéologie ou de polémique depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'essai la pose en d'autres termes, sous d'autres formes : récit historique chez Garneau, conte philosophique chez Buies, utopie nostalgique, élitiste, idéaliste, dans *l'Avenir du peuple canadien-français*<sup>70</sup> (Paris, 1896) d'Edmond de Nevers :

Il fut un temps où, nous aussi, nous pouvions créer, dans les déserts américains, une grande nation française...

Ce temps serait-il revenu avec la Révolution tranquille ? La « dernière heure » donnerait-elle naissance à « la première »<sup>71</sup> ? *L'Urgence de choisir*<sup>72</sup>, comme chez Pierre Vallières, apparaît fortement dans les manifestes, témoignages et programmes qui suivent *l'Option Québec* (1968) de René Lévesque. Dans la mouvance de *Parti pris*, de Sartre et des théories de la décolonisation, l'essai s'était fait aussi plus personnel, autobiographique, psychanalytique : du romantique *Nègres blancs d'Amérique*<sup>73</sup> (1968) de l'ex-terroriste Vallières, en faveur d'une révolution prolétarienne internationale, internationaliste, au plus classique *Canadien-français et son double*<sup>74</sup> (1972) du journaliste Jean Bouthillette, sur l'intériorisation du statut de minoritaire et la fascination du regard de l'Autre.

Mais c'est avant tout sur lui-même que s'interroge l'essai québécois contemporain : sur sa démarche, sa fonction, sa place en littérature et par rapport au discours social<sup>75</sup>. La colère dans l'essai-pamphlet de Gilles Leclerc, *Journal d'un inquisiteur*<sup>76</sup> (1960), est à la fois une éthique et une esthétique :

La liberté n'apparaît dangereuse qu'à ceux qui ne la possèdent pas.

L'essayiste prend toutes les libertés, dans la forme et le ton comme sur le fond. Il peut être engagé, militant, partial, c'est-à-dire subjectif, mais jamais embrigadé, subordonné à une idéologie ou à un parti. Son « action » est dans le travail de la pensée par l'écriture. Il

69. Montréal, l'Hexagone, et Paris, le Castor astral, 1984 ; nouvelle édition, Montréal, Typo, 1987.

69 bis. Laurent Mailhot.

70. Montréal, Fides, 1964.

71. Pierre Vadeboncoeur, *La dernière heure et la première*, Montréal, L'Hexagone et Parti pris, 1970.

72. Montréal, Parti pris, 1971.

73. Montréal, Parti pris 1969 ; Paris, Maspero, 1969.

74. Montréal, l'Hexagone, 1979.

75. Laurent Mailhot (avec la collaboration de Benoît Melançon), *Essais québécois 1937-1983. Anthologie littéraire*, Montréal, HMH, 1984 ; Wyczynski, Gallays et Simard (dir.), *l'Essai et la prose d'idées au Québec. Naissance et évolution d'un discours d'ici*, Fides, « ALC », VI, 1985.

76. Montréal, Éditions du Jour, 1974.

doit d'abord se rendre maître de sa prose, se dégager de tout ce qui n'est pas lui-même dans l'expression et la recherche de nouveaux horizons.

Les *Convergences*<sup>77</sup> (1961) de Jean Le Moyne, sur « la femme dans la civilisation canadienne-française », sur Bach, Henry James et Saint-Denys Garneau, contre le dualisme matière-esprit, le dogmatisme, le rationalisme et le nationalisme (il y a sur ce point *divergences*), sont d'un « témoin », d'un prophète, d'un humaniste rabelaisien.

J'aime mieux aller à la taverne avec Samuel Johnson et Boswell que fréquenter les moralistes français, salonnards constipés et jamais ivres. Pascal m'a eu et je me suis dépris. Montaigne m'a introduit à la stricte humanité de Stendhal et Constant, salaud irrécusable, m'a fait accepter les équivoques de la sincérité.

« Les équivoques de la sincérité », de la subjectivité, sont les équivoques, ou les paradoxes, de l'essai. Celui-ci travaille sur des idées, des textes, un corpus culturel, non en savant, mais en artiste. Un « artiste de la narrativité des idées », comme le romancier moderne est un « essayiste de la pluralité artistique des langages ». Il y a, dans l'essai, un récit, et même une intrigue, où les « personnages » et « événements » sont des mots, des titres, des idées qui bifurquent, s'attirent, se repoussent, essaïment. André Belleau<sup>78</sup>, un des piliers de *Liberté* et de son « école » de l'essai, rappelle l'étymologie d'*essai* : *exagium*, examen, pesée, et (forme populaire dérivée) essaim, dispersion, dissémination, chasse.

L'essayiste aime parfois prendre des questions en apparence compliquées et leur donner une autre sorte de confusion que la confusion reçue.

Pour le plaisir de les refuser (pas nécessairement de les réfuter), de les déplacer, de montrer leurs apories, leur obscure clarté, leur ouverture in (dé)finie.

## 2. Le cheminement et le chemin

En même temps que se développaient et se spécialisaient, à l'Université, les sciences humaines<sup>79</sup> et, en littérature, la poésie, le roman (vers 1965-1966), bientôt le théâtre et la critique, l'essai se frayait une voie spécifique. Il se situe toujours sur *la Ligne du risque*<sup>80</sup> (1963), sur les crêtes, les vagues, dans les marges et les souterrains. *Chemin faisant* (1975) de Jacques Brault est un recueil de textes écrits entre 1964 et 1971. Il indique le cheminement de l'auteur qui apporte en marge une réflexion plus récente sur et à propos de textes rédigés antérieurement. La distinction typographique place le texte – situé en marge dans des caractères plus petits – comme un prolongement de la réflexion, un écho au texte premier dont l'écriture peut être indéfiniment reprise. Ramassant au fil des années toute *la Poussière du chemin*<sup>81</sup> (1989), l'essayiste entre poésie et roman, lectures et écriture, contourne ou démolit les murs, logeant dans des ruines qui lui parlent encore de l'avenir, de l'« à-venir » :

77. Montréal, HMH, 1969.

78. « Petite essayistique », dans *Surprendre les voix*, Boréal, 1986, p. 85-89.

79. Des sociologues – Fernand Dumont (*Le Lieu de l'Homme*, 1968), Marcel Rioux (*les Québécois*, Paris, Seuil, 1974) –, de « nouveaux géographes » (Luc Bureau, Denys Delâge...) qui sont aussi anthropologues ont produit, à côté de leurs études scientifiques, des essais où la mémoire, le langage, les lieux imaginaires donnent à l'histoire et à l'espace québécois des perspectives originales.

80. Vadeboncœur Pierre, Montréal, HMH, 1969.

81. Jacques Brault qui publiera ensuite *Il n'y a plus de chemin* (1990).

Tiens, le chemin de mémoire tourne, on croirait, sur lui-même.

*Les Actes retrouvés*<sup>82</sup> du poète Fernand Ouellette sont des actions transformées par la parole et l'écriture. Contre les totalitarismes, les idéologies, la « mystique de la violence », l'intolérance, la langue de bois, Ouellette a réagi ou réagira par des gestes<sup>83</sup>, des analyses, des témoignages. Il les reprend ici dans un contexte : le recueil, l'essai. Le bilinguisme officiel, au Canada, cache une « lutte des langues » et, dans la « dualité du langage », un sur-développement au Québec, comme chez les Noirs américains ou africains, du langage intérieur, émotif, intuitif, symbolique, aux dépens de la pensée discursive et de la fonction sociale, politique. Notre langue « adhère à des institutions qui ne sont pas ses créations mais des traductions ». D'où le rôle primordial du poète pour « nommer les mots » et celui de l'essayiste pour retrouver, retracer, corriger, prolonger les actes manqués, incomplets.

L'essai, comme la poésie, et au contraire de la science (toujours un peu technocratique), est un « savoir sans pouvoir », un savoir-faire, un acte risqué, un « fragment concentré d'imagination, de conscience et d'écriture ». Un « fragment de confession » aussi, mais, comme dans le *Journal dénoué* (1974) de Ouellette, où les souvenirs anecdotiques, les rencontres, tombeaux et hommages s'effacent devant la « contre-mémoire », l'actualisation du Temps. Après une biographie d'*Édgar Varèse*<sup>84</sup>, *Depuis Novalis : errance et gloses*<sup>85</sup>, Fernand Ouellette continue pour sans cesse *Écrire en notre temps*<sup>86</sup>, en notre lieu perdu, contre un futur trop polarisé, obsédant, tyrannique.

Le cheminement de l'autodidacte Ouellette n'est pas très différent, dans ses tensions et illuminations, de celui d'Hubert Aquin<sup>87</sup>, formé en philosophie et en science politique, tenté un moment par l'action terroriste et toujours par les activités sportives, financières, administratives. « Écrivain, faute d'être banquier », disait Aquin, avant de signer son passeport : « Profession : écrivain ». Lui aussi est un « errant », un « divagateur ». Plus fébrile, plus cassant que Ouellette. Ses *Blocs erratiques*, recueil posthume (1977), éclatent sous une dure et sèche lumière. Entre ces rocs, bien des chemins et des « prochains épisodes »<sup>88</sup> sont possibles : « Éloge de l'impatience », « Comprendre dangereusement ». Au centre du champ de vision, « L'art de la défaite » (depuis 1837), « Le corps mystique » de la Confédération (amours forcées dans un mariage « de raison ») et surtout « La fatigue culturelle du Canada français », texte de 1962 :

Le Canadien français refuse son centre de gravité, cherche désespérément ailleurs un centre et erre dans tous les labyrinthes qui s'offrent à lui. Ni chassé, ni persécuté, il distance pourtant sans cesse son pays dans un exotisme qui ne le comble jamais. Le mal du pays est à la fois besoin et refus d'une culture-matrice. Tous ces élans de transcendance vers les grands ensembles politiques, religieux ou cosmologiques ne remplaceront jamais l'enracinement ; complémentaires, ils enrichiraient ; seuls, ces élans font du Canadien français une « personne déplacée »<sup>89</sup>.

82. Montréal, HMH, 1970.

83. Il refuse le prix du Gouverneur général après la Loi des mesures de guerre d'octobre 1970.

84. Montréal, HMH ; Paris, Seghers, 1966.

85. Montréal, HMH, 1973.

86. Montréal, HMH, 1979.

87. « Pourrai-je, un jour, utiliser tout ce que je découvre en descendant dans l'enfer dantesque ? » écrit-il en préface à *Point de fuite*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1971 ; sur Hubert Aquin, voir *infra*, chapitre 3, section 3, p. 198.

88. Hubert Aquin, *Prochain épisode*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1965.

89. *Blocs erratiques*, Montréal, Quinze, 1977, p. 96.

### 3. Essai et littérature

Le professeur, médiéviste, Jean-Marcel Paquette, qui signe Jean Marcel ses *Pensées, passions et proses* (1992)<sup>90</sup>, appelle pensée – on pourrait dire essai –

ce qui n'a pas encore atteint le statut fixe de l'idée, un passage plus qu'un but, un voyage plus qu'un état. Et même dans ces conditions, il semble que la pensée n'est encore rien si quelque passion ne lui insuffle vie, ne l'agite, ne l'affecte.

La passion ne manque pas dans la prose (comme dans la poésie) québécoise. Passion non seulement de sentir, de ressentir, mais passion de savoir, de connaître, d'interroger. Le Québec, dont certains déploraient le manque de maîtres spirituels (après la Nouvelle-France), de théologiens, de philosophes, de théoriciens et de grands penseurs, a trouvé dans l'essai une pensée à l'œuvre, à l'épreuve. Une pensée des limites et du dépassement, du « passage » ; de l'identité ou de l'identification (collective, individuelle, personnelle) et de la distance ; de la mort et de la (re)naissance.

Que veut, que peut la littérature pour et contre le monde, la société, l'individu que je suis, que je serai, que je ne serai plus ? Dans les études et essais du *Jeu en étoile* (1978) – du « je » éclaté, sombre et lumineux, lointain et tout proche –, Jean-Louis Major pose la question de l'« égotisme partagé » par la lecture, la critique, l'enseignement. Dans les carnets, le Journal d'*Entre l'écriture et la parole* (1984), il va jusqu'à une sorte de désespoir où de la fidélité, de la durée, ne subsistent, temporaires, intermittents, que quelques fragments et une fragmentation de l'être :

La parole n'affronte qu'un obstacle : le silence ; l'écrire, deux : la parole et le silence.

Major ne dresse pas l'une contre l'autre la parole et le silence, il se situe inconfortablement entre les deux états ou actions, dans l'intervalle, le gouffre, qui les sépare. « Il y a une parole du silence » lorsque le discours ou le bruit cèdent au travail de l'écriture. L'essayiste déconstruit un espace surchargé, trop (et mal) organisé afin de créer le « lieu sans lieu » de la conscience, de la recherche.

L'écriture n'est rien d'autre que la transformation du langage et du monde en être-moi...  
L'œuvre est elle-même dissidence à l'égard de l'écrivain.

Elle lui échappe, et elle échappera au lecteur qui, en s'en saisissant, se saisit comme un autre moi.

On pourrait élargir, multiplier la question que pose à sa littérature, à toute littérature, l'essai québécois. Sans faire appel à des catégories psychologiques (pessimisme, optimisme) ou philosophiques (idéalisme, réalisme), il semble évident que l'« ère du soupçon » s'étend de l'art à la société, de l'individu à la collectivité. François Ricard attribue à l'histoire, « savoir fragile mais le seul possible », les mêmes fonctions et limites qu'à la littérature : « dialogue avec ce qui m'est à la fois le plus semblable et le plus étranger : la mort »<sup>91</sup>.

90. Et, avant ce recueil, un *Jacques Ferron malgré lui* (Éditions du Jour, 1970) qui va au-delà de la simple critique littéraire, un *Joual de Troie* (Éditions du Jour, 1973) polémique contre certaines conceptions (démissions) socio-linguistiques.

91. Deux essais paraîtront dans les années 80 qui portent une attention lucide aux pouvoirs et aux limites de la littérature : François Ricard, *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal, 1985 et Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988.

Au cœur des questions que (se) pose l'essai québécois contemporain : la littérature. Et on pourrait remonter jusqu'aux exils et vertiges d'*Une littérature qui se fait*<sup>92</sup> faisant ainsi exister le peuple québécois. Après *le Temps des poètes*<sup>93</sup> et *le Roman à l'imparfait*<sup>94</sup>, Gilles Marcotte, critique, ex-journaliste, pour qui le poème, le récit sont toujours « compromis dans la foire aux langages, aux idéologies » qu'est notre vie commune<sup>95</sup>, entreprend, plus qu'une discussion, un échange de lettres et de points de vue avec un collègue, André Brochu, sur *la Littérature et le reste* (1980), l'ici et l'ailleurs, le lieu et le « non-lieu ». Le pari de ces « amateurs obstinés » – amateurs de musique et de sport, de « probable » et d'« improbable », d'infini et de finitude – est de faire parler et penser la littérature sur tous les sujets. « C'est toute une affaire de chercher à penser, au Québec, et à notre époque », entre une tradition désuète et une modernité « habile », trop habile, déclare Brochu. Et Marcotte : « c'est sur le verbe (penser, affirmer, dire), me semble-t-il, que je devrai travailler, plutôt que sur ses compléments ». Et sur le « reste », tout le reste, qui n'est pas miettes mais pain, hors et dans la littérature, la prose (la poésie) du monde.

## Bibliographie sélective

### Œuvres

- AQUIN Hubert, *Blocs erratiques*, Montréal, Quinze, 1977, (textes de 1948 à 1977 rassemblés et présentés par R. Lapierre).
- BOUTHILLETTE Jean, *Le Canadien français et son double*, (1972), Montréal, l'Hexagone, 1979.
- BRAULT Jacques, *Chemin faisant*, Montréal, La Presse, 1975.
- BROCHU André, *L'Instance critique 1961-1973*, Montréal, Leméac, 1974. Avec Gilles Marcotte, *La littérature et le reste : livre de lettres*, Montréal, Quinze, 1980.
- LECLERC Gilles, *Journal d'un inquisiteur*, (1960), Montréal, Édition du Jour, 1964.
- LE MOYNE Jean, *Convergences*, (1961), Montréal, HMH, 1965.
- MAILHOT Laurent, *Essais québécois 1837-1983*, (avec la collaboration de Benoît Mélançon), Montréal, HMH, 1984.
- MAJOR Jean-Louis, *Le Jeu en étoile*, Ottawa, Édition de l'Université d'Ottawa, 1978.
- NEPVEU Pierre, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988.
- OUELLETTE Fernand, *Journal dénoué*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1974 ; *Écrire en notre temps*, Montréal, HMH, 1979.
- RICARD François, *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal, 1985, préface de Milan Kundera.
- RIOUX Marcel, *La question du Québec*, (1969), Montréal, Parti pris, 1977.
- VALLIÈRES Pierre, *Nègres blancs d'Amérique*, (1968), Montréal, Parti pris, Paris, Maspero, 1969 ; *L'urgence de choisir*, Montréal, Parti pris, 1971.
- VADEBONCŒUR Pierre, *La ligne du risque*, (1963), Montréal, HMH, 1969.
- WYCZYNSKI, GALLAYS et SIMARD (dir), *L'Essai et la prose d'idées au Québec*, Montréal, Fides, 1985 ; *Naissance d'un discours d'ici*, Montréal, Fides, Archives des lettres canadiennes vol. 6, 1985.

92. Gilles Marcotte, 1962, Montréal, HMH, 1971.

93. Montréal, HMH, 1969.

94. Montréal, La Presse, 1976.

95. « Tout ce qui appartient à nos discours utiles se retrouve en littérature mais abstrait de l'histoire agie, de telle façon que s'en dégagent les lignes de force, celles-là mêmes que les pressions de l'actualité ne permettent pas de distinguer » (*Littérature et circonstances*, l'Hexagone, 1989, p. 10).

### Section 3. L'ÉCRIVAIN ET LA LANGUE<sup>96</sup>

S'il est une question qui, de façon obsessionnelle, et récurrente, traverse l'histoire du Québec et de sa littérature avec une continuité exemplaire, c'est, sans contredit, celle de la langue. L'enjeu est d'abord politique, car le sort d'une littérature est inextricablement lié à celui de la collectivité dont elle procède. Si tout écrivain a jusqu'à un certain point mandat d'illustrer et de transformer la langue, l'écrivain québécois se trouve dans la situation inconfortable d'avoir à recommencer constamment un combat pour que le français demeure chez lui la langue de l'État, de la culture et des communications. Depuis quelques années, il avait cru le débat clos. Mal lui en prit. Bien sûr, l'État a légiféré en 1977 et institué le français langue officielle du Québec. Mais cette loi a à son tour été jugée inconstitutionnelle par la cour suprême d'Ottawa qui a décrété qu'elle contrevenait à la législation fédérale sur le bilinguisme. Une autre loi québécoise, plus souple, a remplacé la première. Le statut politique accordé au français au Québec, s'il n'a pas tout réglé d'un seul coup et comme par enchantement, n'en a pas moins profondément changé les rapports sociaux. Maintenant tenus à fréquenter l'école française, les nouveaux arrivants ne s'intègrent plus automatiquement à la communauté anglophone, comme c'était le cas auparavant. Dans le Montréal cosmopolite d'aujourd'hui, tous les commerçants doivent pouvoir s'adresser à leurs clients en français. Cependant, il y a des exceptions, nombreuses. Ce qui oblige à une vigilance constante de la part des francophones. Car le jour où il sera confiné à un usage privé, le français disparaîtra ou cessera de se développer comme langue, ce qui revient à peu près à la même chose. Ce devoir de vigilance n'est pas sans engendrer une certaine lassitude de la part de l'écrivain qui se voit contraint de constater avec Gaston Miron :

La langue, ici, n'a jamais été un donné, c'est-à-dire une institution à partir de laquelle on commence, mais elle est une institution à laquelle il faut arriver. C'est tuant<sup>97</sup>.

L'enjeu est esthétique également. Que signifie écrire en français ? Depuis que la littérature québécoise existe ou s'interroge sur son existence même, critiques aussi bien qu'écrivains entretiennent un métadiscours sur la langue. Des oscillations de ce discours dépend en grande partie l'évolution de cette littérature.

#### 1. Déplacements d'une question

La question n'a cessé d'apparaître, au cours des époques, comme le lieu de convergence de plusieurs problématiques, comme un catalyseur de discours littéraires et comme la mise en scène et en mots de positions idéologiques spécifiques. L'interrogation sur la langue d'écriture, notamment, toujours doublée d'un commentaire plus global sur le statut de la langue ou d'un diagnostic sur l'état de la langue parlée, est l'histoire d'une suite de déplacements qui conditionnent ou modifient les grandes options de la littérature québécoise. Il s'agit là d'une scène particulière, révélatrice d'un procès littéraire plus important que les procédés qu'elle met en jeu. Une scène propre à l'exhibition du littéraire mais aussi à la constitution de poétiques particulières. C'est ce que Lise Gauvin appelle la « surconscience linguistique » de l'écrivain québécois, *surconscience* partagée jusqu'à un certain point mais

96. Lise Gauvin.

97. Gaston Miron, « Chus tanné », dans *L'Avenir du français au Québec*, Montréal, Québec Amérique, 1987, p. 178.

de manière différente par des écrivains de la francophonie ainsi que par d'autres écrivains en situation de littérature mineure, pour reprendre l'expression célèbre de Kafka, c'est-à-dire dont la langue est affectée d'un fort coefficient de déterritorialité<sup>98</sup>. Mais on sait aussi que « mineur » signifie, toujours d'après Kafka, « les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande ou établie ».

Rappelons les principaux jalons de cette *surconscience*. Dès l'émergence même de la littérature au Canada, Crémazie, dans un texte percutant, situe, à travers la question de la langue, la position que s'attribue alors la littérature « canadienne », soit une littérature marginale de langue française<sup>99</sup>. Le débat est lancé. Comment, se demandent les uns, conquérir reconnaissance et légitimité face à la littérature-mère ? Comment, se demandent les autres, accéder au statut de « littérature nationale » ? Le projet de faire canadien entraîne-t-il nécessairement création d'une langue nouvelle ? Faut-il se contenter d'un usage modéré de vocables locaux ? Quels sont les modes de « littérisation » possibles de la parole ? Et pour qui écrit-on ? Quel est le public visé ? Toutes questions abordées par les rédacteurs des revues *Le Terroir* et *Le Nigog* et par les essayistes Camille Roy, Albert Pelletier, Claude-Henri Grignon la première de ces revues revendiquant une parlure originale, la seconde signalant une situation de diglossie entre le langage littéraire et la langue de tous. Dans cette première phase d'autonomisation, des institutions se créent, telle la Société du parler français au Canada (1902), dont le mandat est de favoriser la connaissance du vocabulaire canadien. Mais la problématique de la langue véhiculée par les écrivains se définit toujours en termes de norme et d'écart par rapport à des modèles plus ou moins présents et prégnants. Accentuer l'écart, n'est-ce pas aussi choisir de faire jouer l'exotisme, moyen fort sûr d'attirer l'attention « du vieux monde » ? Mis à part les contes, qui miment le discours oral, la prose narrative, jusqu'à la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, fait encore un usage timide de particularismes langagiers. Les romanciers, fidèles à l'esthétique réaliste, se contentent de manier les niveaux de langue dans les dialogues et les discours rapportés, enchâssant certains mots par des guillemets ou utilisant l'italique.

## 2. Le parti pris du *joual*

La revendication des années 60 est plus totale. Des écrivains dénoncent, dans la revue *Liberté*, la fatigue culturelle et la situation d'infériorité des Canadiens français, ainsi que leur langue humiliée. Dans les pages de la revue *Parti pris*, la chose littéraire n'est plus pensée comme un système clos mais comme une institution greffée sur les autres systèmes symboliques. Tout en proposant la nouvelle dénomination de littérature québécoise, en remplacement de la double altérité que représente, en 1960, la désignation de littérature canadienne-française, on ne pense plus le champ littéraire en dehors du contexte socio-politique qui, jusqu'à un certain point, en conditionne l'existence. Au « pour qui » et au « comment » s'ajoute le « pourquoi » écrire. Dans une situation de domination ou de demi-colonialisme, est-ce que la pratique même de l'écriture ne sert pas de caution aux autres structures plus englobantes ? Quelle est la position de classe de l'écrivain ? Remettant en cause la fonction esthétique de la littérature et la qualité de reflet du texte, négligeant le vieux dilemme à savoir s'il faut écrire en canadien, en canayen ou en français de France, certains écrivains de *Parti pris* s'engagent dans une pratique volontariste et provocante du *joual*.

98. Deleuze et Guattari, *Kafka, Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 33. Les autres caractéristiques de la littérature mineure sont le branchement de l'individuel sur l'immédiat politique et l'agencement collectif d'énonciation.

99. *Œuvres, Prose*, Presses de l'Université d'Ottawa, 1976, p. 91 ; voir *supra*, p. 9 et p. 60.

Pour les « partipristes », le *joual* est d'abord la langue des milieux populaires urbains, plus spécialement montréalais, une langue dont la détérioration reflète l'infériorité économique du Canadien français. Il correspond à un certain niveau de la langue parlée dont on ne cherche à éliminer aucune faute ou particularisme, ou encore à « une forme linguistique issue de l'absence d'une langue nationale et du voisinage d'une langue étrangère dominante »<sup>100</sup>. Symptôme d'une acculturation, d'un malaise plus total, indice d'aliénation, la présence du *joual* est ressentie douloureusement par plusieurs écrivains qui, sans faire partie de l'équipe de *Parti pris*, avaient déjà signalé cette situation de diglossie gênante. Pour le poète Fernand Ouellette comme pour le romancier André Langevin, écrire suppose un renoncement douloureux à l'expression spontanée.

« Français fictif » par excellence, celui de la langue littéraire n'avait été, jusqu'aux années 60 au Québec, que la manifestation d'un clivage entre une langue polie, idéale et somme toute assez neutre et les divers niveaux de langue. Image de la dépossession, le matériau de la fiction choisi par les écrivains de *Parti pris* implique un renoncement à la norme pour dire l'espace de la non-identité. Le *joual* cesse soudain d'être la maladie de ceux-qui-n'ont-pas-pu-faire-leurs-cours-classiques. Le fossé creusé entre les « beaux esprits » et le « peuple » devient malaise insoutenable :

Nous refusons de devenir de beaux eunuques protégés de la peste ; les derniers Français d'une « province of Québec » composée d'une part de Canadiens anglais et d'autre part d'ex-Canadiens français anglicisés. Nous refusons d'être les Français de service ; une couronne française sur une tête jouale. Nous refusons de servir à maquiller par notre beau langage le langage pourri de notre peuple<sup>101</sup>.

Ce choix du *joual* est une manière de donner une voix « à ceux qui parlent trop mal pour se faire entendre » (Jacques Renaud), mais aussi l'expression d'un défi, un moyen de défense et l'outil d'une conspiration. Jamais il n'a été question, toutefois, de proposer de faire de ce non-langage le fondement d'une spécificité. Les écrivains de *Parti pris* acceptent de vivre jusqu'à l'inconfort cette identification au particularisme québécois des années 60.

Dans son recueil *Les Cantouques*<sup>102</sup>, Gérald Godin puise allégrement dans un répertoire formé aussi bien d'archaïsmes, d'anglicismes que d'expressions réputées poétiques. Le titre lui-même est un néologisme qui renvoie aux *Cantos* de Pound et au mot « canterhook », outil qui sert à trimballer les billots :

ma turtuleuse ma riante  
ma toureuse mon aigrie  
sans yeux sans voix échenollé tordu tanné  
démanché renfretté plusieurs fois bien greyé  
de coups de pieds dans le rinqué<sup>103</sup>.

Dans les œuvres narratives, les romanciers refusent d'adopter une esthétique donnée qui signifierait une « convention du réel » et une « fabrication de l'écriture » liant l'écrivain à

100. L. Girouard, *Parti pris*, vol. 22, n° 4, déc. 1964, p. 64.

101. Gérald Godin, « Le joual politique », *Parti pris*, vol. 22, n° 7, mars 1965, p. 57.

102. Montréal, *Parti pris*, 1966.

103. *Les Cantouques*, op. cit., p. 34.

sa société à travers un pacte trop facilement repérable, comme celui de l'esthétique réaliste. Ces romanciers en rupture de ban désirent s'assurer d'une écriture qui ne soit pas pure convention :

Votre révolution, pour être du bon côté de la traque, faut pas l'importer, faut inventer quelque chose qui nous ressemble... Même chose pour la littérature. Comprends-tu mon idée,

disait l'oncle Médée à son neveu dans une des nouvelles de *La Chair de poule* d'André Major<sup>104</sup>.

Les fondements de ce dire sont à chercher en dehors de toute littérature axiale, dans une subversion formelle qui détruit la linéarité du récit et la cohérence du (des) discours par la déréalisation du rapport narrateur-lecteur, le procès du livre en train de se faire ou le brouillage constant des voix et des niveaux de la langue. Dans un pareil contexte, la pratique du *joual* se trouve amputée de toute dimension ornementale et devient contestatrice. La contamination par le *joual*, ses phrases elliptiques, sa verdeur lexicale, ses anglicismes et sa syntaxe simplifiée s'inscrivent dans la texture même de ces recueils de nouvelles que sont *La Chair de poule* et *Le Cassé*<sup>105</sup>. Ce dernier livre est le récit de l'homme blessé à l'esprit et au corps, une expression de l'aliénation qui se transforme en chant lyrique, en un véritable Montréal blues :

...and mon vieux tu perds ton temps, and on écrit pas comme ça, and on attend pour écrire, and on attend la permission, and vous m'faites chier pis j'continue, gagne d'égossés, alléluia Royal Bank pour tes coffres-forts viragos vierges sans joie ni foi, pour ta confrérie instruite, ceux qui savent compter plus loin que 100 000, ceux qui disent moâ, ceux qui disent we, me, I and So what, ceux qui mettent des « S » à salaire, ceux qui mettent des « H » à amour, ceux qui ont mis la hache dedans, ceux qui m'ont fait charrier, ceux qui m'ont fait sacrer ;...<sup>106</sup>.

Jamais le dit ne s'était à ce point dissocié de la fabrication, de l'artisanat. Aucun procédé ne tient devant ce déferlement de cris, devant cette meurtrissure profonde qui blesse tout autant l'auteur que son personnage. La réalité ainsi atteinte est celle d'une subjectivité plurielle et multiforme à l'intérieur de laquelle l'auteur est lui-même successivement (et parfois simultanément) celui qui dit et qui est dit, celui qui a choisi de s'installer dans l'univers du relatif. « Et que la postérité m'éternue », disait Jacques Renaud en guise de préface.

Solution de désespoir, de compassion, d'amour, le recours au *joual* est, dans les années 60, une forme active de résistance. En marge du « réalisme » et des préoccupations formelles du nouveau roman, en marge aussi d'un populisme facile, les récits qui s'en réclament expriment le vivant paradoxe qui est de tenter une écriture de la parole qui ne se propose pas en littérature. À travers l'engagement de *Parti pris*, la littérature se voit attribuer une fonction de suppléance par rapport aux autres discours sociaux.

### 3. Du *joual* au québécois

En 1968, *Les Belles sœurs* font leur entrée sur la scène d'un théâtre montréalais. Elles étonnent, déplaisent, séduisent. Elles parlent une langue populaire, trouée d'anglicismes :

104. André Major, *La Chair de poule*, Montréal, Parti pris, 1965, p. 18.

105. Jacques Renaud, Montréal, Parti pris, 1977.

106. *Le Cassé, op. cit.*, p. 91.

Rose Quimet. Quand les p'tits oiseaux sont arrivés, Manon les trouvait bien cute, pis a s'est mis à dire qu'a l'avait pas le cœur des tuer ! Ca prend-tu une saprée folle ! Ca fait qu'y'es ont toute gardées ! Toute la gang !<sup>107</sup>.

Très rapidement, leur auteur, Michel Tremblay<sup>108</sup>, est nommé le héraut de la cause joualissante et doit se défendre de ce titre prématuré. « Le théâtre que j'écris présentement en est un de claque sur la gueule » qui vise « à provoquer une prise de conscience chez le spectateur »<sup>109</sup>. Son théâtre, cette « cantate cheap », musicale et lyrique à certains moments, transcende le réalisme et le transpose en le poussant jusque dans les limites mêmes de ses excès. Ainsi Tremblay opère-t-il un renversement et une mutation de la culture populaire dans les codes de la culture savante. Il légitime par là l'usage du français québécois, ce qui permet à l'un de ses personnages, Albertine, de constater vers la fin de sa vie :

Mais y me semble... que j'ai jamais parlé beau, comme ça<sup>110</sup>.

Dans ses romans, on remarque une intégration des paroles des personnages aux passages narratifs, comme une actualisation immédiate de la scène, et une diminution de l'écart entre le niveau de langage du narrateur et celui des personnages :

Gabriel posa sa tête sur la vaste poitrine de sa femme. Ils restèrent ainsi assez longtemps, Gabriel à genoux dans le lit, la tête appuyée contre les seins de sa femme, comme endormi, la grosse femme lui caressant les cheveux, le cou, le visage, « J't'aime, t'sais ». Les mots étaient sortis difficilement, la grosse femme le savait. Son mari, orateur de taverne émérite, pourtant, et pilier de party, se retrouvait étonnamment dépourvu et impuissant devant les mots d'amour. Une pudeur presque maladive l'empêchait de parler « de ces choses-là », comme il les appelait, et quand venait le temps de prouver son amour à sa femme, une claque sur les fesses ou un clin d'œil complice devaient être interprétés comme des déclarations enflammées, remplaçant les lettres qu'il n'avait jamais écrites, les fleurs qu'il n'avait jamais eu les moyens d'apporter et les mots qui restaient presque toujours bloqués dans sa gorge. « Tu sens bonne ». Après une longue caresse, la grosse femme murmura : « Va farmer la porte »<sup>111</sup>.

Dans ce passage, on note en outre un rapport fort particulier au langage, sorte de gêne indescriptible, dont le personnage de Tremblay est loin d'être le seul représentant.

Aussi bien dans son théâtre que dans ses romans, Tremblay a « normalisé » le langage populaire québécois et cela dans les deux sens du terme : en le légitimant d'une part et, d'autre part, en atténuant peu à peu les effets de contraste et de provocation causés par l'accumulation des particularismes.

Au cours des années 70, les tensions deviennent plus explicites. Des essayistes (Jean Marcel, Pierre Vadeboncoeur) dénoncent la menace de folklorisation qui guette les tenants de ce qu'on appelle l'idéologie du *joual* : celle-ci risque de devenir une mode ou plus encore un substitut de l'identité. Dans un numéro spécial de la revue *Maintenant* (1974) consacré à la langue, Victor-Lévy Beaulieu est le seul à faire du *joual* une finalité et l'expression d'un grand projet collectif. Publié deux ans auparavant, son roman *Un rêve*

107. Michel Tremblay, Montréal, Leméac, 1972, acte 1, p. 36.

108. Voir *infra*, chapitre 3, section 5, p. 208.

109. *Le Maclean*, juin 1968, p. 60.

110. *Albertine en cinq temps*, Montréal, Leméac, 1988, p. 22.

111. *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Leméac, 1978, p. 128.

québécois<sup>112</sup> illustre les contradictions et les limites de la transcription de l'oralité dans l'écrit. Ses positions par la suite deviennent plus nuancées et sa langue littéraire évolue vers la création de néologismes : ainsi de ce cycle des *Voyageries*<sup>113</sup> dans lequel Montréal-Nord se transforme en Morial-Mort ou de ce *Don Quichotte de la Démanche*<sup>114</sup>, dans lequel il est bien malaisé de reconnaître le modèle de Cervantès.

À la fois comme romancier et comme essayiste, Jacques Godbout n'a cessé de réfléchir à la problématique de la langue. Dans les pages de la revue *Liberté*, il avoue sa lassitude devant la conscription obligatoire des écrivains au grand Texte québécois, la « Catalogne nationale », la « Chanson à répondre ». Il aspire à « des textes littéraires normaux, c'est-à-dire écrits par des individus pour des individus » et à « une littérature diversifiée »<sup>115</sup>. Conscient de la différence entre l'idéologie *jouale* et le *joual* écrit ou littéraire, il avoue se situer quelque part « entre l'Académie et l'Écurie ». Et il précise que

Tout ce que les écrivains québécois tentent, avec plus ou moins d'habileté, de dire aux écrivains français d'Europe, c'est que la langue française littéraire est trop polie, trop cultivée, trop usée, trop étioyée, trop instruite, trop codifiée, trop propriété privée, trop correcte pour l'usage que nous voulons en faire. Nous avons besoin, pour entrer dans l'histoire et violer l'espace/temps américain, d'un français plus souple et plus fou et plus utile que le leur, nous avons besoin d'un français sauvage, le Québécois, pour nous civiliser<sup>116</sup>.

Ce français plus souple, il le propose dans *Salut Galarneau* (1967), histoire d'un vendeur de hot-dogs, partagé entre le souhait de vivre et d'écrire et, qui tente de « vécrire » pour réconcilier l'une et l'autre de ses aspirations. Mais la langue comme thème apparaît surtout dans *D'Amour, P.Q.* (1972) roman dont le fil conducteur est une discussion entre un auteur, Thomas d'Amour, et sa secrétaire. Les écarts de langage de Mireille, la secrétaire, sont le contrepoint dérisoire du manuscrit de l'auteur, manuscrit faux, pompeux, que cette première lectrice se lasse vite de dactylographier. Bientôt Thomas d'Amour cessera lui-même d'écrire, attiré par les charmes de Mireille, qui se chargera de terminer l'œuvre commencée. Ainsi le roman se défait, se reconstruit et s'annule sous les yeux du lecteur dérouté : celui-ci passe sans transition du pseudo-lyrisme à la quotidienneté la plus « plate » et traverse en quelques pages l'histoire de la révolution des années 60. Parodie du livre, de l'auteur, de la littérature, ce roman s'édifie – et se disloque – à partir d'une tension entre la parole de l'écrivain et celle de tous. Cette écriture carnavalesque et ludique annonce déjà les récits des années 80.

La question du *joual* est maintenant de l'histoire ancienne. Si elle a fait les manchettes et créé une nouvelle polémique avec *Les Fées ont soif*<sup>117</sup> de Denise Boucher, elle a peu à peu cédé la place à une pratique libre et même libertaire du lexique et des manières de dire québécoises, pratique très répandue au théâtre et qui n'étonne plus personne aujourd'hui. Dans sa « *Deffence et illustration de la langue québecquoyse* », Michèle Lalonde tient à préciser que

112. Montréal, VLB, (1972), 1977.

113. Titre donné à la seconde série des romans de l'auteur.

114. Montréal, L'Aurore, 1974 ; Paris, Flammarion, 1979.

115. *Liberté*, 1971.

116. *Liberté*, mai 1974, p. 33.

117. Montréal, Intermède, 1978.

par langue québécoise en somme, elle n'entend pas autre chose que la langue française elle-même, telle qu'elle s'est tout naturellement déterminée en Nouveau-Monde, à cent lieux de la Mère-Patrie mais sans horrible complexe d'Œdipe<sup>118</sup>.

De son côté, Gaston Miron aime à dire : « Je suis un variant français ». L'important, pour l'écrivain québécois, n'est pas tant de choisir entre des variétés du français, mais de pouvoir parler sa langue et l'écrire. Car dans ses oreilles résonne encore l'écho du poème-affiche de Michèle Lalonde, « *Speak White* » :

Nous sommes un peuple inculte et bête  
 mais ne sommes pas sourd au génie d'une langue  
 parlez avec l'accent de Milton et Byron et Shelley et Keats  
 Speak White  
 et pardonnez-nous de n'avoir pour réponse  
 que les chants rauques de nos ancêtres  
 et le chagrin de Nelligan<sup>119</sup>

L'identification d'une littérature québécoise, en même temps qu'elle passe par la question de la langue, la dépasse également, dans la mesure où cette littérature a acquis un niveau d'autonomie suffisant pour, jusqu'à un certain point, éviter la cristallisation sur ce sujet et rendre légitimes ses propres usages. Les stratégies sont maintenant multiples. Les mots d'ordre se font rares. Sur le plan strictement littéraire, la saison de l'inconfort semble terminée. Alors que le monologiste Sol met en place une langue recrée et régénérée par l'humour et le poétique, que Gérard Godin poursuit sa transformation du langage populaire amorcée dans *les Cantouques*, que Francœur investit les mots de l'américanité, une autobiographie linguistique paraît, *Le Mur de Berlin, P.Q.*<sup>120</sup>, dans laquelle l'auteur, Jean Forest, retraçant ses démêlés avec le français et l'anglais, parle d'une condamnation à la poésie. Doux châtiement que celui-ci. Jamais on n'a connu toutefois au Québec autant d'auteurs de nouvelles et de romans que depuis quelques années. L'âge de la prose est indiscutablement commencé.

#### 4. Les nouvelles stratégies romanesques

Éclectique et assurée, vivante et humoristique, en prise directe sur le quotidien, cette prose romanesque se complexifie et joue de tous les réseaux de langue et de sens. Au marquage régionaliste succèdent diverses tactiques, dont on donnera ici quelques exemples. On a déjà vu l'attitude de Tremblay et son intégration des dialogues aux passages narratifs. Une autre stratégie consiste à faire une sorte de traduction simultanée. Celle-ci prend parfois l'aspect de périphrases explicatives : c'est ce que l'on observe dans *Pélagie-la-Charrette*<sup>121</sup> d'Antonine Maillet l'Acadienne, où l'on donne à l'avance et dans le cours de la narration le résumé en français « classique » du dialogue en langue vernaculaire, traduction qui peut prendre la forme d'un discours ironique, comme dans le roman *Maryse*<sup>122</sup> de Francine Noël qui ne se prive pas d'émailler la narration de vocables anglais et de québécoïsmes et de commenter cet usage.

118. *Maintenant*, 1973.

119. Montréal, L'Hexagone, 1974.

120. Montréal, Quinze, 1983.

121. Montréal, Leméac, 1979.

122. Montréal, VLB, 1984.

Au milieu d'octobre, Tit-Cul Galipo quitta la piaule, l'air sombre comme toujours, disant que « c'était plus travaillable dans le shack depuis l'arrivée de Ménard ». Maryse ne l'avait jamais vu travailler. Sa remplaçante, Jocelyne Ménard – aucun lien de parenté avec Coco –, possédait elle aussi un toaster mais le sien était, définitivement un grille-pain : Jocelyne vénérât le « français de France » et le moindre anglicisme l'étrivait. À son contact, Maryse et Coco durcissent leurs positions ; ils se mirent à parler du sink, de la rédio, de l'hostie de pick-up fucké à Ladouceur et, bien sûr, cela s'imposait, du toaster à m'ame Ménard<sup>123</sup>.

Le lecteur en conclut qu'on ne fait pas davantage des romans avec des éviers propres qu'avec un français aseptique. Mais l'auteur prend tout de même la peine, dans cet extrait, de donner la double référence des mots utilisés. Le même phénomène s'observe dans certains passages du *Matou* d'Yves Beauchemin où, par contre, plusieurs expressions québécoises se trouvent comme naturalisées dans le texte.

Une autre attitude adoptée est celle du décentrement, de la multiplication des points de vue. On l'observe chez Yolande Villemaire pour qui la *Vie en prose*<sup>124</sup> est aussi vie et écriture de la parole. Entre parodie et déférence, Villemaire passe en revue les mythologies contemporaines. La notion d'écart est elle-même confondue dans un maelstrom de voix, de tonalités, de registres, dans une pluralité de styles et d'effets. Défi à la norme et à la linéarité.

Le défi est autrement relevé dans les romans-poèmes que sont les textes de Nicole Brosard, France Théoret, Carole Massé, Madeleine Gagnon, où l'on recherche un autre discours dans l'irracontable de la voix. Voix en quête d'une langue, de toute langue. Écritures fatalement et éminemment transgressives :

En tant qu'écrivaines et en tant que femmes nous devons développer des stratégies linguistiques peccamineuses en pensée, en paroles et en actes autant qu'en écriture et répandre joyeusement le mauvais exemple qui fera grincer les puristes<sup>125</sup>.

On sait en tout cas le tollé que suscite en France l'usage (le bon exemple) de la féminisation des titres !

Une dernière attitude enfin est celle d'une certaine forme de bilinguisme. On la retrouve dans un roman comme *Volkswagen Blues* de Poulin, où des dialogues entiers sont donnés en anglais. Il faut dire que le sujet justifie cet emploi, ou du moins l'appelle puisqu'il s'agit de deux jeunes gens qui parcourent l'Amérique à la recherche des pistes des premiers découvreurs.

Inclassable et singulière, l'œuvre de Réjean Ducharme progresse, inventant chaque fois de nouvelles formes et un nouveau langage. D'entrée de jeu, dans *l'Avalée des avalés* (1960), le romancier choisit la langue comme sujet de réflexion et de fantasme. Titres, noms de personnages, figures et références intertextuelles témoignent d'une impertinence qui n'a d'égale que la liberté avec laquelle le romancier traite la ou les langues dont il use<sup>126</sup>.

123. F. Noël, *Maryse*, op. cit., p. 54-55.

124. Montréal. Les Herbes rouges, 1980.

125. Louky Bersianik, « Ouvrages de dames », dans *Les Œuvres de création et le français au Québec*, Conseil de la Langue, 1984, p. 230.

126. Le dernier roman, *Débadé* (Paris, Gallimard, 1990), poursuit le jeu langagier en mettant en place un « feuilleté de langages » qui doit aussi bien à la parole spontanée, à la matérialité des signifiants qu'aux diverses ressources des langages sociaux, voir p. 204.

Cette joyeuse relativisation des styles et cette mobilité de la prose sont signes de la maturité d'une œuvre dont on a dit qu'elle pousse la langue québécoise au-delà d'elle-même. On peut la lire comme une recherche pour faire éclater le sens des mots et arriver à leur redonner un pouvoir d'expression sensible.

## 5. Le sentiment de la langue

On aura compris que la production romanesque récente a su tirer parti d'une certaine « surconscience linguistique » et fait la preuve d'une parole en liberté qui emprunte au moins autant aux traditions américaines et anglaises qu'à celle du roman français. Aux codes trop aisément repérables succède la mise en place d'effets de langue imprévus. La génération *Vamp*<sup>127</sup> aime provoquer par son effervescence verbale. La traduction comme thème prend une importance nouvelle, importance qu'atteste aussi bien un roman comme *le Désert mauve* de Nicole Brossard que *Copies Conformées*<sup>128</sup> de Monique La Rue. Des écrivains venus d'horizons divers choisissent d'écrire et de publier en français au Québec, renouvelant ainsi les termes du débat concernant le rapport entre langue, culture et identité. Le « sentiment de la langue » fait suite à la passion d'hier. Soit quelque chose de plus secret, de plus intime. De plus nécessaire. Passible de déviance, de délinquance, mais aussi d'impertinence et de jeu.

C'est par l'expression de ce sentiment que nous aimerions conclure. Lors d'une enquête réalisée par la revue *Possibles*, des écrivains ont répondu à la question « Comment se pose, dans votre propre pratique d'écriture, le rapport à la langue ? » Ils ont exprimé leur malaise mais aussi leur fascination par rapport à la langue française :

Aujourd'hui, je dirais que mon rapport à la langue est tout à la fois curieux, laborieux, doté d'une bonne dose d'ambivalence, d'émerveillement, de fascination. (Nicole Brossard)<sup>129</sup>

D'autres, tels Jacques Brault et Gaston Miron, ont manifesté leur inquiétude face à la menace toujours présente de la « survivance folklorique » (Miron). Paul Chamberland insiste sur la posture contradictoire de l'écrivain :

Non, écrivain québécois, je ne m'imaginerai pas pouvoir échapper à une posture contradictoire. Il me faut donc en assumer l'inconfort et, pour commencer, celui d'en produire l'assertion.

1. C'est sans réticence que je fais mienne la détermination politique à défendre l'unilinguisme francophone, à refuser la condition pathologique de diglossie que tend à imposer à la collectivité québécoise la langue du plus fort. Je ne saurais tolérer la « normalisation » assimilatrice. Laquelle, comme il en va de toute position, assurée, de domination, dissimule la violence, le coup de force de la Loi par un discours libéral d'« alliance ».

2. L'écrivain, s'il en est un, détourne l'usage de la langue. Écrire se détermine par des interruptions, perturbations, dévoilements de code. [...] En regard du même, qu'est la « bonne » communication, l'écriture n'est pas sûre, l'écrivain est suspect. Écrire, ça ne peut être « défendre » ni « illustrer » une « langue nationale »<sup>130</sup>.

127. Titre d'un livre de Christian Mistrail, Montréal, Québec/ Amérique, 1988.

128. Paris, Denoël, 1989.

129. « Du bruit au bruissement : à propos de langue et d'écriture », enquête réalisée par Lise Gauvin, *Possibles*, printemps 1987.

130. Lise Gauvin, *op. cit.*

Et Michel Tremblay de préciser qu'« écrire une langue, c'est s'éloigner d'une langue. C'est la transposer »<sup>131</sup>.

L'écrivain tient à affirmer sa liberté face à la langue commune mais aussi son inaliénable étrangeté.

## Bibliographie sélective

### Œuvres

- BEACHEMIN Yves, *Le Matou*, Montréal, Québec/Amérique, 1981.
- BEAULIEU Victor-Lévy, *Un rêve québécois*, (1972), Montréal, VLB, 1977.
- DUCHARME Réjean, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966.
- GODBOUT Jacques, *Salut Galarneau !*, (1967), Paris, Seuil, coll. Points roman, 1980 ; *D'Amour P.Q.*, Paris, Seuil, 1972.
- LALONDE Michèle, *Speak White et La défense et illustration de la langue québécoise*, Change, 30-31, mars 1977.
- MAJOR André, *La Chair de poule*, Montréal, Parti pris, 1965.
- POULIN Jacques, *Volkswagen blues*, (1984), Montréal, Québec/Amérique, 1989.
- RENAUD Jacques, *Le Cassé*, Montréal, Parti pris, 1964.

- TREMBLAY Michel, *Les Belles sœurs*, Montréal, Leméac, 1972.

### Références critiques

- BOUTHILLIER Guy, MEYNAUD Jean, *Le choc des langues au Québec 1760-1970*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1972.
- DESBIENS Jean-Paul, *Les Insolences du Frère Untel*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1960, (préface d'André Laurendeau).
- GAUVIN Lise, « Parti pris » littéraire, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1975.
- MARCEL Jean, *Le joul de Troie*, Montréal, Édition du Jour, 1973.
- TURI Guiseppe, *Une culture appelée québécoise*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1971.

## Section 4. PLACE DU THÉÂTRE<sup>132</sup>

Le théâtre n'a occupé une place importante dans l'histoire littéraire du Québec que tardivement. Des conditions socio-économiques particulières y ont longtemps entravé la mise en place de l'infrastructure nécessaire à une dramaturgie nationale. En effet, jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, le Québec est une société essentiellement rurale et dispersée, qui n'est guère en mesure de former un public stable, même dans les villes où la petite-bourgeoisie francophone est peu nombreuse au regard de l'important contingent anglophone. La population se consacre davantage aux activités reliées à l'agriculture et elle reste soumise à une morale religieuse qui n'encourage guère les arts de la scène. Aussi, comme d'ailleurs la sphère publique dans son ensemble, le théâtre aura-t-il tendance à se constituer d'abord en anglais. C'est dans cette langue que se produisent les troupes britanniques et américaines, parfois même françaises, en tournée à Montréal ou à Québec. En 1825, l'ouverture du Théâtre Royal, premier lieu permanent du théâtre au Canada, n'aura ainsi qu'une incidence secondaire sur le développement d'un théâtre canadien en langue française.

131. Lise Gauvin, *op. cit.*

132. Lucie Robert.

Le régime français ne connaît d'activité théâtrale que diplomatique, dans le cadre des activités sociales du gouverneur, plus rarement de l'évêque, activité destinée à saluer des visiteurs de marque ou à célébrer un événement particulier. On trouve ainsi quelques levers de rideau ou jeux dramatiques, tel *Le Théâtre de Neptune*<sup>133</sup> que présente Marc Lescarbot en 1606. De même, au XVIII<sup>e</sup> siècle, après la Conquête de la Nouvelle-France par l'Angleterre, on observe dans les garnisons une activité théâtrale intense : on y présente les classiques du répertoire anglais ou français, Shakespeare ou Molière, parfois une pièce originale. Au XIX<sup>e</sup> siècle, ce sont les collèges classiques qui agissent comme lieux principaux d'activité théâtrale. Les séances de fin d'année, remises de prix, visites de l'évêque sont autant d'occasions de présenter un lever de rideau ou même parfois une pièce entière, mais dont les dialogues ont été revus et adaptés à la compétence des collégiens. De même, certaines femmes de notables tiennent salon à Montréal et à Québec et donneront à plusieurs l'occasion de faire connaître leur talent.

L'époque compte quelques dramaturges intéressants. Joseph Quesnel écrit des comédies en vers inspirées des formes classiques, dont une satire politique, *L'Anglomanie ou le dîner à l'anglaise*<sup>134</sup> (1803) sur un sujet que reprend Pierre Peticlair dans *Une partie de campagne*<sup>135</sup>, en 1842. Félix-Gabriel Marchand écrit quatre petites comédies vaudevilles, dont *Les Faux-Brillants*<sup>136</sup> (1883). Les sujets patriotiques sont toutefois ceux qui permettent les premières pièces originales, lesquelles dramatisent, le plus souvent pour des scènes de collège, des événements de l'histoire récente ou des sujets empruntés à la tradition orale. Maisonneuve, Montcalm, Lévis et Dollard des Ormeaux sont parmi les personnages les plus appréciés de l'histoire de la Nouvelle-France, alors que Louis-Joseph Papineau et Louis Riel rappellent les insurrections de 1837, 1870 et 1885. C'est à cette veine dramatique qu'appartient le plus grand succès populaire du siècle, le *Félix Poutré* (1862) de Louis Fréchette<sup>137</sup>.

La fondation du Monument national (1894), puis du Théâtre national (1900) et du Théâtre des Nouveautés (1902) signale la renaissance du théâtre commercial français et la création des premières troupes professionnelles. Ces théâtres présentent un répertoire composé des grands succès du boulevard français souvent joués l'année suivant leur création parisienne. On trouve parfois, mais en quantité moindre, les textes de dramaturges locaux, sans grande recherche formelle, mais qui imitent les grands succès européens puis, de plus en plus, ceux du cinéma américain. Parallèlement, la tradition burlesque importée des États-Unis, mais bientôt francisée, connaît un important succès populaire qui ne se démentira pas jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale. Dans ces diverses pratiques théâtrales se forme une génération de comédiens et de metteurs en scène qui marque profondément le théâtre et la radio jusqu'aux années 1950. Plusieurs d'entre eux participeront à l'aventure du Théâtre Stella, qui, entre 1930 et 1936 tente de présenter un répertoire français moderne. On y jouera notamment *Topaze* de Marcel Pagnol, en 1932 et, en 1935, *Cocktail*, pièce d'Yvette Mercier-Gouin<sup>138</sup>, une des premières femmes à écrire pour le théâtre. Transformé en cinéma pendant la guerre, le théâtre Stella sera racheté et baptisé Théâtre Arcade. En 1948, sous la gouverne d'Yvette Brind'Amour, il devient le Théâtre du Rideau-vert.

133. *Écrits du Canada français*, n° 18, 1964.

134. *La Barre du Jour*, juillet-décembre 1965.

135. Québec, Joseph Savard, 1865.

136. Montréal, Pendergast et Cie, 1885.

137. Montréal, Leméac, 1974.

138. Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1935.

## 1. Une dramaturgie littéraire

Le renouveau du théâtre qui se produit après la guerre emprunte à plusieurs traditions : au boulevard français, au burlesque américain, mais aussi au théâtre religieux tel que le conçoit par exemple le français Henri Ghéon, qui inspire le père Émile Legault et ses Compagnons de Saint-Laurent, troupe qu'il a fondée en 1937. Véritable lieu d'émergence de la modernité scénique, les Compagnons développent un style de jeu et une pratique de la scénographie qui trouvera sa forme la plus audacieuse dans la production de *La Nuit des rois* de William Shakespeare, en 1946, dont les décors et les costumes sont du peintre Alfred Pellan. Des conflits et ruptures qui traversent les Compagnons de Saint-Laurent et qui finiront par entraîner la dissolution du groupe en 1952, naissent plusieurs troupes dont le Théâtre du Nouveau-Monde en 1951.

La croisée de ces traditions n'apparaît jamais plus clairement qu'à la lecture de la dramaturgie. Le public ne s'y trompe pas qui, en 1948, réserve un accueil exceptionnel à la première pièce de Gratien Gélinas, jusqu'alors connu pour ses *Fridolinades*<sup>139</sup>, monologues et sketches à l'américaine qui triomphent depuis dix ans sur les diverses scènes du Québec. Atteignant un rare équilibre entre les formes savantes et les formes populaires du théâtre, *Tit-Coq* met en scène pour la première fois un personnage sorti tout droit des classes populaires récemment urbanisées. Orphelin, prolétaire un peu naïf, respectueux de l'autorité, Tit-Coq est un anti-héros, une sorte de victime consentante, dont l'espoir d'une vie meilleure sera écrasé par la fatalité. Dix ans plus tard, la deuxième pièce de Gratien Gélinas, *Bousille et les justes* reprend avec encore plus de bonheur cette figure naïve et bonasse coincée entre la solidarité familiale et le témoignage qu'il doit porter contre un de ses cousins, impliqué dans une affaire de meurtre.

Plusieurs dramaturges écrivent et publient des textes dramatiques qu'ils ne destinent pas nécessairement à la scène et vont parfois jusqu'à mépriser l'idée d'atteindre un public. La critique elle-même se réjouit de certains textes injouables, mais d'une haute tenue d'écriture, célébrant notamment et contre l'avis du public, le *Brutus*<sup>140</sup> que Paul Toupin fait jouer en 1952. Conçue alors comme une œuvre littéraire avant tout, la dramaturgie inspire plusieurs romanciers et poètes qui s'exercent au théâtre : Yves Thériault (*Le Marcheur*<sup>141</sup>, 1950), André Langevin (*L'Œil du peuple*<sup>142</sup>, 1957), Anne Hébert (*La Mercière assassinée*<sup>143</sup>, 1958), Pierre Perrault (*Au cœur de la rose*<sup>144</sup>, 1958). Aucun ne rencontrera de véritable succès auprès du public théâtral, mais plusieurs de ces textes seront repris avec succès à la radio, médium plus approprié à une dramaturgie littéraire.

La décennie 1955-1965 marque une phase importante dans l'institution d'un théâtre national. La Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada, Commission Massey, qui avait rendu son rapport en 1951, recommandait la création du Conseil des arts du Canada, ce qui fut fait en 1957, bientôt suivie par la fondation de l'École nationale de théâtre du Canada qui ouvre ses portes en 1960 sous la direction de Jean Gascon. Le gouvernement du Québec intervient également en inaugurant, en 1954, la section « Art dramatique » du Conservatoire du Québec, dont il confie la direc-

139. Montréal, Quinze, 4 volumes, 1980.

140. *Théâtre. Brutus. Le mensonge. Chacun son amour*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1961.

141. Montréal, Leméac, 1968.

142. Montréal, Le Cercle du livre de France, 1958.

143. *Théâtre. Le Temps sauvage. La Mercière assassinée. Les Invités au Procès*, Montréal, HMH, 1969.

144. Montréal, l'Hexagone. Typo-Théâtre, 1988, préface de Madeleine Greffard.

tion à Jan Doat ; en 1957, il accorde une première subvention à la Comédie canadienne dirigée par Gratien Gélinas, et en 1961, la province se dote d'un ministère des Affaires culturelles. La Ville de Montréal crée en 1957 le Conseil des arts métropolitain, dont le mandat concerne notamment les arts du spectacle. Les gouvernements investissent davantage dans la formation des interprètes et la construction de salles de spectacles dans le but d'assurer la diffusion canadienne de la « grande » culture, essentiellement française ou britannique, plutôt que d'encourager la création d'une culture originale. Ces politiques atteindront leur point culminant dans les retombées des célébrations du centenaire de la Confédération canadienne, en 1967, et en définitive, elles auront fait ériger tant la Place des Arts à Montréal que le Centre national des Arts à Ottawa, le Grand Théâtre à Québec, les centres culturels disséminés dans les régions périphériques et les salles qui appartiennent aux maisons d'enseignement, en particulier aux collèges et aux universités.

Molière triomphe alors au Théâtre du Nouveau Monde, qui ira le jouer jusqu'à Paris, alors que Feydeau et Tchekhov se partagent la gloire du Théâtre du Rideau-Vert. Parallèlement, comme le ver dans le fruit, existe toujours un réseau de théâtre amateur qui agit comme lieu de formation, depuis les Compagnons de Saint-Laurent jusqu'aux Treize de l'Université Laval, troupes collégiales ou universitaires, réunies dans un organisme d'envergure nationale canadienne, l'Association canadienne de théâtre amateur qui, chaque année, organise une compétition courue. C'est là qu'il faut chercher les racines du renouveau que connaîtront le théâtre et la dramaturgie dans les années 1960. Au théâtre de la Jeune Scène, Marcel Dubé s'intéresse à la petite pègre, aux bandes de jeunes, aux soldats démobilisés, aux employés de bureau, et il écrit ses pièces les plus novatrices, *Zone*<sup>145</sup> (1953), *Florence*<sup>146</sup> (1957) et *Un simple soldat*<sup>147</sup> (1957). Dans cette pièce, Marcel Dubé présente un personnage qui ne réussit pas à sortir de sa condition sociale. Joseph Latour, qui espérait que la guerre donnerait un sens à sa vie en faisant de lui un héros, se retrouve tout aussi démuné au retour du front. Il ne parvient pas à trouver l'énergie qui lui permettrait d'échapper à la misère familiale :

JOSEPH : [...] La vérité, c'est que j'ai pas tenu ma promesse, le père ! La vérité c'est que j'ai bu la moitié de ma paye et que j'ai flambé le reste dans une barbotte !... Es-tu content ? Es-tu content, là ?... Et puis ça, c'est toi qui l'as voulu, le père ! C'est de ta faute. Rien que de ta faute. T'avais seulement qu'à pas me faire promettre. T'avais qu'à seulement pas me mettre de responsabilités sur les épaules. T'avais rien qu'à me laisser me débrouiller tout seul, y a deux mois, quand je me suis retrouvé à l'hôpital avec ma jambe cassée... Tu devrais pourtant être assez vieux pour savoir qu'on rend pas service à un gars comme moi. Qu'un gars comme moi, c'est pas fiable pour cinq « cennes » !... Tu le savais pas, ça ? Tu le sais pas encore ? Réveille-toi ! Réveille-toi donc ! Je m'appelle pas, Armand, moi, j'ai pas d'avenir, j'ai pas de « connection », j'ai pas de protection nulle part ! Je suis un bon-à-rien, un soldat manqué qui a seulement pas eu la chance d'aller crever au front comme un homme... Parle ! C'est ton tour, Christ ! Parle !

ÉDOUARD, *d'une voix basse, pesant bien chaque mot* :  
Je réglerai ton cas demain matin.

*Il lui tourne le dos et il se dirige vers sa chambre où il s'enferme.*<sup>148</sup>

145. Montréal, Leméac, 1968.

146. Montréal, Leméac, 1970.

147. Montréal, Quinze, 1980.

148. *Un simple soldat*, op. cit., p. 127.

Avec *Les Insolites*<sup>149</sup> (1956) et surtout *Les Grands Départs*<sup>150</sup> (1957), Jacques Langui-rand situe son écriture dans la foulée de la dramaturgie de l'absurde que pratique le Théâtre de Dix Heures. Les dramaturges les plus originaux de cette période sont peut-être Jacques Ferron, conteur, qui, dans *Les Grands Soleils*<sup>151</sup> (1958) pour la première fois depuis un siècle, fait revivre à la scène le souvenir de la rébellion de 1837, et Claude Gauvreau, dont l'audace, d'abord d'inspiration surréaliste dans *Sur fil métamorphose*<sup>152</sup>, trouvera plus tard à se déployer dans la description de l'univers concentrationnaire avec *La Charge de l'original épormyable*<sup>153</sup> (1968) et *Les Oranges sont vertes*<sup>154</sup> (1972).

## 2. La « mort » du texte et de l'auteur<sup>155</sup>

L'année 1965 est en quelque sorte une année charnière. En février 1965, le ministre québécois des Affaires culturelles, Pierre Laporte, annonce la création d'une Commission de la pièce canadienne, accompagnée d'un concours, dans le but d'établir un catalogue officiel des pièces originales et de créer un répertoire général du théâtre québécois. La même année, la section française du Festival d'art dramatique canadien présente exclusivement des créations d'auteurs québécois. Cependant, un jury refuse à l'unanimité de recevoir *Les Belles sœurs* de Michel Tremblay à cause du langage particulier qu'il utilise. La pièce de Michel Tremblay sera toutefois l'objet d'une lecture publique, le 4 mars 1968, au Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD) qu'anime, depuis 1965 également, un groupe de dramaturges, formé de Robert Gurik, Jean Morin, Robert Gauthier, Denys Saint-Denis et Jacques Duchesne. À la fois organisme de services et regroupement professionnel, avec la double fonction d'assurer le développement, la diffusion et la promotion de la dramaturgie québécoise et de représenter les auteurs en tant que travailleurs culturels, le CEAD, pendant les vingt années qui vont suivre et même au-delà, agira comme catalyseur dans la diffusion de la nouvelle dramaturgie et permettra de découvrir notamment les premières pièces d'Antoine Maillet, Robert Gurik, Michel Garneau et Marie Laberge.

Les auteurs dramatiques tentent alors de mettre au point un langage spécifiquement théâtral en rupture avec les traditions de la dramaturgie classique et avec les canons littéraires en cours. Habités au drame bourgeois qui trouve aussi son apogée dans la création, pendant la saison 1966-1967, d'*Au retour des oies blanches*<sup>156</sup> de Marcel Dubé et d'*Encore cinq minutes*<sup>157</sup> de Françoise Loranger, le public et les critiques découvrent, dans la jeune dramaturgie, l'univers des milieux populaires, de leur oppression et de leur langage. Michel Tremblay, Antoine Maillet, Jean Barbeau et Robert Gurik créent des personnages dont l'impuissance même témoigne des rapports qui s'instituent entre l'oppression linguistique et l'exploitation économique des classes populaires. Toutefois, par l'usage du *joual*, ces dramaturges cherchent d'abord et avant tout à écrire la langue orale et à y fonder toute théâtralité. En même temps, l'imitation du langage populaire crée un effet de reconnaissance nationale, un effet identitaire, qui détruit à la fois la norme française et la norme littéraire et

149. Montréal, Le Cercle du livre de France, 1962.

150. Montréal, Pierre Tisseyre, 1978.

151. *Théâtre 1*, Montréal, l'Hexagone, Typo-Théâtre, 1990.

152. Montréal, Erta, 1956.

153. Montréal, l'Hexagone, 1992.

154. *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, collection du Chien d'or, 1977.

155. « La mort du texte » est posée sous la forme interrogative par Laurent Mailhot dans *Le Théâtre québécois. Introduction à dix dramaturges*, Montréal, HMH, 1970, p. 225.

156. Montréal, Leméac, 1969.

157. Montréal, Le Cercle du livre de France, 1967.

qui rend impossible toute forme de bilinguisme relevant du modèle canadien, ce dont le texte de Jean-Claude Germain, *A Canadian Play/Une plaie canadienne*<sup>158</sup> (1979), se veut l'expression parodique.

Le lieu scénique et les rapports traditionnels entre la scène et la salle sont eux aussi remis en question, notamment quand, en 1968, des comédiens envahissent l'église Notre-Dame de Montréal, lors de la remise officielle des décorations de l'Ordre du Saint-Sépulcre et hurlent d'une allée à l'autre des slogans qu'ils empruntent au manifeste du *Refus global*<sup>159</sup>, paru vingt ans plus tôt. Ce scandale ne sera pas le seul imputable au jeune théâtre. Dans *Équation pour un homme actuel* de Pierre Moretti, pièce créée à l'Exposition universelle de 1967, des comédiens créent l'illusion de la nudité sur scène. Le *Double Jeu*<sup>160</sup> de Françoise Loranger, qui invite les spectateurs à s'intégrer comme participants à la représentation, est également le théâtre d'un happening quand des spectateurs montent sur scène pour égorger une poule.

Les événements de 1837, qui représentent l'échec des revendications nationales des Québécois, connaissent une nouvelle fois les honneurs de la scène dans le *Cérémonial funèbre sur le corps de Jean-Olivier Chénier*<sup>161</sup> (1973) de Jean-Robert Rémillard et *La Complainte des hivers rouges*<sup>162</sup> de Roland Lepage. Le travail de réécriture qu'effectue Jean-Claude Germain sur *Les Faux-brillants* de Félix-Gabriel Marchand (1977) et sur le mélodrame d'Henri Rollin et André Petit-Jean, *Aurore, l'enfant martyr*<sup>163</sup> n'a d'équivalent que ses mises en scène de textes anciens au Théâtre d'Aujourd'hui. Paraphrases, adaptations et transpositions, du *Cid maghané* (1968) de Réjean Ducharme à *La Folle du quartier latin* (1976) de Roland Lepage d'après Jean Giraudoux, en passant par *Hamlet, prince du Québec* (1968) de Robert Gurik, tout concourt à imposer une nouvelle conception des rapports entre des cultures d'origines et d'époques différentes. De la même manière, les bandes dessinées de *Ben-Ur*<sup>164</sup>, la machinerie scénique du *Wouf Wouf*<sup>165</sup> (1970) de Sauvageau et les décors surchargés dans lesquels évoluent les travestis de Michel Tremblay, envahissent les scènes de théâtre. Comme les mots, les objets débordent à la fois de leur cadre et de leur fonction traditionnelle, imposent un nouveau rythme au texte et à la mise en scène et rejettent la sobriété du théâtre classique.

Malgré l'importance de ce travail dramaturgique, l'impression que ressentent les critiques est celle de « la mort du texte » et de son auteur. La remise en question de la littérarité du théâtre entraîne celle de son écriture. L'ampleur que prend le phénomène de la « création collective » manifeste bien cette situation. La création collective est une forme théâtrale qui remet en question la hiérarchie traditionnelle. Elle est dite « collective » parce que fondée sur une relation non hiérarchique entre les divers intervenants c'est-à-dire qu'elle élimine l'« autorité » traditionnelle des dramaturges et des metteurs en scène sur le travail des interprètes et scénographes. Parfois, une personne se charge de rédiger la version finale de la pièce ou de la préparer pour l'édition et, alors, le texte se retrouve sous sa signature. C'est le cas d'une bonne partie des pièces de Jean-Claude Germain. De 1965 à

158. Montréal, VLB, 1983.

159. Sur le manifeste *Refus global*, voir deuxième partie, chapitre 2, section 4, p. 96.

160. Montréal, Leméac, 1969.

161. Montréal, Leméac, 1974.

162. Montréal, Leméac, 1974.

163. Montréal, VLB, 1982.

164. Jean Barbeau, Montréal, Leméac, 1971, préface d'Albert Millaire.

165. Montréal, Leméac, 1970.

1974, il y eut 4 720 représentations d'environ 415 créations collectives interprétées par 1 100 comédiennes et comédiens différents, touchant environ un million de personnes, spectateurs et spectatrices que l'on ne retrouve pas de façon générale dans les circuits du théâtre professionnel<sup>166</sup>. Ce travail de création repose sur une esthétique pauvre et populaire qui questionne tant la division du travail théâtral, que la fonction sociale du théâtre, et qui hésite continuellement sur son allégeance : est-elle d'abord du théâtre ou est-elle d'abord au service du peuple ?

Le débat traverse l'Association québécoise du jeune théâtre (AQJT), fondée en 1972 sur les ruines de l'Association canadienne de théâtre amateur (ACTA). En marge du « vrai théâtre », l'ACTA en 1958 encourageait un théâtre de loisir à l'époque de la consolidation du théâtre professionnel. La fondation de l'AQJT déplace les enjeux et oppose le théâtre amateur, dont l'esthétique est relativement conservatrice, au jeune théâtre à vocation expérimentale. Les troupes membres pratiquent un théâtre populaire et elles sont fortement liées à leur milieu ce qui les conduit à développer un théâtre d'intervention. Elles favorisent autant la décentralisation du théâtre vers les régions (les Gens d'en bas s'installent en Gaspésie, le Parminou réside dans les Bois-Francs) que la déconcentration du travail sur une base collective et variée. En conséquence, elles trouvent souvent à s'opposer aux politiques étatiques qui, au contraire, favorisent la centralisation du théâtre et des organismes qui le représentent à Montréal et à Québec ainsi que la concentration des troupes à raison d'une troupe importante par ville.

Avec les années, le jeune théâtre populaire et farouchement nationaliste, comme le Grand Cirque ordinaire (1967), cède peu à peu la place à un jeune théâtre militant, lié à l'extrême-gauche, qu'on pourrait représenter par le Théâtre Euh ! (1970). De la même façon, chaque troupe est déchirée par l'émergence d'un théâtre féministe qui réclame son autonomie. Le Grand Cirque ordinaire aura, le temps d'un spectacle, une cellule autonome de femmes pour la création d'*Un prince mon jour viendra* (1974). En 1979, le Théâtre expérimental des femmes naîtra lui aussi d'une scission du Théâtre expérimental de Montréal devenu le Nouveau Théâtre expérimental sous la direction de Jean-Pierre Ronfard. Bientôt, cependant, le théâtre féministe choisit de fonder ses propres troupes et de mettre au point ses propres modes d'intervention.

Le travail réalisé par l'ensemble de ces troupes rejoint celui des dramaturges, mais il s'inscrit dans une recherche encore plus poussée de théâtralité. On lit, dans le titre même des deux créations collectives les plus représentatives de l'époque, *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc* ?<sup>167</sup> (1969) du Grand Cirque ordinaire, et *Cré Antigone !* (1971) du Théâtre Euh !, un questionnement identique devant la tradition théâtrale et littéraire européenne. La fondation de la Ligue nationale d'improvisation, que Robert Gravel, son concepteur, avait développée d'abord au Théâtre populaire d'Alma en 1971, emprunte ses règles au hockey et met en évidence la théâtralité inhérente à tous les arts du spectacle vivant, sport, cirque, danse, pour ne citer que ces exemples, et la situe dans le seul jeu, hors de tout texte. Cette expérience dans l'utilisation du sport national, que la dramaturgie avait elle-même tentée, notamment dans *Le Chemin du Roy*<sup>168</sup> de Claude Levac et Françoise Loranger, contribue à définir les frontières d'une pratique théâtrale distincte de toute littérature et qui cherche de nouveaux modèles.

166. Fernand Villemure, « Aspects de la création collective au Québec », *Jeu*, n° 4, 1<sup>er</sup> trimestre 1977, p. 57-71.

167. *Restitution du spectacle*, Montréal, Les Herbes rouges, 1971, préface de Michel Tremblay.

168. Montréal, Leméac, 1969.

### 3. Renaissances dramaturgiques

Le jeune théâtre a dominé l'ensemble de l'activité théâtrale des années 1970 à un point tel que, au début de la décennie suivante, deux des principaux animateurs, Marc Doré du Théâtre Euh ! et Raymond Cloutier du Grand Cirque ordinaire sont nommés respectivement directeur du Conservatoire d'art dramatique de Québec et directeur de l'École nationale de théâtre à Montréal. L'Association québécoise du jeune théâtre est dissoute en 1986 pour faire place à l'Association québécoise de théâtre amateur (AQTA), soulignant une nouvelle redistribution entre le théâtre amateur et le théâtre professionnel, annoncée depuis la tenue des États généraux du théâtre professionnel en novembre 1981 et la naissance subséquente du Conseil québécois du théâtre. La fin de l'épopée du jeune théâtre se manifeste également dans la dramaturgie : en 1988, et bientôt suivi en cela par les autres éditeurs, les éditions les Herbes rouges inaugurent une collection consacrée au théâtre avec, en liminaire à chacun des ouvrages, une note stipulant que l'orthographe et la présentation des textes avaient été normalisées selon les normes familières de la langue française.

La « révolution théâtrale » des années 1965-1975 reste néanmoins irréversible, ayant institué une double rupture, d'une part, entre la littérature et le théâtre et, d'autre part, entre les traditions européennes et nord-américaines. La place du théâtre à l'école s'en est trouvée modifiée : les programmes de formation pratique se sont multipliés, investissant les cycles supérieurs des collèges et des universités. En revanche, la formation littéraire a laissé tomber le théâtre en tant qu'art de la scène, ne conservant, au rang de genre littéraire, qu'une dramaturgie à l'écriture plus recherchée.

Les signes d'une théâtralisation plus grande se retrouvent dans la dramaturgie. Ceux et celles qui écrivent pour le théâtre en maîtrisent souvent mieux les rouages, ayant souvent fait leurs classes dans les troupes liées au jeune théâtre ou dans les nouvelles écoles. Le monologue demeure une structure fondamentale de la dramaturgie québécoise contemporaine. On le trouve sous plusieurs formes. Michel Tremblay (*La Duchesse de Langeais*<sup>169</sup>, 1968), Jean Barbeau (*Solange*<sup>170</sup>), Serge Mercier (*Elle*<sup>171</sup>), Jean-Claude Germain (*Les hauts et les bas d'la vie d'une diva : Sarah Ménard par eux-mêmes*<sup>172</sup>, 1976) et Louis-Marie Dandereau (*La Trousse*, 1981) le présentent dans sa forme de pièce à un seul personnage au discours introspectif. Michel Garneau (*Quatre à quatre*<sup>173</sup>, 1974), Michel Tremblay (*Les Belles sœurs*, 1968 ; *Sainte Carmen de la Main*, 1975 ; *Damnée Manon Sacrée Sandra*, 1976 et *Albertine en cinq temps*, 1984), Robert Claing (*La Femme d'intérieur*<sup>174</sup>), l'utilisent dans des pièces à plusieurs personnages pour souligner leur isolement et l'absence de communication. Il faut compter également comme monologues les spectacles d'humour qui représentent un des courants les plus importants de l'activité scénique contemporaine. Outre des pièces à succès, telle *Broue* qui, depuis sa création par le Théâtre des Voyagements, en 1979, a connu plus de 1 000 représentations au Québec et à l'étranger, on remarque que les personnages mis en scène par Yvon Deschamps, Marc Favreau (*Sol*), Clémence Des Rochers et Claude Meunier (*Ding et Dong*) acquièrent peu à peu un statut littéraire.

169. Montréal, Leméac, 1973.

170. Montréal, Leméac, 1974.

171. Montréal, Leméac, 1974.

172. Montréal, VLB, 1976.

173. Montréal, VLB, 1979.

174. Montréal, VLB, 1989.

Le texte emblématique du théâtre féministe, *La Nef des sorcières*<sup>175</sup> (1976) est aussi une collection de monologues écrits par plusieurs femmes qui présentent autant d'aspects de la condition féminine.

Montréal, mars 1976.  
Une femme appuie savamment sur son crayon.  
Mais elle n'écrit pas de poèmes d'amour.  
Elle dessine des ventres plats. Des vulves totales.  
Elle change l'ordre des mots.  
Elle détonne par en dedans, le crayon mou.  
Il est minuit. Il fait encore chaud.  
J'aime les abat-jour et les ombres chinoises.  
Qu'est-ce qui m'attise et qui me refroidit en même temps ?  
Des ongles trop longs.  
Une peau fine. Qui déchire à rien.  
Une peau de fanatique. Tatouée.  
Pleine de signes anciens et de mots nouveaux.  
Des images, des *flashes* sous l'abat-jour.  
Je ne veux rien remettre à demain.  
Cette nuit, je me rencontre. Je fais les comptes.  
Je veux faire fondre tous les fonds de teint.  
Où et comment suis-je en train de me déplacer ?  
Par rapport à moi. Par rapport aux autres.  
Je choisis la nuit pour parler au grand jour.  
Entre le fictif et le réel. À quelle fiction me donner.  
Quand de toute manière celle-ci me précède toujours ?  
Je suis une proie de fiction.  
Il m'arrive de me prendre pour un adjectif.  
J'ai grandi en adjectif.  
Belle, grosse, féminine, effrontée, charmante, maigrichonne  
Pas pire, brillante la petite.  
Cette nuit, je décolle mes pages blanches, mes vieux  
morceaux choisis. Je décolle.  
Je parle pour me donner une voix d'accès.  
Un trou d'horizon.  
Ce que je suis, ce que je ne suis pas.  
Cible fictive dans le centre blanc.  
Une femme pense avoir raison. Elle se retrouve seule. Au fond, une femme qui parle seule  
est toujours une femme qui s'attend à quelque chose.<sup>176</sup>

Plusieurs comédiennes ont par ailleurs crevé le quatrième mur du théâtre réaliste pour présenter des spectacles parfois hybrides, chansons, sketches ou monologues, exprimant chaque fois une démarche partagée avec le public. Citons ainsi Marie Savard (*Bien à moi marquise*<sup>177</sup>, 1970), Jacqueline Barrette (*Ca dit quessa dire*<sup>178</sup>), Louise Dussault

175. Montréal, L'Hexagone, Typo-Théâtre, 1992.

176. Nicole Brossard, *La Nef des Sorcières*, Montréal, Ed. Quinze, 1976, p. 73.

177. *Bien à moi*, Montréal, Les Éditions de la Pleine Lune, 1979.

178. Montréal, Le Théâtre actuel du Québec et les Grandes Éditions du Québec, 1972.

(*Môman*<sup>179</sup>), Francine Tougas (*Histoire de fantômes*<sup>180</sup>), Julie Vincent (*Noir de monde*<sup>181</sup>). Ce théâtre féministe a surtout connu son heure de gloire avec le scandale qu'a suscité la création en 1978 de la pièce-manifeste de Denise Boucher, *Les fées ont soif*, qui a choqué à la fois par sa critique de la religion, – à la Trinité de l'Église catholique, la pièce superpose une trinité féministe où se rencontrent la Vierge, la Mère et la Putain –, et par le travail du langage lié aux expérimentations les plus audacieuses du jeune théâtre.

## Bibliographie sélective

### Œuvres

- BOUCHER Denise, *Les fées ont soif*, Montréal, L'Hexagone, Typo-Théâtre, 1989.
- DUBÉ Marcel, *Zone*, Montréal, Leméac, 1968 ; *Au retour des oies blanches*, Montréal, Leméac, 1979, préface de Henri-Paul Jacques.
- GÉLINAS Gratien, *Tit-Coq*. (1949), Montréal, Leméac, 1987, préface de Marcel Dubé ; *Boussille et les justes*, (1960), Montréal, Leméac, 1987.
- GURIK Robert, *Hamlet, prince du Québec*, (1968), Montréal, Leméac, 1978.
- LORANGER Françoise, *Le Chemin du Roy*, Montréal, Leméac, 1968 (en collaboration avec Claude Levac) ; *Double jeu*, Montréal, Leméac, 1969 ; *Encore cinq minutes*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1971.
- TREMBLAY Michel, *Les Belles sœurs*, (1968), Montréal, Leméac, 1972 ; *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Montréal, Leméac, 1971 ; *Hosanna et La duchesse de Langeais*, Montréal, Leméac, 1973 ; *Sainte Carmen de la Main*, Montréal, Leméac, 1976.

### Références critiques

- BELAIR Michel, *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac, 1973.
- GODIN Jean-Cléo, MAILHOT Laurent, *Le théâtre québécois*, (1970), Montréal, HMH, 2 tomes, 1973 et 1980.
- GODIN Jean-Cléo, « Cent ans de théâtre à Montréal », dans *Marseille-Montréal, centres culturels cosmopolites*, Paris, L'Harmattan, 1991, p.194.
- LEGRIS Renée, LARRUE Jean-Marc, BOURASSA André-G, DAVID Gilbert, *Le théâtre au Québec, 1825-1980. Repères et perspectives*, Montréal, VLB, Société d'histoire du théâtre au Québec et Bibliothèque Nationale du Québec, 1988.
- *Théâtre canadien-français, Montréal*, Fides, 1976 (Archives des lettres canadiennes, tome V).

179. Montréal, Boréal Express, 1981.

180. Montréal, Leméac, 1985.

181. Montréal, Les Éditions de la Pleine Lune, 1989.



## Chapitre 3 : Figures<sup>182</sup>

Les figures évoquées dans cette troisième partie, se caractérisent, chacune à sa manière, par la puissance d'un style, l'originalité d'une écriture, la profondeur d'une réflexion qui témoignent d'œuvres arrivées à leur pleine maturité.

Le poète et essayiste Jacques Brault continue d'aller vers l'essentiel, assuré que la poésie comme l'existence n'a pas à se justifier. Il avance en écriture « pour arriver un jour à écrire quelque chose de si invisiblement beau qu'il sera superflu de le lire » (*Chemin faisant*). Il pousse ses mots, comme Sisyphe son rocher, vers le lecteur, étayé dans sa solitude par le compagnonnage d'auteurs et d'écrits qui lui sont proches.

Marie-Claire Blais construit un univers romanesque à partir de la souffrance morale et physique d'adolescents en rupture de ban avec une société étouffante. La violence nourrit les pensées et les actes. Mais l'humour et l'ironie ne sont pas absents d'une œuvre que l'on pourrait croire désespérée. L'écrivain est de la race des *Insoumises*. Et proche de ses personnages qui portent leur révolte afin de *traverser les apparences*, pour répondre à leur soif infinie de vivre.

Hubert Aquin, qui se suicidera en 1977, est peut-être le plus « moderne » des romanciers de sa génération avec une œuvre à l'écriture baroque, construite en jeux de miroirs, de mises en abîme. Le plus « intellectuel » aussi par sa prose continuellement partagée entre réflexion et action.

Réjean Ducharme accomplit une œuvre qui n'en finit pas de jouer avec la langue et le sens. N'oubliant jamais la matérialité du signifiant, l'écrivain tente, à travers jeux de mots, parodies, pastiches, de trouver un sens au sein du non-sens. Ses personnages « petits calembourgeois », adolescents refusant d'entrer dans « l'adulterie » ou d'être *l'Avalée des avalés*, cherchent au-delà du langage à évacuer le tragique de l'existence.

Michel Tremblay, dramaturge et romancier a su donner au peuple de Montréal ses lettres de noblesse, en faisant une place toute particulière au *joual*. Le jeu entre la langue savante et la langue populaire est porté à la perfection dans l'œuvre romanesque. Tremblay fixe l'un des aspects du roman des années soixante-dix, en faisant une large place à l'oralité et en privilégiant la construction polyphonique et dialogique.

### Section 1. JACQUES BRAULT<sup>183</sup>

Né le 29 mars 1933, Jacques Brault a fait des études classiques à Montréal, puis a poursuivi des études doctorales en France, à Paris et à Poitiers. Son œuvre, très diverse, réunit

---

182. Yannick Gasquy-Resch.

183. Yannick Gasquy-Resch.

des volumes d'essais<sup>184</sup>, des textes narratifs<sup>185</sup> et des textes poétiques. Un lien étroit les unit car il s'agit toujours d'une lecture ou d'une écriture de poète. La relation critique à l'œuvre, si elle passe par l'objectivité, « médiation nécessaire », est doublée d'une relation immanente :

Ce qui relance la recherche, ce qui réactive l'inquiétude, c'est qu'en critique l'objectif n'est pas une fin en soi, n'est qu'un passage vers l'au-delà du savoir : le sentiment.<sup>186</sup>

L'itinéraire de Jacques Brault s'inscrit dans le continuel dialogue qu'il entretient avec d'autres écrivains qui réaniment sa réflexion et son écriture. S'il médite sur les poètes qu'il aime, comme Gaston Miron, Alain Grandbois, Saint-Denys Garneau<sup>187</sup>, le texte de l'autre le conduit à élargir ses propos à une réflexion sur la poésie ou l'écriture. Là se trouve la raison de vivre : écrire sans chercher à définir pour qui ou pour quoi :

J'ignore ce qu'est la poésie, d'où elle vient où elle va, j'ignore jusqu'à son nom, son visage. Mais je connais à en mourir son absence.<sup>188</sup>

Écrire pour atteindre l'essentiel, moins questionner qu'être à l'écoute, accueillant le réel ou la parole de l'autre. Cette attitude est particulièrement visible dans l'expérience de la traduction qui n'est pas simplement un problème théorique ou critique mais un problème d'être<sup>189</sup>. À travers la traduction, l'écrivain aboutit à une expérience d'écriture qui donne naissance à une « nontraduction » comme en témoigne sa tentative de traduire les poèmes de John Haines (Nord), de Gwendolyn MacEwen (Est), de Margaret Atwood (Ouest) et de Cummings (Sud) dans *Poèmes des quatre côtés* (1975)<sup>190</sup>.

Jacques Brault, comme Gaston Miron et Paul Chamberland, a fait partie de l'équipe de rédaction de *Parti pris*. Comme eux, il a nommé le pays, cherché dans les mots les plus simples, dans le langage du quotidien, à nouer le langage de la prose et celui de la poésie. Cette poésie est à la recherche de mots qui se veulent la manifestation du réel et qui pèsent de toute leur évidence par la gravité du propos, l'ampleur du chant. Mais, par ailleurs, très travaillée, elle se veut attentive à communiquer le projet existentiel, à relever le défi quand tout semble s'engloutir dans la grisaille et le vide. Il n'y a pas chez ce poète la revendication violente, la colère véhémement d'un Miron ou d'un Chamberland. Un lyrisme plein de ferveur et de retenue convie le lecteur à un cheminement entre mort et vie, désespérance et fraternité. Un exemple peut en être donné à travers les trois premiers recueils de poésie : *Mémoire* (1965), *La poésie ce matin* (1971), *L'en dessous l'admirable* (1975) qui ont été réédités sous le titre *Poèmes I* (1986).

184. Voir *supra*, troisième partie, chapitre 2, section 2, p. 163.

185. *Nouvelles* (1969), *Chronique de l'autre vie* (1972), *Trois partitions* (1972), *Agonie* (1984) (voir bibliographie sélective de la section).

186. « Au cœur de la critique », *Chemin faisant*, Montréal, La Presse, 1975, p. 57.

187. « Miron le magnifique », *Chemin faisant*, *op. cit.*, p. 19 ; Alain Grandbois, collection « Poètes d'aujourd'hui » Paris, Seghers / Montréal, l'Hexagone, 1968 ; Saint-Denys Garneau : *Œuvres*, Édition critique en collab. avec Benoît Lacroix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1970.

188. « Quelque chose de simple », *Chemin faisant*, *op. cit.*, p. 13.

189. *Liberté*, vol XVII, N. 4, juillet-août 1975 (entretiens avec Alexis Lefrançois).

190. *Poèmes des quatre côtés*, Éditions du Noroît, 1975.

## 1. *Mémoire*<sup>191</sup>

Aux sources de l'expérience poétique, le souvenir de l'enfance assez pauvre dans les rues de Montréal, l'errance, la solitude, la mort. La mort du père, « homme usiné », humilié par le chômage, la mort du frère pendant la guerre en Sicile, la mort d'un ami, forgent un passé douloureux auquel se mêle la conscience aiguë d'un mal à vivre dans un pays dépossédé de lui-même. La mort n'est cependant évoquée que pour mieux comprendre le présent, elle apparaît comme une sorte de questionnement à la vie, célébrée envers et contre tout. Les souvenirs ne sont point là pour mesurer le temps qui passe mais bien plutôt pour rétablir le contact, la présence, au sein de la parole poétique, des êtres disparus :

J'ai mémoire de toi père et voici que je t'accorde  
enfin ce nom comme un aveu

[...]

Mémoire ah mémoire ombrée comme une vieille armoire  
Chaque heure qui te rejoint t'ouvre un peu plus à  
l'heure de demain<sup>192</sup>

Dans l'un des plus beaux textes du recueil, « Suite fraternelle », le poète part de la brutalité du fait réel et vécu – la mort de son frère – pour élargir le souvenir à l'évocation de la mort symbolique d'une société qui a perdu son identité :

Je me souviens de toi Gilles mon frère oublié dans la  
terre de Sicile je me souviens d'un matin d'été à Montréal  
je suivais ton cercueil vide j'avais dix ans je ne savais pas  
encore

[...]

Maintenant je sais que tu es mort avec une petite bête  
froide dans la gorge avec une sale peur aux tripes j'en-  
tends toujours tes vingt ans qui plient dans les herbes  
crissantes de juillet

Et nous nous demeurons pareils à nous mêmes rauques  
comme la rengaine de nos misères

Nous

les bâtards sans nom  
les déracinés d'aucune terre  
les boutonneux sans âge  
les clochards nantis  
les demi-révoltés confortables  
les tapettes de la grande tuerie  
les entretenus de la Saint-Jean-Baptiste<sup>193</sup>

191. *Mémoire*, Montréal, Librairie Déom, 1965 ; reproduit en entier sauf 4 poèmes Paris, Éditions Bernard Grasset, 1968 et dans *Poèmes 1*, qui réunit aussi « *La poésie ce matin* » et « *L'en dessous l'admirable* », Montréal, Éditions du Noroît, La table rase, 1986.

192. « Mémoire », *Poème 1*, op. cit., p. 61-62.

193. *Poèmes 1*, op. cit., p. 49.

## FIGURES

Le pays, même s'il n'a pas de nom est célébré dans sa nordicité, évoqué comme une personne à laquelle le poète s'adresse, apte à réconcilier l'être avec lui-même :

Emperlé des embruns de la peur tu grelottes en cette  
Amérique trop vaste comme un pensionnat  
comme un musée de bonnes intentions  
Mais tu es nôtre tu es notre sang tu es la patrie et qu'importe  
l'usure des mots

Tu es beau mon pays tu es vrai avec ta chevelure  
de fougères et ce grand bras d'eau qui enlace la solitude  
des îles

Tu es sauvage et net de silex et de soleil  
Tu sais mourir tout nu dans ton orgueil d'original roulé  
dans les poudreries aux longs cris de sorcières<sup>194</sup>

Tous les poèmes du recueil vont approfondir la prise en charge des réalités quotidiennes, les menaces qui pèsent sur l'existence et qui conduisent au mal être existentiel. Après un poème d'introduction « Visitation » où le poète se situe dans la lignée de François Villon, quatre grands poèmes, « Quotidiennes », « Suite fraternelle », « Mémoire », « Louange », forgent le chemin de vie, la quête existentielle d'un être habité de doutes et de ferveur. La réalité quotidienne est évoquée à travers les errances, les marches que le poète entreprend en vue d'ouvrir un espace aux souvenirs. « Dans cette ville de laideur », « sur la tristesse des trottoirs », au long de « Saint-Denis la morose » ou de « Sainte-Catherine la mal fardée », le poète part à la recherche de lui-même et des liens qu'il peut tisser entre la mémoire et l'avenir. La mort est peut-être au bout de ces rues, « rumeur d'un autre monde », mais elle peut être exorcisée grâce à l'amitié ou à l'amour. Partout, il peut y avoir promesse d'une clarté comme le révèle la dernière partie du poème « Louange » qui porte en exergue « mémoire du futur » car le poète est avant tout, par ses mots, porteur d'espérance :

ICI je prends congé des vocables en pollen autour de ma tête je me suis trompé croyant la  
poésie capable de la plus morne prose mais non les routes de la terre ne mènent jamais qu'à  
la terre je renonce à chanter faux dans un monde qui n'en a que pour les fossoyeurs de l'indi-  
cible il me reste une banale existence et quotidienne pour dire la bonne aventure de vivre à  
ceux que j'aime et qui vont mourir.<sup>195</sup>

## 2. *La poésie ce matin*<sup>196</sup>

L'ouvrage divisé en huit groupes de poèmes, poursuit la démarche du poète qui éclaire ses textes de citations-phares. Celles-ci servent de fil conducteur dans ce long voyage au bout de la nuit, au-delà de la « quebec-hébétude », vers « le matin (qui) tressaille naïf aux fenêtres ». La méditation personnelle s'accorde à la nécessité de dire le pays qui ne peut accéder à l'existence sans l'épaisseur d'un discours qui le fonde. Placée au début du recueil, une citation de Kundera le rappelle utilement : « Une petite nation, si elle veut avoir dans

194. *Poèmes 1, op. cit.*, p. 53.

195. « Louange », *Poèmes 1, op. cit.*, p. 81.

196. *Poèmes 1, op. cit.*, p. 103.

le monde une signification, elle doit l'engendrer chaque jour constamment », tandis qu'un vers de Mallarmé, en fin de parcours révèle la réconciliation du poète avec lui-même : « adieu, nuit que je fus ».

Entre le début et la fin de ce cheminement qui aura réuni les noms de quelques grands poètes comme Giguère, Michaux, René Char, se dessine une route semée d'incertitudes et d'égarements. L'Histoire oblige cependant à marcher avec ce pays, « travaillé de froid », « où chacun se chagrine sous le manteau », où l'on perd toute trace. Le voyage prend fin avec la volonté d'être à l'écoute d'un présent habitable.

Voici qu'entre l'avenir et le passé s'offre un présent habitable, une vérité véritable. Liberté d'être au monde, de vivre sans qualité, ainsi que la toute première molécule chercheuse d'un autre à elle semblable.

C'était au commencement de notre âge, la planète terre n'avait ni hanches, ni sexe, ni chevelure, mais elle connaissait de science inexacte les détours du désir. Depuis de noces en noces, le corps s'affaire, se disloque et se recompose ; on ne compte plus ses âmes qui ouvrent l'angoisse, la clôture d'inespoir, à plus de clarté.

Demain, qu'en sera-t-il ?<sup>197</sup>

### 3. *L'en dessous l'admirable*<sup>198</sup>

Avec ce recueil paru en 1975, la poésie de Jacques Brault marque un tournant. La profondeur de la crise existentielle que traverse le poète, s'accompagne d'une recherche formelle qui va vers l'épuration, la réduction. Le lyrisme de *Mémoire* fait place à un lent cheminement qui conduit d'abord à l'écroulement des rêves et des certitudes ; descente au « pays d'en dessous » où « le temps, celui de l'histoire aussi bien que des projets, ne nous compose que pour nous décomposer », puis remontée vers « l'admirable », situation pétrie de sagesse orientale, jamais totalement acquise et qui est « la saveur de chaque instant (petite éternité) contre l'en dessous, l'horreur du temps qui nous tue ». Cette poésie épurée s'inscrit dans une écriture et une composition attentives à n'exprimer que l'essentiel. Non seulement le poète fait alterner prose et poésie mais il joue sur la typographie, accentuant l'écart entre les pages de prose en italique et le texte poétique qui fait une place toute particulière au blanc, au silence dans les mots et les demi-vers décrochés.

J'ai vu ma déchirée je l'ai vue de ses yeux-fleurs  
marguerites de pavé la bavure-poussière dessus  
soudure ou pédoncule cassé racines en frayeur  
et le chemin s'en va tordu crachin-crachats  
plus loin plus bas le soleil explosé face lépreuse  
rien d'autre

l'outrage

du non-sens

et personne

en cette nudité

197. « La poésie ce matin », *Poèmes I*, op. cit., p. 181.

198. *Poèmes I*, op. cit., p. 201.



de romans, une demi-douzaine de pièces de théâtre, deux recueils de poèmes et des nouvelles. Couronnée de nombreux prix, son œuvre a acquis une renommée internationale.

Cette œuvre se construit autour d'un univers traversé par la révolte et l'insoumission, où l'enfance et l'adolescence occupent une place privilégiée. D'un livre à l'autre se répondent des motifs obsédants tels que la douleur de vivre, la vulnérabilité de l'être, la recherche de la pureté, la violence de l'amour et de la haine. Mais il apparaît très vite à la lecture, que la classification des thèmes en couples antithétiques résiste mal à l'analyse. La séduction qu'opère une écriture toute occupée à saisir la musique de la voix humaine et à cerner les rapports entre le réel et l'imaginaire, déplace les enjeux d'une œuvre que l'on aurait pu croire vouée à interroger le réel pour en faire le procès. Les personnages, le décor, le discours sont soumis à une violence telle qu'on ne saurait ignorer la démarche essentielle, celle de formuler une parole neuve, créatrice.

À vingt ans, avec *la Belle Bête*, Marie-Claire Blais pose les premiers jalons de son monde intérieur. Le roman n'est pas autobiographique. Il ne se veut pas davantage une fresque sociale sur le Québec des années cinquante. Les personnages s'affrontent comme en une tragédie dans un rapport d'amour et de haine. C'est un trio infernal qui lie la mère au fils, trop beau, et isole, dans sa solitude et sa jalousie, la sœur mal aimée et disgracieuse. La mort rôde tout autour de ces êtres que rongent la maladie, la folie, l'attrait du meurtre. La technique du monologue intérieur favorise l'exploration des différents niveaux de conscience et entraîne le lecteur à suivre les jeux de la vie et de la mort, au-delà des personnages qui semblent moins incarner des individualités propres que concrétiser les forces obscures qui habitent le cœur de l'être humain. Suivent *Tête blanche* (1960), histoire d'un jeune garçon à peine réchauffé dans sa solitude par l'affection désinvoltée de sa mère et l'amour de la petite Émilie et qui épouse « cette mort plus froide que la mort même, l'indifférence », puis *Le Jour est noir* (1962), récit de couples qui se font et se défont, et deux recueils de poésie, *Pays voilés* (1963) et *Existences* (1964)<sup>201</sup>.

Dans ces premiers textes, l'enfance s'affirme comme l'un des axes primordiaux sur lequel se bâtit l'œuvre, enfance du rêve, de la démence, de la violence, enfance rebelle n'osant se parler. Sous de multiples formes apparaît le mal, la malédiction que chacun porte en soi.

C'est *Une Saison dans la vie d'Emmanuel* en 1965 qui permet à l'auteur de connaître une notoriété qui ira grandissante. Prix Médicis pour ce roman (1966), prix du Gouverneur Général du Canada pour *les Manuscrits de Pauline Archange* (1969) et pour *Le Sourd dans la ville* (1979), prix Belgique-Canada (1976) et prix Athanase David (1982) pour l'ensemble de l'œuvre, prix de l'Académie française pour *Visions d'Anna* (1983), Marie-Claire Blais est aussi membre, depuis 1993, de l'Académie Royale de Langue et de Littérature française de Belgique.

## 1. La récupération parodique du roman de la terre

*Une saison dans la vie d'Emmanuel* est d'abord apparu comme un réquisitoire féroce contre la société québécoise d'avant la Révolution tranquille. L'arrivée en 1960 du gouvernement libéral de Jean Lesage allait, en effet, modifier en profondeur le Québec et sortir la société du repli, de la torpeur et de l'idéologie de conservation dans lesquels l'avait main-

201. Les deux recueils de poésie ont été réédités ensemble : Montréal, Éditions de l'Homme, 1967.

tenue le régime de Maurice Duplessis. L'époque n'était plus au roman de la terre et les fictions comme celle de Marie-Claire Blais ont pu apparaître comme un regard renouvelé sur l'éclatement de la structure familiale traditionnelle face à l'urbanisation et à la laïcisation de la société canadienne-française.

Le roman retrace l'histoire d'une famille nombreuse et misérable, à partir d'Emmanuel, le seizième enfant, témoin de ce qui se passe autour de lui durant sa première saison d'existence. La référence au monde rural est présente aussi bien dans les personnages types : le père violent et esclave de la terre, la mère soumise à la procréation, le curé omniprésent, que dans les thèmes propres au roman du terroir tels que la vocation religieuse, le messianisme et le mythe de la race supérieure.

Dans cet univers misérabiliste prend place une famille étonnante dont Jean-Le Maigre, l'enfant poète, Héloïse, qui passe du couvent au bordel, le Septième, qui deviendra en ville voleur professionnel, et Pomme, qui laissera quelques doigts dans une machine en travaillant à l'usine. Quelques personnages se détachent par leur pouvoir de révolte et leur refus de se soumettre à une vie de résignation où la bonté de Dieu ne se manifeste que par le don de la mort. C'est d'abord la grand-mère Antoinette, magistralement décrite dès la première page du roman, qui domine l'univers familial. Autoritaire et gardienne de certaines valeurs, elle oblige toute la famille à se mettre à genoux pour la prière du soir, mais elle sait être en même temps complice de ses petits enfants lorsqu'il s'agit de préserver l'instinct de vie et défendre à travers l'école et l'instruction, le symbole de la liberté. Il y a aussi Jean-Le Maigre, le petit-fils miné par la maladie, l'enfant-poète, qui écrit ses « œuvres posthumes » et forme avec le Septième, une « alliance de diables ». Jean-Le Maigre mourra au noviciat de la tuberculose mais son journal lui survivra grâce à la grand-mère qui déchiffrera dans les pages du manuscrit l'extraordinaire souffle de liberté qui les anime. Le récit, qui semblait au départ faire le procès d'une famille aliénée par la misère et l'inculture et dans lequel on pouvait retrouver le dispositif idéologique du roman du terroir, se présente en fin de compte comme un texte qui investit la tradition réaliste d'un dire nouveau. L'excès, l'hyperbole, le recours à ce que Bakhtine appelle le « réalisme grotesque », soulignent la volonté de l'écrivain de ramener le lecteur sur le terrain de la littérature. Comme l'a souligné le critique Gilles Marcotte<sup>202</sup>, l'originalité d'*Une Saison dans la vie d'Emmanuel* tient dans ses rapports dialogiques avec le patrimoine littéraire du courant régionaliste. Un bon exemple de la récupération parodique du discours réaliste peut être formulé dans la séquence suivante qui évoque la naissance de Jean-Le Maigre :

Je ne peux pas penser à ma vie sans que l'encre coule abondamment de ma plume impatiente. (*Tuberculos tubercolorum*, quel destin misérable pour un garçon doué comme toi, oh ! le maigre Jean, toi que les rats ont grignoté par les pieds...)

Pivoine est mort

Pivoine est mort

À table tout le monde

Mais heureusement, Pivoine était mort la veille et me cédait la place très gentiment. Mon pauvre frère avait été emporté par l'épi... l'api... l'apocalypse... l'épilepsie quoi, quelques heures avant ma naissance, ce qui permit à tout le monde d'avoir un bon repas avec Monsieur le curé après les funérailles.

202. « La dialectique de l'ancien et du moderne chez Marie-Claire Blais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme », *Voix et Images* VI, n. 1, automne 1980. Voir aussi : Jozef Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975, idéologie et représentation littéraire*, Montréal, Le Préambule, 1989.

Pivoine retourna à la terre sans se plaindre et moi j'en sortis en criant. Mais non seulement je criais, mais ma mère criait elle aussi de douleur, et pour recouvrir nos cris, mon père égorgeait joyeusement un cochon dans l'étable ! Quelle journée ! Le sang coulait en abondance, et dans sa petite boîte noire sous terre, Pivoine (Joseph-Aimé) dormait paisiblement et ne se souvenait plus de nous.

Un ange de plus dans le ciel, dit Monsieur le Curé. Dieu vous aime pour vous punir comme ça !<sup>203</sup>

Le mélange des tons comique et pathétique, l'hétérogénéité des discours, la juxtaposition du motif de la mort et de la vie, le rapprochement du sacré et du profane, visent ici dans la pure lignée rabelaisienne, à transgresser de façon jubilatoire le sérieux accordé généralement à la naissance et au trépas.

## 2. Vivre ou survivre : histoires d'exilés

Exilés, ils le sont tous ces personnages qui souffrent de ne pouvoir vivre en accord avec eux-mêmes, impuissants à assumer leurs désirs ou leurs passions.

*L'Insoumise* (1966) évoque l'histoire de Paul à travers la confession de trois personnages. Que ce soit Madeleine, la mère, qui lit le journal intime de son fils, Paul, et découvre la liaison de celui-ci avec une femme mariée, plus âgée que lui, ou, Rodolphe, le père, qui tente d'élucider après la mort de son fils le mystère de son existence ou, Frédéric, l'ami, qui avoue qu'il était amoureux de Paul, les êtres restent enfermés dans leur univers, ne parviennent jamais à communiquer ou à se réaliser. Pas plus qu'ils ne parviennent à donner une image unifiée de Paul, ils ne réussissent à sortir de leur propre aliénation et contradiction, à l'image de la mère qui reste fondamentalement une *insoumise* tout en donnant l'apparence du bonheur et de la fidélité.

La misère morale ou physique, la souffrance, le mal, semblent constituer la toile de fond de l'univers romanesque de Marie-Claire Blais où se meuvent des êtres asociaux par leur folie, leur génie, leurs pulsions suicidaires ou meurtrières. Ce sont, pour la plupart, des adolescents en proie à la solitude et à l'angoisse pour qui vivre est quelque chose de monstrueux. Ils ne sont pourtant pas des monstres même s'ils apparaissent comme des menteurs, des pyromanes, des voleurs ou des meurtriers. Ils souffrent dans leur chair, dans leur âme et la mort les guette qui n'est jamais très loin. Que ce soit Patrice dit La Belle Bête, Evans dit *Tête blanche*, dans le roman qui porte son nom (1960), David comme les deux autres adolescents de *David Sterne* (1967), ou que ce soit Pauline dans la trilogie des *Manuscrits de Pauline Archange* (1968), *Vivre ! Vivre !* (1969), *Les Apparences* (1970), tous sont happés par le malheur. Tous vivent dans un univers hostile où le gel des esprits se confond avec le gel des hivers. Ainsi Pauline, née d'un père pauvre, « plus catholique que Saint-Joseph », et d'une mère écrasée de travail et de misère, est perçue dans son caractère comme indissociable des forces hivernales. Elle est fille de la tempête et sa nature ne peut être qu'à l'image de la furie des éléments. Partout, Pauline rencontre le mal, à l'école avec les religieuses, chez elle ou au sein de la famille, les rapports ne sont que violence et barbarie. Partout s'affiche la même inhumanité. La quête de liberté en est d'autant plus exacerbée. L'écriture est la voie difficile où certains s'engagent comme Jean-Le Maigre d'*Une Saison* ou la rebelle *Pauline Archange* qui s'abîme dans la quête des secrets de la création pour

203. Éditions du Jour, 1965, p. 49-50.

échapper au côté sordide de sa vie. Au fil des années, Pauline découvre que c'est seulement dans le recueillement et la solitude que peut naître une création authentique. Si la plupart des personnages s'avancent vers la mort, certains trouvent dans l'écriture une réponse au néant de l'existence. Déjà Jean-Le Maigre avait trouvé refuge dans ses cahiers. Pauline y puise aussi sa raison de vivre

Même, avoue-t-elle, si je ne faisais qu'aligner les mots les uns à côté des autres, sans comprendre leur signification, délaissant toute forme quand je les regroupais pour mon plaisir, chacun étincelait sous mes yeux comme une comète et mon ivresse était comblée.<sup>204</sup>

Avec *Un Joulonais, sa joualonie*, paru au Québec en 1973 et publié en France l'année suivante sous le titre *À cœur joual*, Marie-Claire Blais affirme la possibilité d'écrire le mal à vivre dans l'univers plus restreint d'un Québec joualissant. Le choix du *joual* confère aux propos des personnages un ton tantôt amer, tantôt comique. C'est l'histoire du jeune Ti-Pit, un enfant qui, après avoir travaillé dans une ferme pendant quelques années, immigre à la ville et devient chômeur. Il fréquente les tavernes et rencontre un « écrivailleux » qui lui donne des cours de *joual* et l'introduit dans le monde des pseudo-intellectuels et artistes. Le jeune garçon, qui n'a aucune instruction, attrape les mots comme une maladie et y trouve compensation à ses malheurs :

Je me fais des fois une jasette pas mal savante mais ça c'est mon secret à moé, y parait que les mots ça fait vivre quand on a personne.<sup>205</sup>

L'univers de misère propre aux romans précédents est donné ici dans une atmosphère typiquement montréalaise. Ce qui est plutôt rare dans l'œuvre de Marie-Claire Blais où l'évocation du paysage québécois se résume plus à un climat de froid, de neige, qu'à un espace spécifiquement identifié. À la fin du roman, Ti-Pit rejette son surnom pour reprendre son véritable nom, Abraham Lemieux, affirmant sa volonté de rompre avec une sous-culture dont on vante le pittoresque. C'est avec un humour et une ironie qui ont gommé la violence que sont évoquées les transformations de la société québécoise.

Ces modernes-là c'étaient des vivantes, des valseuses dans leur jupe jaune, y avait même la sœur Clara qui avait formé un orchestre avec les sœurs et tout ce monde-là jazzait à la flûte, guitare chantant un Divin Messie comme j'en avais jamais entendu de plus piquant [...]

J'pensais que si les sœurs jaunes avaient été les fondatrices de ma crèche, jadis au fond du Trou de la Ville, ah ! Christ, que Ti-Pit aujourd'hui ce serait pas toujours du néant monté en gerbe, non, y serait p'tet"là dans le gang des heureux, sa flûte au bec et l'air d'un ténor mais c'était comme ça, j'arrivais trop tard.<sup>206</sup>

L'expérience de la solitude et de la mort trouve dans *Le Sourd dans la ville* (1981), son expression la plus accomplie. Dans ce roman tous les personnages se rapprochent par le rapport spécifique qu'ils entretiennent avec la mort. Le texte très dense suit le flot des pensées, des souvenirs des personnages, passant de la vision de l'un à l'autre sans que le lecteur en soit averti. Celui-ci, pris dans le vertige d'un texte qui est monologue polyphonique où les consciences se mêlent, se frôlent, est emporté par un discours qui dit le lent et iné-

204. *Les Apparences*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, p. 141.

205. *À cœur joual*, Paris, Robert Laffont, 1974, p. 9.

206. *À cœur joual*, op. cit., p. 249-250.

luctable glissement vers la fin de l'existence. Mais, et c'est la grande réussite de ce roman, les personnages parviennent tous à préserver une part intacte d'eux-mêmes qui projette sur les autres comme une lueur de tendresse et de beauté. Dans un hôtel borgne, se retrouvent Gloria, la patronne qui arrondit ses fins de mois en dansant dans un établissement sordide, Mike son fils qui est muet à cause d'une tumeur au cerveau, Judith Lange professeur de philosophie qui vit dans le souvenir des camps nazis, Florence, la femme abandonnée qui sait qu'elle va se suicider. C'est elle qui porte à son point limite l'exploration du temps de vivre et de mourir. L'acte qu'elle va assumer en se donnant la mort, la place au-delà de l'angoisse, et lui permet de fondre, au cœur de la détresse, la petitesse de l'existence humaine dans la pérennité de l'œuvre d'art :

Soudain, la plus chère des consolations, c'était de les avoir tout près d'elle, eux, Mike, Gloria, eux qu'elle ne connaissait pas, à qui elle ne parlait pas, mais qui lui avaient apporté ce dernier spectacle de la vie, l'avaient rassérénée de leurs malheurs et de leurs joies au point qu'elle avait oublié tout ce temps, une journée peut-être, qu'elle était venue ici pour mourir, eux ne lui avaient pas menti, ils ne l'avaient pas trahie, ils s'étaient placés entre elle et le seuil interdit pour l'envelopper et la distraire, ils étaient à l'image de ces œuvres d'art qu'elle avait admirées autrefois dans les musées, sans reconnaître alors, entre l'œuvre d'art et la vie, cette tragédie de l'existence qui liait l'une à l'autre, les rendait inséparables, cela était si vrai que l'Enfant Malade, tel que l'a peint Münch, n'était pas ailleurs, en quelque éternité stérile, mais ici, à quelques pas de Florence.<sup>207</sup>

### 3. Une écriture à l'écoute de l'autre

La conscience qu'a l'écrivain de la souffrance humaine se double d'une compassion à l'égard de tous les exclus, les opprimés. L'œuvre s'affirme en faveur des « différences » ; *Le Loup* (1972), consacré à l'homosexualité masculine, *Les Nuits de l'underground* (1978), à son pendant féminin, évoquent la race maudite des hommes qui s'aiment et des femmes dont « on ne parle pas ».

L'adolescence continue de hanter l'imaginaire de l'écrivain dans les romans qui vont suivre. *Visions d'Anna ou le vertige* (1982) met le lecteur en présence de jeunes paumés, des « drifters », des adolescents en rupture de banc, rejetés par leurs proches et par la société, qui ont choisi comme Anna, Tommy ou Manon, l'errance, le voyage, la drogue. Ils emportent avec eux leur puissance de haine, leur révolte explosive, se reconnaissant des frères parmi les zonards de Paris ou parmi tous les enfants qu'on traite comme des esclaves. Mais cette génération n'est pas coupable. Elle ne fait que participer à la lente dégradation d'un monde déshumanisé. Le mal est dans l'être humain, dans cette société d'adultes qui prétendent corriger, éduquer et ne sont capables que de violence, de barbarie et de guerre. Par leur révolte, ces « drifters » conservent un fond de pureté. Ils constituent peut-être le plus fort témoignage que l'auteur ait voulu porter sur l'époque contemporaine ; ils sont, très sûrement, un avertissement à l'égard d'un monde que la passion a déserté, comme la musicienne venue de Genève et qui s'était mise à bailler, penchée sur son violoncelle :

C'était cela la détérioration du temps, c'était ne plus rien ressentir en jouant du Bach dans un grand orchestre.

207. *Le Sourd dans la ville*, Montréal, Stanké, 1979, p. 208.

C'est bien en effet, la passion qui anime l'œuvre de Marie-Claire Blais. Passion d'une romancière pour tous les sacrifiés, les humiliés qu'elle ne cesse d'écouter pour faire entendre, au plus profond de leur solitude, la voix de chacun d'entre eux.

## Bibliographie sélective

### Œuvres

- *La Belle Bête* (1959), Montréal, Le Cercle du livre de France, 1968 ; Paris, Flammarion, 1960.
- *Tête blanche* (1960), Montréal, Les Éditions de l'Actuelle, 1977.
- *Le Jour est noir* (1962), Montréal, Stanké, 1979 ; Paris, Grasset, 1971.
- *Une Saison dans la vie d'Emmanuel* (1965), Montréal, Stanké, 1980 ; Paris, Grasset, 1966.
- *L'Insoumise* (1966), Montréal, Stanké, 1979 ; Paris, Grasset, 1971.
- *David Sterne* (1967), Montréal, Stanké, 1981.
- *Les Manuscrits de Pauline Archange* (1968), Montréal, Stanké, 1981 ; Paris, Grasset, 1969.
- *Le Loup* (1972), Montréal, Boréal, 1990 ; Paris, Robert Laffont, 1972.

- *Un Joualonnais, sa Joualonie* (1973), Montréal, Stanké, 1979 ; *À cœur joual*, Paris, Robert Laffont, 1974.
- *Une Liaison parisienne* (1975), Montréal, Quinze, 1980 ; Paris, Robert Laffont, 1976.
- *Les Nuits de l'underground* (1978), Montréal, Boréal, 1990.
- *Le Sourd dans la ville*, Montréal, Stanké, 1979 ; Paris, Gallimard, 1980.
- *Visions d'Anna ou le vertige* (1982), Montréal, Boréal, 1990 ; Paris, Gallimard, 1982.
- *L'Ange de la solitude*, Montréal, VLB, 1989.

### Références critiques

- LAURENT Françoise, *L'œuvre romanesque de Marie-Claire Blais*, Montréal, Fides, 1985.
- NADEAU Vincent, *Marie-Claire Blais : le noir et le tendre*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1974.

## Section 3. HUBERT AQUIN<sup>208</sup>

Né à Montréal le 24 octobre 1929, Hubert Aquin est l'un des écrivains qui a le plus endossé les contradictions et les espérances du Québec contemporain. Profondément engagé en faveur de l'indépendance du Québec, militant actif du Rassemblement pour l'indépendance nationale de 1960 à 1969, il engage un débat avec P-E. Trudeau sur la question de l'indépendance. Par ailleurs, il s'est affirmé avec talent comme essayiste, cinéaste et éditeur. Il a été en particulier directeur de la revue *Liberté* dont il démissionna en 1971 et directeur littéraire des éditions de La Presse en 1975-76. Sa vie s'achève par un suicide en 1977.

Le lecteur reste parfois déconcerté devant l'œuvre d'Hubert Aquin. S'il est vrai que cette œuvre peut apparaître difficile et violente, il est également vrai que le style et la recherche formelle, qui la caractérisent, continuent d'en séduire et d'en fasciner plusieurs. L'écriture d'Hubert Aquin n'est en effet jamais d'une lecture facile, ni tranquille. Pourtant, la reconnaissance de son importance dans la littérature québécoise fut immédiate au moment de la publication de *Prochain Épisode* en 1965. On y perçut très tôt l'aspect radical de la critique d'un monde aliénant, on y vit également l'expression littéraire la plus achevée de cette révolution dite « tranquille » qui a marqué le Québec des années soixante. Aquin est sans

208. Lucie Robert.

doute l'écrivain qui a porté le regard le plus lucide et le plus intransigeant sur les contradictions de son époque.

L'œuvre est variée. Outre les quatre romans principaux qui ont fait sa renommée, *Prochain Épisode* (1965), *Trou de mémoire* (1968), *L'Antiphonaire* (1969) et *Neige noire* (1974), il a également écrit plusieurs articles de revues et de journaux ainsi que de nombreux textes pour la radio, la télévision, le cinéma et le théâtre. Signalons en particulier une comédie musicale, *Ne ratez pas l'espion*, écrite en collaboration avec Louis-Georges Carrier et Claude Léveillé et jouée au théâtre de la Marjolaine en 1966 ; trois téléthéâtres, *Le Choix des armes*, écrit en 1959 et publié en 1972, mais jamais diffusé ; *24 heures de trop*, diffusé en 1969 et publié en 1970 ; *Table tournante*, diffusé en 1968 et publié l'année suivante ; et un recueil de textes divers, *Point de fuite* (1971). En 1968, Aquin a obtenu le prestigieux Prix du gouverneur général du Canada, mais l'a refusé pour des raisons politiques.

## 1. Premières œuvres

L'œuvre s'est imposée par sa qualité et son impact sur l'ensemble de la littérature contemporaine au Québec. Souvent imitée, beaucoup étudiée, elle fait l'objet de recherches d'envergure qui ont récemment fait redécouvrir un premier roman, *L'Invention de la mort*, dont l'écriture est datée de 1959, mais qui est resté à l'état de manuscrit jusqu'à sa publication posthume en 1991 et le *Journal, 1948-1971*<sup>209</sup>. La publication, posthume également, d'un second recueil de textes réunissant les articles de revues et journaux, *Blocs erratiques* (1977), rend accessible l'ensemble des réflexions politiques et esthétiques.

À cet ensemble de textes, il faudrait pouvoir ajouter les quelques seize nouvelles publiées, entre 1948 et 1951, dans *Le Quartier latin*, journal des étudiants de l'Université de Montréal. Après avoir terminé ses études classiques au collège Sainte-Marie de Montréal, Aquin poursuit en effet dans cette université des études de philosophie. Il obtient d'ailleurs sa licence en 1951 et, par la suite, il suivra pendant trois ans les cours de l'Institut d'études politiques de Paris. Il a dix-neuf ans au moment où paraissent ses premiers textes qui critiquent la rigidité catholique héritée de la formation classique et qui empruntent à l'existentialisme les notions de « choix », de « transcendance » et de « projet ». Ces écrits de jeunesse, nouvelles et articles, montrent une quête d'authenticité, exprimée dans une pensée qui se veut unificatrice, engagée et ouverte sur la vie.

Si cette pensée cherche à appréhender le monde dans sa totalité, c'est aussi qu'elle en perçoit le chaos. Les thèmes de l'échec, de la fissure, de la fuite, qui vont dominer la plus grande partie de l'œuvre, sont déjà présents dans ces premiers écrits, en particulier dans les lettres qu'il écrit de Paris au réalisateur Louis-Georges Carrier en 1951-1952 et que l'on trouve dans *Point de fuite*. C'est dans *L'Invention de la mort*, toutefois, son premier roman, et dans *Le Choix des armes*, le premier téléthéâtre, deux textes rédigés en 1959 et demeurés longtemps inédits, que ces thèmes trouvent une forme fictive, quoique encore réaliste, dans le récit d'un amour impossible, interdit par les lois et les mœurs et qui trouve son aboutissement dans le meurtre ou le suicide.

## 2. *Prochain Épisode*

C'est véritablement dans les années 1960 que Hubert Aquin devient un écrivain important et qu'il développe l'image qui est restée de lui dans les mémoires. S'ouvre en effet une

209. Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992.

période où domine l'engagement politique aussi bien qu'esthétique et où l'écrivain interroge la société qui l'entoure. En 1960, il adhère au Rassemblement pour l'indépendance nationale, dont il restera un membre actif jusqu'en 1968, date à laquelle cette formation politique fusionne avec Mouvement Souveraineté-Association pour donner naissance au Parti québécois. Il en sera d'ailleurs le vice-président pour la région de Montréal en 1963. Arrêté en juillet 1964 pour port d'armes, soupçonné d'activités terroristes, il est interné à l'Institut Albert-Prévost, puis libéré en octobre de la même année, avant d'être acquitté en décembre 1965. C'est là, semble-t-il, qu'il conçoit le projet d'écrire *Prochain Épisode*.

De l'existentialisme, Aquin conserve alors les réflexions sur l'engagement et l'analyse politique de la décolonisation dont il emprunte plusieurs paramètres aux travaux de Franz Fanon, Jacques Berque et Albert Memmi, – il a d'ailleurs réalisé une entrevue avec ce dernier pour l'Office national du film du Canada en 1963 –, et qu'il applique à la situation socio-politique du Québec. Il s'inscrit ainsi dans un courant dont les revues *Parti pris* et *Liberté* ont constitué le creuset et il y publie l'essentiel de ses écrits journalistiques de l'époque. Deux de ces textes ont une incidence majeure sur la pensée de leur époque : « La fatigue culturelle du Canada-français » (1962) et « Profession : écrivain » (1964).

« La fatigue culturelle du Canada-français » constitue une réfutation de la pensée politique de Pierre Trudeau, celui-là même qui deviendra, en 1968, le premier ministre du Canada et qui, de cette position privilégiée, combattra pendant vingt ans toutes les formes du nationalisme québécois. Aquin y propose une définition existentielle et historique de la nation québécoise et il voit le séparatisme comme l'expression légitime de la culture canadienne-française qui aspire à l'autonomie. En revanche, il opère quelques constats difficiles : alors que le fédéralisme défend l'existence d'un pays qui constitue une totalité, le Canadien français n'existe que dans l'« excentricité », c'est-à-dire qu'il est éloigné d'un centre national. Au contraire d'un James Joyce qui, de son exil, reconstruit son Irlande natale, l'écrivain canadien-français « distance sans cesse son pays dans un exotisme qui ne le comble jamais ». Aussi est-il « un agent double », incapable d'un réel enracinement.

C'est ainsi que le premier roman d'Hubert Aquin met en scène précisément un agent double et que l'action du roman se déroule principalement en Suisse, c'est-à-dire dans un ailleurs excentrique sinon exotique du point de vue du Québec. *Prochain Épisode* ne peut pourtant pas être réduit à une telle métaphore du problème national des Québécois. L'écriture d'Aquin va plus loin et fait éclater les formes romanesques. Le roman se présente ainsi : attendant son procès dans une clinique psychiatrique, le narrateur entreprend, pour passer le temps, d'écrire un roman d'espionnage. Il commence par imaginer un certain nombre de personnages, Hamadou Diop, en mission de contre-espionnage à Lausanne, un certain H. de Heutz, qui semble être son complice, et K., une femme dont le narrateur devient follement amoureux. Peu à peu, il est lui-même entraîné dans cette histoire et doit personnellement liquider le banquier Carl Von Ryndt, qui n'est autre que H. de Heutz. La séparation habituelle entre l'anecdote et son récit se trouve ainsi brouillée, le narrateur devenant son propre personnage. De cette manière, les deux histoires, l'histoire d'espionnage et l'histoire de l'écriture du roman se rencontrent alors que la première devient littéralement la métaphore de la seconde. La mission d'espionnage reste le moteur de l'anecdote en l'inscrivant dans le modèle classique de la poursuite alors que le récit de l'écriture du roman fournit les données référentielles nécessaires pour saisir le cheminement du narrateur-personnage.

Le roman que j'écris, ce livre quotidien que je poursuis déjà avec plus d'aise, j'y vois un autre sens que la nouveauté percutante de son format final. Je suis ce livre d'heure en heure au jour le jour ; et pas plus que je ne me suicide, je n'ai tendance à y renoncer. Ce livre défait

me ressemble. Cet amas de feuilles est un produit de l'histoire, fragment inachevé de ce que je suis moi-même et témoignage impur, par conséquent, de la révolution chancelante que je continue d'exprimer, à ma façon, par mon délire institutionnel...

Ce livre est un geste inlassablement recommencé d'un patriote qui attend dans le vide intemporel, l'occasion de reprendre les armes. De plus, il épouse la forme même de mon avenir : en lui et par lui, je prospecte mon indécision et mon futur improbable. Il est tourné globalement vers une conclusion qu'il ne contiendra pas puisqu'elle suivra, hors texte, le point final que j'apposerai au bas de la dernière page. Je ne me contraîns plus à pourchasser le sceptre de l'originalité qui, d'ailleurs, me maintiendrait dans la sphère azotée de l'art inflationniste. Le chef-d'œuvre qu'on attend n'est pas mon affaire. Je rêve plutôt d'un art totalitaire, en genèse continue. La seule forme que je poursuis confusément depuis le début de cet écrit, c'est la forme informe qu'a prise mon existence emprisonnée : cet élan sans cesse brisé par l'horaire parcellaire de la réclusion et sans cesse recommencé, oscillation binaire entre l'hypostase et l'agression.<sup>210</sup>

### 3. Le baroque et le travail de la forme

Dans l'autre article important, « Profession : écrivain », publié en 1964, Aquin reprend certaines des thèses de Memmi, Fanon, Berque et Sartre. Il dénonce la profession d'écrivain comme étant nécessairement complice des structures de la colonisation : en effet, dans une culture minoritaire, l'écriture apparaît plutôt comme compensation à un manque réel de pouvoir. En contrepartie, il prône une sorte de terrorisme littéraire qui rejeterait le dialogue entre dominant et dominé et opterait pour l'incohérence, le monologue et la folie. Aquin cherche ainsi à inventer un style capable d'exprimer la réalité de la société qui lui donne naissance. Aussi conçoit-il l'écriture d'abord comme un travail formel. S'il y a référent, il se trouve au niveau des structures profondes, c'est-à-dire déjà métaphorisé par la forme. La question nationale n'est donc jamais envisagée comme le fondement d'une œuvre réaliste qui nommerait le pays, en situerait la problématique et présenterait un combat d'ordre politique bien que le Québec demeure, partout dans cette œuvre, comme une trace obsédante.

À l'écriture classique, qui impose une vision ordonnée du réel, Aquin oppose une esthétique baroque, c'est-à-dire une esthétique où domine le chaos, où la réalité est insaisissable et où, somme toute, ne peut être saisi que le combat de l'homme qui tente de maîtriser le réel. À l'instar de ses modèles, James Joyce, Vladimir Nabokov et Jorge Luis Borges, il met au premier plan de son écriture l'illusion, le masque, la métamorphose, le paradoxe et il refuse la narration linéaire conventionnelle au réalisme. L'originalité du baroque aquinien consiste dans l'analogie explicite qu'il pose entre la décomposition psychologique du personnage principal ou la dévastation ontologique d'un peuple dominé et la désintégration violente de la structure romanesque. Les figures thématiques dominantes de son esthétique sont la défaite, l'échec, l'incohérence, l'ambiguïté, la folie, l'amnésie, l'adultère, le viol, le meurtre, le suicide. Dans *Prochain Épisode*, par exemple, l'écriture sert non pas tant de moteur à la fiction que d'empêchement puisque le narrateur n'arrive pas à accomplir sa mission pas plus d'ailleurs qu'à écrire le roman lui-même. La dureté et la violence s'accroissent d'un roman à l'autre. L'œuvre d'Hubert Aquin est tout le contraire d'une littérature écrite pour la lecture de loisir.

L'écriture aquinienne possède également les caractères les plus évidents de la « poésie postmoderne » : autoréflexivité, refus de la totalité, déconstruction du récit, anamorphose,

210. *Prochain Épisode*, Paris, Robert Laffont, 1966, p. 122-123.

inscription de la lecture. Cela est particulièrement évident dans son deuxième roman, *Trou de mémoire*, le plus achevé au plan formel. Le roman met en place quatre récits différents enchâssés l'un dans l'autre. Chacun des quatre narrateurs commente largement les récits des autres. Le roman s'ouvre sur la narration d'Olympe Ghezso-Quénum qui se présente comme un pharmacien à la veille de son procès pour activités révolutionnaires en Côte d'Ivoire. Ce premier récit est morcelé et inscrit dans des formes diverses, un journal intime ou des lettres qu'il envoie à un autre personnage, P.-X. Magnant. Commentant ce premier récit, Magnant devient lui-même le narrateur d'un second récit, tout aussi morcelé et qui raconte l'assassinat de Joan et la préparation pour le Québec d'un discours indépendantiste calqué sur un discours déjà prononcé par Ghezso-Quénum. Le troisième récit est celui d'un éditeur qui nous apprend la mort de Magnant et qui, en plus d'établir le texte de son récit, en commente certains passages en notes infra paginales. C'est également dans ces notes infrapaginales qu'est située l'intervention de RR, Rachel Ruskin, quatrième narratrice, qui commente et conteste le travail de l'éditeur. C'est elle qui opère le procédé d'anamorphose qui place au premier plan de la figuration le tableau d'Holbein, « Les Ambassadeurs », et qui, en dernier ressort, établit la clôture de l'ensemble : RR, en effet, est enceinte de Magnant qui l'a violée dans le récit d'Olympe.

La multiplication et le morcellement des récits se retrouvent encore dans *L'Antiphonaire*, bien que leur agencement soit moins compliqué que dans les romans précédents. Le premier récit est celui de Christine et il s'ouvre sur la neuvième crise d'épilepsie de son mari Jean-William. Cette crise est si violente qu'elle engage la suite de la vie de Christine qui sera d'abord violée par un pharmacien de San Diego avant de rentrer à Montréal et de renouer avec son ancien amant, Robert, lequel sera lui-même abattu par Jean-William. Enchâssé dans ce récit se trouve la thèse que prépare Christine sur « La science médicale au XVI<sup>e</sup> siècle » à partir des œuvres de Jules-César Beausang, médecin et alchimiste, auteur d'un « Traité des maladies nouvelles », qui nous serait parvenu par les soins d'un prêtre italien en fuite. L'ensemble des récits de Christine sont commentés et édités par Suzanne, la femme de Robert, qui a trouvé le manuscrit dans la mallette de son nouvel amant. Celui-ci, qui est le médecin traitant de Robert et qui a violé Christine, s'en aperçoit et rédige une dernière note annonçant son départ et son suicide prochain. L'originalité du roman tient au procédé d'enchâssement qui crée un jeu de miroirs entre le XVI<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle et qui permet que les deux ensembles narratifs s'éclaircissent réciproquement.

#### 4. Littérature et perception

Dans l'ensemble de l'œuvre aquinienne, la parution de *Neige noire*, en 1974, suit une période de travail cinématographique et télévisuel qui a certainement contribué à la mise au point de la technique particulière d'écriture que présente ce roman. Cela ne suffit toutefois pas à l'expliquer. Dans cette dernière phase de son œuvre, Aquin pousse plus loin sa réflexion sur le rôle de l'écrivain. Dans le souci constant de franchir les barrières qui séparent le travail intellectuel de la vie quotidienne, il oriente sa réflexion vers l'analyse des phénomènes de culture de masse. Il écrit ainsi plusieurs articles de revues sur le sport, la télévision, le cinéma, et il s'inspire des théories modernes de la perception pour développer la lucidité de son lecteur, au point d'adopter son point de vue et de transformer l'écriture en « lecture inversée ».

S'inspirant ainsi de l'écriture cinématographique, ce dernier roman, *Neige noire*, se présente en effet sous la forme d'un scénario. Le roman est composé essentiellement de dialogues entrecoupés de notes techniques qui constituent de véritables didascalies, à la

manière d'une pièce de théâtre. De cette façon, le narrateur n'est plus celui qui raconte, mais celui qui regarde l'événement se dérouler sous ses yeux. Le procédé crée un important effet de distance entre l'événement et son récit à un point tel que l'on croirait assister à la dissolution complète, plutôt qu'au morcellement, de l'instance narrative, si ce n'était l'intervention d'une troisième instance qui enchâsse les deux premières dans un commentaire qui les justifie et les explique.

Nicolas Vanesse est le protagoniste du récit-film qui s'ouvre sur son dernier rôle en qualité de comédien, celui de Fortinbras dans le *Hamlet* de Shakespeare. L'histoire des jumeaux et de leur guerre fratricide pour la possession du royaume de Danemark agira d'ailleurs comme une mise en abîme tout au long du récit. À cette étape de sa vie, Vanesse entend bien devenir plutôt cinéaste et il entreprend de réaliser son premier film qui, le plus exactement possible, racontera sa vie depuis ce moment-là, en particulier son voyage de noces et la mort de sa femme Sylvie. Le scénario devient donc la seule source de notre connaissance des événements et c'est en le lisant que les autres personnages que sont Linda Noble et Eva Vos y découvrent le sacrifice dont Sylvie fut la victime. Consacrant l'échec des relations familiales traditionnelles, le scénario révèle peu à peu la nature incestueuse des relations entre Sylvie et Michel Lewandowski, puis son assassinat par Nicolas, avant de célébrer l'harmonie mystique du nouveau couple Linda Noble-Eva Vos.

Après la publication de *Neige noire*, les textes d'Hubert Aquin se font rares. Dans un de ses derniers articles, « Le Texte ou le silence marginal ? », publié dans la revue contre-culturelle *Mainmise* en 1976, Aquin trace un parallèle entre, d'une part, la relation entre l'individu et le collectif et, d'autre part, celle qui réunit le texte et le silence. Selon lui, c'est le collectif qui donne sa valeur à l'individu, comme le néant à l'existence. De la même manière, c'est le silence qui donne un sens au texte. En ce sens, la parole et l'écriture ne peuvent être que le substitut d'une réalité qui lui est extérieure et qui reste par là impossible à saisir. L'échec de l'écriture confirme alors l'existence d'une réalité qui lui est supérieure. Ainsi la dissolution de l'auteur et de l'instance narrative est totale et l'on a souvent, à tort ou à raison, interprété ainsi le dernier geste d'Hubert Aquin qui s'est suicidé le 15 mars 1977. Quoiqu'il en soit, la recherche entreprise par Hubert Aquin sur l'écriture demeure une des plus intéressantes de la littérature contemporaine.

## Bibliographie sélective

### Œuvres

- *Prochain Épisode* (1965), Montréal, Le Cercle du livre de France (CLF), 1992 ; Paris, Robert Laffont, 1966.
- *Trou de mémoire*, Montréal, CLF, 1968.
- *L'Antiphonaire*, Montréal, CLF, 1969.
- *Point de fuite* (textes et essais), Montréal, CLF, 1971.
- *Neige noire* (1974), Montréal, CLF, 1978.
- *Blocs erratiques* (essais), Montréal, Quinze, 1977.

- *Œuvres*, édition critique d'Hubert Aquin, Bibliothèque québécoise, 4 tomes.

### Références critiques

- LAPIERRE René, *Hubert Aquin. L'Imaginaire captif*, Montréal, Quinze, 1981.
- MACCABÉE IQBAL Françoise, *Hubert Aquin romancier*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1978.
- SMART Patricia, *Hubert Aquin, agent double*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973.

Section 4. RÉJEAN DUCHARME<sup>211</sup>

Né le 12 août 1941 à Saint-Félix-de-Valois, Réjean Ducharme, qui a longtemps laissé planer le doute sur son identité, demeure un auteur secret et original. Avec la publication de *L'Avalée des avalés*, en 1966, chez Gallimard, il apparaît très rapidement comme l'un des écrivains les plus originaux de sa génération. La critique, sensible au travail opéré sur le langage, met l'accent sur la virtuosité du romancier qui jongle avec les mots, joue avec le sens sans pour autant évacuer le sérieux ou le tragique. Le lecteur, surpris, pénètre dans un univers romanesque qui le provoque par l'absence des repères traditionnels du récit réaliste. L'écriture s'impose, déroutante, étourdissante mettant en cause et le réel qu'elle ne cesse de questionner et la littérature dont elle ne cesse de se nourrir. Dans la lignée d'un Laurot, d'un Queneau ou d'un Céline, Réjean Ducharme élabore une œuvre qui s'inscrit dans la révolte et l'ironie, qui fait le procès de la société en général et des adultes en particulier.

Réjean Ducharme a publié à ce jour sept romans : *L'Avalée des avalés*, *Le Nez qui voque* (1967), *L'Océantume* (1968), *La Fille de Christophe Colomb*<sup>212</sup>, *L'Hiver de force* (1973), *Les Enfantômes* (1976), *Dévadé* (1990) ; il a écrit quatre pièces de théâtre, *Ines Pérée et Inat Tendu* (1961)<sup>213</sup>, *Le Cid Maghané*<sup>214</sup> (1968), *Ha ha !...*<sup>215</sup>, *Le marquis qui perdit*, pièce inédite créée en 1970. Cette dernière pièce, qui vise la société québécoise au moment de la Conquête de 1763, comme *Le Cid Maghané* qui transpose en *joual* le texte de Corneille et se veut une parodie du Cid, sont profondément liés au contexte québécois. Par ailleurs, il a écrit deux scénarios de film et composé les paroles de plusieurs chansons de Robert Charlebois. L'ensemble de ces textes se caractérise tout autant par un langage explosif que par un imaginaire débridé mais où se développe une thématique cohérente autour de l'enfance, de l'amour, de la mort et de la vie, de l'adulte, de la ville, de l'argent. Même si la référence à la situation historique ou politique du Québec n'est pas absente de l'œuvre, Réjean Ducharme rappelle au lecteur que son univers est d'abord et avant tout celui des mots.

## 1. La nostalgie de l'enfance

Sans être totalement interchangeables, les personnages ducharmiens ont de nombreux traits en commun. Leur identité tient non pas tant à leur sexe ou à leur situation sociale qu'à leur volonté de rester au plus près de l'enfance et des valeurs qui la déterminent. Ils savent tous « qu'on est heureux quand on a entre trois et douze ans » (*La Fille de Christophe Colomb*). Qu'ils s'appellent Bérénice, Mille Milles, Chateaugué, Iode Souvie, André ou Nicole Ferron ou encore Vincent ou Fériée Falardeau, ils ont presque tous l'âge dramatique, l'âge de Rimbaud ou de Nelligan, l'âge de toutes les folies, de la révolte et du suicide. C'est encore l'âge où l'on croit pouvoir vivre ensemble dans une même chambre, dormir dans un même lit, s'aimer et rester amis sans y mêler l'horrible sexualité adulte. Dans les trois premiers romans, la révolte est poussée jusqu'au paroxysme. *Le Nez qui voque*, publié un an après *L'Avalée des avalés* mais écrit antérieurement, fixe les traits dominants du monde des personnages de l'œuvre de Ducharme. Mille Milles, qui a seize ans, se veut un garçon de

211. Yannick Gasquy-Resch.

212. Paris, Gallimard, 1969.

213. Montréal, Leméac/Parti pris, 1976.

214. Cette pièce n'a jamais été publiée, une copie du manuscrit est conservée à Québec par l'Université Laval.

215. Montréal, Éditions Lacombe, 1982 ; Paris, Gallimard, 1982.

huit ans ; il vit avec sa sœur élective, Chateaugué, qui a quatorze ans mais qui n'en a que six pour eux, dans une chambre, à Montréal. Le roman est le journal tenu par le héros qui a décidé de partager avec Chateaugué un univers de pureté capable de les protéger du monde extérieur. La découverte de son désir pour Chateaugué entraîne Mille Mille à projeter un suicide en commun :

Si nous avons décidé de nous suicider, ce n'est pas à cause de l'argent ; nous le reconnaissons à notre grande honte. C'est à cause des hommes que je me suicide, des rapports entre moi et les êtres humains. [...] Depuis que le sexuel est en moi, je suis écœuré, je suis infect envers moi-même et pour moi-même. Je ne suis plus pur, voilà pourquoi je me tue, voilà pourquoi je ne peux plus souffrir mon mal de l'âme<sup>216</sup>.

Le ton est donné, la vie adulte est pervertie par le sexe, vouée à la corruption. Seule Chateaugué ne sera pas touchée par l'« adultère » mais Mille Mille rencontrera Questa et avec elle, la chair, l'argent, l'abomination. Le pacte est rompu de l'amitié chaste et inviolée. Chateaugué ne peut continuer à vivre. Elle était la part d'enfance, celle que n'a pas pu ou su garder Mille Mille. Lorsqu'elle se tue, une nuit qu'il est sorti avec Questa, le narrateur joue la dérision, s'efforçant de conclure,

Si elle s'est tuée pour m'attendrir, elle s'est tuée pour rien, elle a manqué son coup. Je m'en fiche !<sup>217</sup>,

mais se retrouve à la dernière ligne du récit « fatigué comme une hostie de comique ».

Épris de pureté, le personnage n'a d'autre issue que la solitude, s'il veut préserver son intégrité. L'expérience de l'autre équivaut à l'avalément. Exemples sont les premières lignes du récit de *L'Avalée des avalés* :

Tout m'avale. Quand j'ai les yeux fermés, c'est par mon ventre que je suis avalée, c'est dans mon ventre que j'étouffe. Quand j'ai les yeux ouverts, c'est par ce que je vois que je suis avalée, c'est dans le ventre de ce que je vois que je suffoque. Je suis avalée par le fleuve trop grand, par le ciel trop haut, par les fleurs trop fragiles, par les papillons trop craintifs, par le visage trop beau de ma mère.

L'héroïne, Bérénice, fille d'un « juif riche et important » et d'une mère polonaise catholique, refuse de se laisser dominer par les règles et les convenances, de se faire avaler par la bêtise du monde adulte. Il s'agit d'échapper à l'emprise de la famille qui d'ailleurs n'existe que pour se disputer ou pour assurer son pouvoir et son autorité sur chacun des enfants. Le frère, Christian, à qui elle voue un amour chaste et passionné se laisse séduire par Mingrèlie. Bérénice a une amie, Constance Chlore, qui se fait un jour happer par une voiture. En conséquence, Bérénice approfondit sa révolte contre la société. Elle crée un nouveau langage, le « bérénicien », qui implique une mise en parenthèse du sens afin de couper toute communication avec les adultes :

Je hais tellement l'adulte, le renie avec tant de colère que j'ai dû jeter les fondements d'une nouvelle langue. Je lui criais : « Agneled laid ! » Je lui criais : « Vassiveau ! » La faiblesse de

216. *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967, p. 31.

217. *Le Nez qui voque*, op. cit., p. 274.

ces injures me confondait. Frappée de génie, devenue ectoplasme, je criais, mordant dans chaque syllabe : « Spétermatorinx étanglobe ! » Une nouvelle langue était née : le bérénicien.<sup>218</sup>

Le bonheur, qui ne peut arriver qu'en se laissant aller, n'est pas le lot de ces personnages. Pour Bérénice, il suppose plus que des compromis, il est une « collaboration avec la puanteur ». L'amour est possession et se conjugue avec le verbe avoir. Reste alors, dans le rejet de tout ce qui peut amollir, la haine, la destruction.

Soumettre ainsi son existence à la seule exigence d'absolu et de pureté est un pari difficile à tenir. Les personnages n'en finissent pas de quêter un signe, fut-il infime, d'amour et de tendresse. Dans *L'Hiver de force*, André et Nicole Ferron ont décidé de se retirer du monde qui les entoure. Enfermés dans leur appartement à Montréal, ils tentent de faire le vide en eux afin de ne plus rien éprouver, de ne plus sentir, de ne plus souffrir. Ils ont trouvé comme remède la lecture et la télévision. Il ne s'agit pas, dans un cas comme dans l'autre, d'activités ludiques, encore moins d'activités intellectuelles. Les personnages ne cherchent ni l'évasion, ni le savoir. Leur entreprise est d'aboutir à la destruction de toute réaction, de toute émotion. Ils lisent, des encyclopédies, des dictionnaires, et voient et revoient les films les plus insipides pour tuer le temps. Ils savent cependant que toute leur démarche peut être anéantie par la seule présence de leur amie actrice, Catherine dite la Toune. Un signe d'elle, un coup de téléphone, un message et l'émotion retrouve sa place. Le texte fait alors apparaître, dans le récit d'une « vie contrecarrante », des trouées lumineuses, des moments privilégiés de bonheur intense, qui trouvent leur plus forte intensité au cours d'une escapade dans un lieu symboliquement clos et protégé, à l'île Bizard. Mais comme le titre l'indique, le récit souligne l'impossible réalisation du bonheur. Abandonnés de leur amie, les deux personnages retournent à Montréal où ils troqueront peut-être leur « job » de « correcteurs d'épreuves » à la pige pour un travail plus stable. Ils évolueront, ils s'adapteront, ils entreront dans « l'hiver de force » comme le soulignent les dernières lignes du récit :

... demain, 21 juin 1971, l'hiver va commencer, une dernière fois, une fois pour toutes, l'hiver de force (comme la camisole), la saison où on est enfermé dans sa chambre parce qu'on est vieux et qu'on a peur d'attraper le mal dehors, ou qu'on sait qu'on ne peut rien attraper du tout dehors, mais ça revient au même.

Le dernier roman *Dévadé* n'échappe pas à l'exploration de cet univers de marginaux, de paumés. Le héros, Bottom, sorti de prison, trouve sa consolation dans la bière et sa raison sociale comme chauffeur auprès de la « patronne » qui a les jambes brisées. Mais comme il le dit : « Ce n'est pas une vie. Avec les ordures dont je la remplis, c'est une poubelle »<sup>219</sup> La joie revient, et la force, quand il voit Juba qu'il aime d'un amour sans espoir :

Sauvé, je suis sauvé. Tout à l'heure, il était trop tard. Puis Juba m'a parlé, et les minutes qui passent sont mon seul passé, le seul âge que j'ai. J'étais tout seul, tout sale, puis je suis né. Je suis ressorti par sa bouche, tout neuf, tout parfumé. Je ne peux plus entendre sa voix sans l'amplifier, sans élargir mes horizons sonores. Tout le reste s'ajuste à cette démesure et c'est moi qui me retrouve le plus grand<sup>220</sup>.

218. *L'Avalée des avalés*, Gallimard, Folio, 1966, p. 337.

219. Paris, Gallimard, 1990, p. 70.

220. *Op. cit.*, p. 58.

Être fidèle à l'enfance, c'est retrouver un espace vierge, inaltérable, non marqué par la société de consommation. Montréal dans l'œuvre de Ducharme ne peut être une terre habitable. Métropole cosmopolite, moderne, traversée par la vie américaine, elle offre un langage qui dit le fugace, le transitoire et qui ne peut garder la mémoire du passé. Aussi les personnages s'évadent-ils vers le fleuve Saint-Laurent, « le plus solide (des) amis d'enfance » (*Le Nez qui voque*). Le fleuve, ses rives ou, mieux encore, ses îles qui autorisent une aventure sans danger comme celle de *L'Hiver de force* : « assez grande pour faire le tour en bicyclette mais pas assez pour s'y égarer. »

## 2. Le plaisir des mots

Les personnages de Ducharme, s'ils sont porteurs d'une vision nostalgique de l'enfance et s'ils font le procès de la société de consommation, interdisent cependant par l'outrance de leurs propos, la démesure de leur comportement, qu'on les prenne totalement au sérieux. Ils sont moins des types romanesques auxquels le lecteur peut s'identifier que des constructions imaginaires qui prolongent ses attentes, provoquent ses questions, incarnent ses doutes.

Ducharme ne cesse de le dire. Nous sommes avec lui dans l'univers des mots et c'est bien là l'essentiel pour qui veut interroger le réel. Des titres des œuvres aux multiples discours qui traversent les textes, une intention est donnée : mettre en cause la lisibilité du récit, brouiller le sens, détourner l'attention du lecteur d'un possible support référentiel. On peut parler d'intertextualité<sup>221</sup> au sujet de ces textes tant sont nombreuses les références aux écrivains et à leurs œuvres. L'écriture de Ducharme appartient au champ de la post-modernité par l'utilisation abondante des citations tronquées, du pastiche, de la parodie, du discours littéraire repris sous une forme ludique. Tel titre d'un chapitre de récit sera un clin d'œil à une œuvre célèbre comme dans *L'Hiver de force* la partie intitulée « le fonne c'est platte (La chair est triste et j'ai vu tous les films de Jerry Lewis) » actualise en la parodiant le vers célèbre de Mallarmé « La chair est triste hélas et j'ai lu tous les livres ». Plurielle, hétérogène, impure, cette écriture joue tout autant avec la culture savante qu'avec la culture populaire. *La Fille de Christophe Colomb* est présenté par l'auteur comme « un roman en vers », un poème épique proche de « la Franciade » mais Ducharme ajoute, moqueur : « Ne me prenez pas au sérieux, je fais du comique, non de l'épique ».

La liberté pour les personnages est dans la parole recouvrée. Elle est le lieu de l'affect et permet toutes les audaces, toutes les ruptures. Elle offre une compensation libidinale à l'agression du monde extérieur. Les héros de *L'Hiver de force* se définissent comme de « petits calembourgeois ». Ils exercent leur talent au détriment d'autrui et de tout ce qui les agresse. En vue de dégonfler le sérieux d'un personnage et de nier toute signification à son existence, ils jouent à l'affubler d'un nom de fantaisie. Ainsi la secrétaire d'une maison d'édition devient successivement pour les personnages de ce roman « Sex-expel », « Gaies varices », « La Castreuse de Parme », « Mal-struée ». Grâce au jeu de mot, l'identité du personnage est frappée d'incertitude, perd toute crédibilité, se réduit à une création verbale. Mais ce procédé réactive le langage par les effets secondaires qui résultent de jeux sur les homonymies et les clichés. Ainsi l'amie des « petits calembourgeois », la célèbre Catherine, surnommée Petit Pois, s'amuse à son tour à leur envoyer des messages signés « votre petit

221. Yannick Gasquy-Resch, « Le brouillage du lisible dans l'écriture de Réjean Ducharme : lecture du paratexte de *L'Hiver de force* », *Études françaises*, 29-1, Printemps 1993, p. 37.

Pouah » ou mieux encore, votre « Petit Pois vert de peur ». On peut constater que le romancier fait de même avec ses personnages et qu'à travers eux c'est non seulement le récit mais la littérature qui est mise en cause.

Les romans de Réjean Ducharme sont remplis de livres. Les personnages sont des boulimiques de lecture. Et souvent de dictionnaires, d'encyclopédies. Tout se passe comme si le contenu des textes importait peu. Il s'agit pour le narrateur lecteur d'être méthodique, d'établir une performance. Lire le plus longtemps possible et à haute voix pour occuper le temps. Dévorer du papier, des mots, sans prêter attention au sens, comme le font les Ferron dans *L'Hiver de force* en passant des heures à lire la *Flore laurentienne*.

En refusant de donner comme objectif de lecture, l'acquisition de connaissances, l'écrivain invite à réfléchir non seulement sur le savoir qui peut être acquis dans les livres mais aussi sur le pouvoir du livre à le transmettre. Comme le dit le critique Gilles Marcotte, « les personnages de Ducharme sont d'une époque où le trop-plein du livre a atteint les proportions d'un raz-de-marée ». Tout comme le réel qui a perdu toute signification, la littérature à son tour est inlassablement interrogée et désacralisée. Ducharme est certainement l'un des écrivains les plus conscients du pouvoir du langage mais dans un univers saturé de discours qui s'annulent les uns les autres, il invite le lecteur, dans un vertigineux parcours, à prendre la mesure des mots et à s'en méfier.

## Bibliographie sélective

### Œuvres

- *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966, collection « Folio », 1982.
- *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967.
- *L'Océantume*, Paris, Gallimard, 1968.
- *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973, collection « Folio », 1984.
- *Les Enfantômes*, Paris, Gallimard, 1976.
- *Dévadé*, Paris, Gallimard, 1990.

### Références critiques

- *Études françaises* 13, 3-4, Québec, Les Presses de l'Université Laval, octobre 1975.

- GASQUY-RESCH Yannick, « Le brouillage du lisible dans l'écriture de Réjean Ducharme : lecture du paratexte de *L'Hiver de force* », *Études françaises*, 1993, p. 37.
- LAURENT Françoise, *L'œuvre romanesque de Ducharme*, Montréal, Fides, 1988.
- PIATTE Alain, « Pour une lecture élargie du signifié en littérature : *L'Hiver de force* », *Voix et images*, Hiver 1986, UQAM, p. 303-305.
- VAILLANCOURT Pierre-Louis, « L'Offensive Ducharme », *Voix et Images*, volume 5, n. 1, 1979, p. 177-185.

## Section 5. MICHEL TREMBLAY<sup>222</sup>

Né le 25 juin 1942 à Montréal dans un milieu modeste, Michel Tremblay, dramaturge et romancier, entre jeune dans la vie professionnelle et fait divers petits métiers avant de remporter avec sa première pièce, *Le Train*, le premier prix du concours des jeunes auteurs de Radio-Canada en 1964. C'est le début d'une carrière consacrée principalement à l'écriture dramatique.

---

222. Lucie Robert.

La création des *Belles sœurs*, au Théâtre du Rideau-Vert de Montréal, le 28 août 1968, dans une mise en scène d'André Brassard, a fait l'effet d'une bombe. Jamais auparavant une pièce n'avait suscité une telle polémique. On a même considéré cet événement comme l'élément fondateur d'un théâtre véritablement « québécois », par sa forme et par ses thèmes, en cela distinct aussi bien d'une dramaturgie « canadienne-française » que d'un théâtre essentiellement « littéraire ».

Au moment de sa création, la pièce, *Les Belles sœurs*, présentait plusieurs éléments d'une grande nouveauté sur les scènes québécoises et offrait un contraste saisissant avec la programmation habituelle du Théâtre du Rideau-Vert consacrée normalement au répertoire européen. La pièce met en scène une douzaine de femmes de la classe ouvrière, réunies pour coller dans les livrets le million de timbres-prime que l'une d'entre elles vient de gagner. Ces personnages s'expriment dans une langue fortement oralisée et teintée de particularismes typiquement montréalais, qu'on a baptisée *joual*. La composition de la pièce repose sur des procédés classiques où alternent des monologues et des chœurs. Il n'y a pas d'intrigue au sens habituel : les personnages racontent des choses vécues ailleurs, c'est-à-dire hors scène. On découvre ainsi les rêves, les amours, les problèmes des unes et des autres, jusqu'au moment où Germaine Lauzon découvre que les autres lui volent ses timbres.

Cette forme particulière de la théâtralité, la représentation de la vie quotidienne, la satire sociale et politique et le travail sur le langage sont au fondement de tout ce qui constitue la force et l'originalité de l'œuvre de Michel Tremblay, œuvre qu'on a régulièrement comparée, selon le point de vue privilégié, à celles de Samuel Beckett (pour le travail sur le langage), de Franz Xaver Kroetz (pour la représentation des milieux populaires) ou de Dario Fo (pour la carnavalisation des procédés). Cette dramaturgie, fruit d'une longue collaboration entre l'auteur et le metteur en scène André Brassard, a été présentée avec succès sur les scènes du monde entier et traduite en plusieurs langues.

## 1. Le conteur

Avant d'obtenir un tel succès, à l'âge de vingt-deux ans, Michel Tremblay, alors linotypiste dans une imprimerie, avait remporté le premier prix au concours de Jeunes Auteurs de Radio-Canada pour une pièce radiophonique intitulée *Le Train* (1964). Il venait également de publier ses *Contes pour buveurs attardés* (1966) et il avait déjà rédigé un premier roman, *La Cité dans l'œuf*, qu'il allait publier en 1969<sup>223</sup>. Fils d'ouvrier, largement autodidacte puisqu'il n'a pas entrepris d'études universitaires, Michel Tremblay est très tôt devenu un des rares écrivains du Québec à vivre de sa plume.

Ses premières œuvres, écrites dans une langue française classique et dont la forme reste relativement conservatrice, ont été généralement bien reçues par la critique, mais, seules, elles n'auraient pas entraîné la renommée qui est devenue celle de l'auteur. Les *Contes pour buveurs attardés*, qui réunissent vingt-cinq textes courts, d'inégal intérêt, présentent un mélange de réel et de fantastique. *La Cité dans l'œuf*, roman fantastique qui s'apparente selon l'auteur lui-même au *Malpertuis* de Jean Ray, reprend quelques éléments de « *L'œil de l'idole* », un des *Contes*, et en tire une aventure symbolique, écrite dans un style clair, juste, souvent d'une grande poésie. Un personnage, François Laplante, raconte comment il a hérité de son père un œuf étrange dans lequel il croit distinguer une Cité où vivent les

223. Montréal, Éditions du Jour.

dieux et comment il y pénètre pour son plus grand malheur. Le récit de François Laplante nous parvient sous la forme d'un manuscrit qui se détériore rapidement et que le narrateur principal recopie à la hâte. Le roman est construit selon une habile technique de répétition qui crée de troublantes impressions de déjà-vu. Les procédés d'enchâssement entraînent l'inscription de l'univers fantastique dans un monde plus réaliste qu'il perturbe à souhait. On retrouvera ces deux éléments, comme en surimpression, dans la suite de l'œuvre, tant dans le « cycle des *Belles sœurs* », où les passions sont déclenchées par la présence d'objets « magiques », telle la caisse de timbres-prime dans la pièce éponyme, que dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, où coexistent un univers réel et un univers imaginaire.

## 2. Le cycle des *Belles sœurs*

C'est *En pièces détachées*, texte dramatique dont une première mouture intitulée « *Cinq* » avait été présentée à la télévision en 1966, qui inaugure ce que l'on désigne couramment comme le « cycle des *Belles sœurs* », une dizaine de pièces de théâtre offrant la description généalogique d'un réseau de personnages nés dans un quartier ouvrier de Montréal, le Plateau Mont-Royal, autour de la rue Fabre, entre les rues Mont-Royal et Gilford. Les « belles sœurs » sont ainsi les femmes du quartier, celles qui ont près de quarante ans en 1965, ménagères désabusées, dont les rêves d'amour et de gloire se sont évanouis depuis longtemps. Autour d'elles gravitent d'autres personnages, leurs enfants en tout premier lieu, qui ont vingt ans et qui cherchent à quitter le quartier et « sa maudite vie plate ». Fuir le quartier de son enfance conduit le plus souvent à se diriger vers la « Main »<sup>224</sup> (en anglais « rue principale »), surnom du boulevard Saint-Laurent, qui divise la ville de Montréal en deux parties, l'Est et l'Ouest, la partie française et la partie anglaise, et qui, à la jonction entre les deux univers, a pris une allure plus ou moins licite : quartier du « Red light », des « clubs », de la prostitution, présentant un monde de marginaux à prétention artistique, mais le plus souvent des travestis, malheureux et solitaires. Certains personnages émergent de cette faune étrange. Parmi ceux et celles qui sont demeurés sur le Plateau Mont-Royal, on note Marie-Lou (*À toi pour toujours, ta Marie-Lou*, 1971) et sa fille Manon (*Damnée Manon, Sacrée Sandra* 1978). Parmi ceux et celles qui s'en sont « évadés », vers la Main, on remarque en particulier les travestis Édouard (*La Duchesse de Langeais*, 1969) et Claude (*Hosanna*<sup>225</sup>, 1970) ainsi que l'autre fille de Marie-Lou, Carmen, la chanteuse western (*Sainte Carmen de la Main*<sup>226</sup>).

Cet ensemble de pièces présente une critique féroce des institutions sociales : la famille, la « maudite famille à mardo », la religion, la langue et la culture bourgeoise font l'objet d'une remise en question qui met en évidence l'aliénation des personnages. Certaines pièces du cycle des *Belles sœurs* comptent parmi les plus noires du répertoire québécois, telle *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, où les voix de deux générations se croisent à dix ans d'intervalle. L'action, double, met en scène, d'une part, Marie-Lou et son mari Léopold, morts depuis dix ans, et, d'autre part, leurs filles, Carmen et Manon. L'affrontement des premiers laisse voir un couple coincé entre la pauvreté, le travail à la chaîne, les frustrations sexuelles et le rejet de l'espoir. À la fin, quand Léopold invite Marie-Lou à une promenade en automobile, l'on prévoit l'accident qui mettra fin au malheur. Carmen et Manon sont les héritières de leurs parents. Si la seconde s'est réfugiée dans une sorte de mysticisme reli-

224. Voir quatrième partie, chapitre 2, section 2, p. 230.

225. Montréal, Leméac, 1973.

226. Montréal, Leméac, 1976.

gieux, la première part chanter dans les cabarets de la Main. Fausse libération, s'il en est, puisque l'extinction de la famille représente à la fois la liquidation du passé et l'avortement de l'avenir, ce que confirmera quelques années plus tard l'assassinat de Carmen dans *Sainte Carmen de la Main*.

Les rares figures de rédemption dans la dramaturgie de Michel Tremblay se trouvent du côté des marginaux. Bien qu'elle soit représentée comme un milieu dur pour ceux et celles qui y vivent, la Main est également un lieu où on peut emprunter diverses identités. Certaines renvoient à un exotisme de pacotille – les personnages s'y nomment Carmen, Lola Lee, Lyla Jasmin – et elles chantent et dansent au *Coconut Inn* sur des musiques western ou sur des rythmes sud-américains. Sous les travestissements multiples de la duchesse de Langeais (qui se déguise volontiers en Sarah Bernhardt jouant l'Aiglon) et d'Hosanna (qui s'identifie à Elizabeth Taylor dans le rôle de Cléopâtre) se pose surtout la question de l'identité sexuelle, en particulier celle de l'homosexualité masculine et des conditions difficiles qui lui sont faites. Quelques années plus tard, Tremblay reviendra sur la question de l'identité sexuelle avec une pièce sur l'inceste, *Bonjour là bonjour* (1974), une autre sur l'homosexualité masculine, *Les anciennes odeurs*<sup>227</sup> et un roman d'amours homosexuelles de facture classique, *Le cœur découvert*<sup>228</sup>.

Dans l'univers de la Main, sorte de monde à l'envers de la société bourgeoise traditionnelle, les personnages découvrent certaines vérités et vivent quelques moments de bonheur. Avant de mourir, Carmen aura eu le temps de « chanter la Main », la duchesse aura connu quelques belles histoires d'amour entre ses voyages et Hosanna se sera débarrassé des multiples couches de son travestissement pour assumer enfin son homosexualité.

### 3. Le joul

La langue de Michel Tremblay est une des marques les plus représentatives de sa dramaturgie. Rompant avec la tradition d'un théâtre poétique, il fonde sa théâtralité sur une langue fortement oralisée qui emprunte les particularismes lexicaux propres aux parlers de la région montréalaise. « Sociolecte » plutôt que dialecte, le *joul* se caractérise, au plan morphologique, par la déformation de l'orthographe ou de la prononciation de certains mots clés (catalogoye, énarvée, moé, icitte, tu-seule) ; au plan sémantique, par l'utilisation d'images et d'expressions qui se réfèrent à une réalité populaire québécoise. En revanche, la syntaxe respecte l'ordre normal des mots et l'organisation des phrases est conforme à la norme habituelle du français. L'utilisation du *joul* par Michel Tremblay est particulièrement poussée dans sa dramaturgie, où l'auteur cherche du même coup à imposer une phonétique particulière à ses interprètes. On trouve également le *joul*, mais à un degré moindre, dans ses romans, où ce langage caractérise les paroles rapportées, mais où la narration, tout en prenant certaines libertés, est écrite en français commun. Signalons que Michel Tremblay a traduit et adapté dans cette langue vernaculaire plusieurs pièces du répertoire, notamment *Lysistrata* d'Aristophane, *Oncle Vanja* de Tchekhov, *Le Revizor* de Gogol, *Misterio Buffo* de Dario Fo ainsi que plusieurs pièces des dramaturges américains Paul Zindel et Tennessee Williams.

Michel Tremblay n'est pas le premier écrivain québécois à utiliser cette forme linguistique particulière, mais il est celui qui a poussé le plus loin cette expérience en ajoutant une

227. Montréal, Leméac, 1981.

228. Montréal, Leméac, 1986 ; Bibliothèque Québécoise, 1992 ; Paris, Grasset, 1987.

dimension symbolique à l'effet réaliste ainsi créé. Dans cette dramaturgie, où les niveaux de langue se croisent et s'entrechoquent, la langue est en effet à l'image de la vie. Les échanges linguistiques montrent des rapports de domination. Certains personnages restent silencieux, faute de maîtriser suffisamment la langue correcte. D'autres, au contraire, accèdent à la parole en assumant les usages vernaculaires. La « faute » de français est encore utilisée pour manifester un refoulé social, tel le célèbre « Quand je suis-t-allée en Europe » que prononce la snob Lisette de Courbal dans *Les Belles sœurs*. La langue populaire, dans toute sa vulgarité, s'oppose ainsi à une langue savante plus littéraire, comme la langue des opprimés et des petites gens à celle des notables et des bourgeois. Chez Tremblay, la libération est d'abord celle de la parole.

D'une pièce à l'autre, l'usage de la langue se raffine. Les marques de l'oralité (élision, anglicismes, termes populaires) se font moins nombreuses. Elles sont par contre mieux choisies, plus percutantes et elles traduisent davantage les états d'âme du personnage que les préoccupations réalistes de l'auteur.

#### 4. *Les Chroniques du Plateau Mont-Royal*

La publication en 1981 de *La grosse femme d'à côté est enceinte* inaugure un cycle romanesque qui réinscrit plusieurs des mêmes personnages dans un cycle antérieur, chronologiquement, à celui des *Belles sœurs*. L'action du premier des cinq romans qui constituent les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* se déroule en une seule journée – technique qui rappelle l'écriture théâtrale – le 2 mai 1942, avec la naissance d'un ensemble de personnages qui se situent au cœur de l'univers de Michel Tremblay : Claude-Hosanna, Carmen et Jean-Marc, le petit de la grosse femme.

La première tentative d'inscrire la généalogie du cycle des *Belles sœurs* dans une forme narrative avait eu lieu près de dix ans plus tôt, avec la parution en 1973 de *C'ta ton tour, Laura Cadieux*, long monologue d'une femme obèse qui, dans une langue très proche de celle des *Belles sœurs*, raconte ses visites hebdomadaires chez son « gynécologue » et les petits plaisirs qu'elle éprouve à retrouver chaque semaine dans la salle d'attente les mêmes compagnes. *Laura Cadieux* montre deux traits communs avec la dramaturgie de Michel Tremblay : le monologue comme structure privilégiée et le processus de carnalisation. En revanche, l'écriture romanesque présente une volonté de faire rire et une sorte de sérénité totalement absentes de l'écriture théâtrale :

On n'a jamais réussi à savoir c'qu'à l'a pour v'nir chez le docteur deux fois par semaine depuis dix-sept ans. (Moé, je l'ai même demandé au docteur, une fois, mais y m'a dit de me mêler de mes affaires.) On a su son nom par la femme de ménage, c'est pas des funs ! Tiens, ça me fait penser qu'on le sait pas, son nom, à elle, la femme de ménage... Faudrait que j'y demande. C'tu bête, j'y ai jamais pensé. Aussitôt que le docteur arrive, madame Touchette se garroche dans son bureau. À reste là quinze minutes, pis à s'en va sans dire bonjour à parsonne. Est toujours, toujours là. Que j'y alle le mercredi oubedonc le vendredi, chus sûre d'la voir dans le coin du salon, dans son fauteuil, raide comme un barreau de chaise. À l'a jamais manqué. À l'a jamais été malade, rien. Un temps, on a pensé que c'était la femme du docteur qui s'tenait là pour nous espionner, mais on s'est vite dit que la femme du docteur devait avoir d'autres choses à faire que de passer ses après-midis dans la salle d'attente de son mari. De toute façon, ça, c'tait une idée d'la grosse Lauzon. Est assez folle, elle, a voit des espions partout. Entékà... Y'avait madame Touchette, toujours, pis madame Brouillette qui était encore après lire un comique de monstres, pis qui m'a lâché un gros « Salut, madame Cadieux, v'nez vous assire icitte que j'vous conte les dernières aventures de Frankenstein ! » À sait que j'haïs

ben ça, ces histoires -là, pis à fait toujours exiprès pour me montrer le portrait de quequ'vampire oubedonc de quequ'monstre... Elle, à trouve ben drôle, ces affaires-là. Plus y'a du sang, plus à rit.<sup>229</sup>

Le passage du théâtre au roman marque un retour au Plateau Mont-Royal comme espace premier. On n'y verra plus la Main que de manière très secondaire. En même temps que la généalogie d'une famille, les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* deviennent la topographie d'un quartier, d'une ville dont les personnages tirent un plaisir certain. Michel Tremblay se distingue ainsi des romanciers qui l'ont précédé, en particulier de Gabrielle Roy, à qui l'on doit la description de Saint-Henri, un autre quartier ouvrier de Montréal, dans *Bonheur d'occasion*<sup>230</sup>, roman que lit d'ailleurs la grosse femme de *La Grosse femme d'à côté est enceinte*. Si l'action des deux romans est à peu près contemporaine, une génération sépare leurs auteurs. Aussi le regard que Michel Tremblay jette sur la ville est-il imprégné d'une nostalgie de l'enfance plutôt que d'indignation devant la misère et la promiscuité. La figure d'Albertine, personnage central des *Chroniques*, devient néanmoins une figure maternelle tout aussi emblématique que la Rose-Anna de *Bonheur d'occasion*. Devant elles, comme un contre-modèle, se dresse la grosse femme, personnage qui permet le renversement du mythe traditionnel de la maternité liée à la revanche des berceaux. La grosse femme désire ses maternités : elle procréée par plaisir, au scandale d'Albertine.

La famille au cœur des *Chroniques du Plateau Mont-Royal* plonge ses racines dans la tradition folklorique de la légende et du conte littéraire. Si les romans présentent un plan réaliste où s'expriment les difficultés de l'adaptation d'une famille à la vie urbaine, ils possèdent tout aussi bien un plan merveilleux où règnent des personnages imaginaires. Le petit Marcel, fils d'Albertine, vit ainsi dans un monde qui lui appartient en propre et où, comme les trois Parques, Rose, Mauve et Violette et le chat Duplessis veillent sur lui. Evidemment, au plan réaliste, Marcel est vu comme un fou, mais cette vie imaginaire qui lui permet une sorte de sérénité est une source continue d'intérêt et de questionnement pour ses proches, en particulier pour le petit Jean-Marc, le fils de la grosse femme, qui aspire à devenir écrivain.

Le choix des événements racontés enrichit la connaissance des personnages déjà rencontrés dans le cycle des *Belles sœurs*. Alors que le premier tome des *Chroniques* nous amène jusqu'à la naissance du petit de la grosse femme, le second tome, *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges* (1980) fait revivre le monde de l'enfance où s'entrecroisent les deux institutions sociales les plus importantes du quartier : l'École et l'Église. Le roman trouve son apothéose dans le récit des préparatifs et du défilé de la Fête-Dieu. *La duchesse et le roturier* (1982) a pour toile de fond le milieu artistique montréalais des années 1940. Au cours d'une étonnante promenade en tramway, Édouard, la Duchesse de Langeais, rencontre Valéry Giscard d'Estaing qui revient d'une soirée au Théâtre National. *Des nouvelles d'Édouard* (1984) montre, peut-être plus grand que nature, le choc culturel qu'Édouard subit, lors de son voyage à Paris, en 1947. *Le premier quartier de la lune* (1989) reprend une technique mise au point dans le premier tome des *Chroniques*. L'action se passe entièrement en une seule journée, le 20 juin 1952, au moment de la fin des classes, et elle se concentre autour de la rencontre entre Jean-Marc et Marcel et la disparition de l'univers imaginaire à l'entrée de l'adolescence.

229. *C'è à ton tour*, Laura Cadieux, Stanké, 10/10, 1985, p. 35-36.

230. Voir deuxième partie, chapitre 3, section 1, p. 111.

La rédaction des *Chroniques du Plateau Mont-Royal* a eu des répercussions importantes sur la suite de l'œuvre théâtrale de Michel Tremblay. On trouve d'ailleurs une expression peu développée, mais intéressante, des positions esthétiques de l'auteur dans *L'Impromptu d'Outremont* (1980) qui, à travers la réunion de quatre filles d'une même famille de la bourgeoisie montréalaise, présente une vision féroce de la culture savante et, ce faisant, réaffirme plusieurs des choix esthétiques déjà présents dans *Les Belles sœurs*. De même, certains autres textes agissent comme révélateurs de la rencontre de diverses formes artistiques, notamment *Les vues animées* (1990) qui rappellent certains bons moments de cinéma qu'a connus l'auteur. Tremblay a par ailleurs tenté de nombreuses expériences en écrivant des comédies musicales, *Demain matin, Montréal m'attend* (1972), musique de François Dompierre, et *Les héros de mon enfance* (1976), musique de Sylvain Lelièvre, puis le scénario de deux films réalisés par André Brassard : *Il était une fois dans l'Est* (1974) et *Le Soleil se lève en retard* (1975).

Les pièces qui composent la suite de l'œuvre théâtrale de Michel Tremblay concentrent ainsi leur action autour du noyau familial créé dans les chroniques. Plusieurs personnages déjà présents dans le cycle des *Belles sœurs* se trouvent investis d'une identité nouvelle, parfois même d'un nouveau nom, telle cette Robertine, déjà présente dans *En pièces détachées*, qui sera rebaptisée Albertine pour devenir le personnage principal de *Albertine en cinq temps* (1984). Souvent considérée comme la pièce la plus achevée du dramaturge, *Albertine* montre le même personnage à cinq moments distincts de sa vie. On trouve ainsi simultanément les Albertine à 30, 40, 50, 60 et 70 ans sur la même scène, en train de discuter de leur vie. Les pièces les plus récentes, *Le vrai monde*<sup>231</sup>, *La Maison suspendue*<sup>232</sup>, *Marcel poursuivi par les chiens*<sup>233</sup>, ainsi que le livret de l'opéra-rock *Nelligan*<sup>234</sup>, sur une musique d'André Gagnon, poussent plus loin la réflexion amorcée avec les *Chroniques* sur le rôle de l'écrivain et la nature de son œuvre, ce qui semble, désormais, représenter les préoccupations essentielles de l'écrivain.

## Bibliographie sélective

### Œuvres

#### RÉCITS ET ROMANS

- *Contes pour buveurs attardés*, Montréal, Éditions du Jour, 1966, Stanké, collection 10/10, 1985.
- *C'y'à ton tour*, Laura Cadieux, Montréal, Éditions du Jour, 1969, Stanké, collection 10/10, 1985.
- *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Leméac et Paris, Laffont, 1978, collection poche Leméac, 1986.
- *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, Montréal, Leméac, 1980, Paris, Grasset, 1983.

- *La Duchesse et le Roturier*, Montréal, Leméac, 1982, Paris, Grasset, 1984, Poche/Québec, 1988.
- *Des nouvelles d'Édouard*, Montréal, Leméac, 1984, Poche/Québec, 1988.
- *Le premier quartier de la lune*, Montréal, Leméac, 1989.
- *Les Vues animées*, Montréal, Leméac, 1990.

#### THÉÂTRE

- *Les Belles sœurs*, Montréal, Leméac, 1972, réédité en 1989.
- *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Montréal, Leméac, 1971.

231. Montréal, Leméac, 1987, 1992.

232. Montréal, Leméac, 1990.

233. Montréal, Leméac, 1992.

234. Montréal, Leméac, 1990.

- *La Duchesse de Langeais*, Montréal, Leméac, 1973.
- *Bonjour, là, bonjour*, Montréal, Leméac, 1974.
- *Damnée Manon, sacrée Sandra*, Montréal, Leméac, 1977.
- *L'Impromptu d'Outremont*, Montréal, Leméac, 1980.
- *Albertine, en cinq temps*, Montréal, Leméac 1984.

#### Références critiques

- BÉLAIR Michel, *Michel Tremblay*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1972, collection « studio ».
- DAVID Gilbert et LAVOIE Pierre (sous la direction de), *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu / Éditions Lansman, 1993.
- GODIN Jean-Cléo et MAILHOT Laurent, *Théâtre québécois I. Introduction à dix dramaturges contemporains*, Nouvelle édition, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1988.
- MAILHOT Laurent, « Michel Tremblay ou le roman spectacle », *Ouvrir le livre*, Montréal, L'Hexagone, 1992, p.163.
- RESCH Yannick, « Michel Tremblay et le bonheur de parler », *Littérature*, n. 66, mai 1987, Paris, Éditions Larousse.



QUATRIÈME PARTIE

**ORIENTATIONS**

Cette quatrième et dernière partie<sup>1</sup> est consacrée aux orientations thématiques qu'a prises la littérature québécoise depuis les années 80. Il s'agit moins de mettre en évidence des voies nouvelles – les tendances qui sont analysées ici se sont développées progressivement au cours de ces dernières décennies – que de souligner les lignes de force qui traversent le champ littéraire québécois contemporain.

Le théâtre<sup>2</sup>, qui a été, dans les décennies de la Révolution tranquille et de l'exercice du pouvoir par le Parti Québécois, l'une des formes privilégiées pour évoquer l'évolution du Québec, voit s'affirmer les écrits de femmes. Depuis *Les Fées ont soif*<sup>3</sup> de Denise Boucher, le théâtre féministe a poursuivi son travail par l'exploration de l'espace scénique (Pol Pelletier, *La Lumière blanche*<sup>4</sup>, 1981), la réappropriation de l'histoire (Marie Laberge, *C'était avant-hier à l'Anse-à-Gilles*<sup>5</sup>), la mise en scène d'une sororité atemporelle (Jovette Marchessault, *La terre est trop courte, Violette Leduc*<sup>6</sup>, 1981) et l'analyse des rapports entre les femmes et les institutions sociales (Hélène Pednault, *La Déposition*<sup>7</sup>, 1989).

La critique théâtrale s'est spécialisée en se dotant d'organes propres tant au plan de la vulgarisation, avec les *Cahiers de théâtre Jeu*, fondés en 1976, et l'Association des critiques de théâtre (1984), qu'à celui de la recherche savante, avec *L'Annuaire théâtral* (1985), revue de la Société d'histoire du théâtre au Québec (1978) devenue la Société de recherche théâtrale du Québec en 1992.

Dans l'ensemble, deux courants principaux traversent la dramaturgie québécoise actuelle. Une dramaturgie de l'espace s'est développée dans le sillage de l'expérimentation menée par le jeune théâtre dans la recherche d'une plus grande théâtralité. L'accent est mis sur le jeu et sur la scénographie, en somme sur l'aspect visuel du théâtre, dans une esthétique abstraite, parfois aux dépens de tout dialogue. Certaines productions de Robert Lepage et du Théâtre Repère, dont *La Trilogie des dragons* (1985-87), ont obtenu un succès international, comme Gilles Maheu et Carbone 14, venus du mime, avec *Le Rail* (1985) et *Le Dortoir* (1988). En contrepartie, certains dramaturges ont renoué avec une écriture plus littéraire qui emprunte, jusque dans les didascalies, les formes de la poésie (Michel Garneau, *Les Guerriers*<sup>8</sup>, 1987) ou de l'épique (Jean-Pierre Ronfard, *Vie et mort du roi boiteux*<sup>9</sup>) et qui, tout en assurant un fondement réaliste à leur dramaturgie, n'en posent pas moins un questionnement formel sur le théâtre, la littérature, le cinéma, les beaux-arts et toutes autres formes de langage. À ce dernier courant, qui confine souvent à l'hyperréalisme, se rattachent encore les pièces de Normand Charette (*Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*<sup>10</sup>), de René-Daniel Dubois (*Being at Home with Claude*<sup>11</sup>) et de Normand Canac-Marquis (*Le Syndrome de Cézanne*<sup>12</sup>, 1987).

La littérature québécoise, quelles que soient ses différentes formes d'expression, se soucie moins de définir une société nommée et clairement définie que de développer la

1. Yannick Gasquy-Resch.

2. Les paragraphes sur le théâtre ont été rédigés par Lucie Robert.

3. Montréal, L'Hexagone, 1989.

4. Montréal, Les Herbes rouges, 1989.

5. Montréal, VLB, 1981.

6. Montréal, Les Éditions de La Pleine Lune, 1982.

7. Montréal, VLB, 1988.

8. Montréal, VLB, 1989.

9. Montréal, Leméac, 1981, 2 tomes, préface de J.-C. Godin et P. Lavoie.

10. Montréal, Leméac, 1981.

11. Montréal, Leméac, 1986.

12. Montréal, Les Herbes rouges, 1988.

réflexion sur l'écriture. Le qualificatif « québécois » pourrait bien devenir une « coquille vide » pour une certaine critique qui annonce la mort de la littérature québécoise<sup>13</sup> et sa naissance comme littérature universelle. C'est que la question de l'identité, si importante dans l'histoire du Québec, est devenue une notion complexe qui ne se pose plus seulement à partir d'un lieu et d'un nom<sup>14</sup>.

Question d'écriture, certes, dans les essais écrits par les femmes, qui se sont multipliés depuis les années 70, où psychanalystes, sémiologues, littéraires ont cherché à cerner la spécificité d'une écriture, la « quête d'un féminin de langue »<sup>15</sup>.

Question d'écriture que celle de plus en plus éclatée du discours romanesque et poétique de la ville. La question identitaire, la littérature québécoise se l'est posée depuis un demi siècle dans un espace, Montréal, qui, loin de représenter la population francophone, apparaissait comme l'espace de l'autre. Les 350 ans d'existence de la ville, célébrés en 1992, ont permis de mieux saisir la métropole non comme espace unifié mais comme ville cosmopolite donnant lieu à des discours pluriels, fragmentés. Montréal est pour les écrivains le lieu par excellence où se présente de façon de plus en plus ambiguë la notion d'identité québécoise car celle-ci s'interroge à partir de cultures autres.

Question d'écriture pour les écrivains néo-québécois qui choisissent d'écrire en français. Le cosmopolitisme montréalais a engendré dans le champ littéraire une confrontation des langues et des cultures favorisant l'émergence d'écritures migrantes.

Question d'écriture que la revendication d'une appartenance au continent américain. L'Amérique est devenue depuis quelques années une dimension centrale de la réflexion identitaire et l'une des composantes de la culture et du discours québécois. Composante revendiquée par l'écrivain qui accepte d'assumer une américanité qui n'est pas seulement « l'american way of life » mais un ensemble de rapports vécus au quotidien, à l'espace, au temps, à la langue et plus généralement au monde. Cette Amérique plurielle et non pas seulement étatsunienne contribue fortement à définir aujourd'hui la littérature du Québec.

Question d'écriture enfin, que la place faite au fantastique et à la science-fiction qui ont connu un premier essor dans les années soixante et qui constituent aujourd'hui un champ bien distinct au sein de la littérature québécoise.

13. Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988.

14. Comme le souligne Simon Harel, « le Québécois faut-il le rappeler, c'est de moins en moins l'individu qui est né au Québec ou celui qui, du fait d'une généalogie datée avec plus ou moins de rigueur et attestant d'une filiation, prétend être arrivé avant « les autres », « L'identité montréalaise en exil, le statut de l'écrivain multiculturel », *Marseille-Montréal, centres culturels cosmopolites*, Paris, L'Harmattan, 1991, p. 136.

15. Louise Dupré dans « Une traversée des territoires » montre à propos d'une étude sur Anne-Marie Alonzo que « ce féminin reste singulier » car « il n'y a aucune écriture qui puisse rendre compte de La Femme mais des écritures plurielles, agissantes, révélant quelques fragments de la vérité subjective », *L'Étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*, (sous la direction de Simon Harel), Montréal, XYZ, 1992, p. 60.



# Chapitre 1 : Penser au féminin<sup>16</sup>

L'essai est un genre difficile à cerner. Pour certains, il est l'anti-genre chronique, un genre qui est d'abord revendication d'une liberté et qui à ce titre résiste d'avance à toute définition. Pour l'historien et philosophe François Chatelet, il est un entre-deux entre « la contingence du roman » et la « nécessité du discours philosophique ou scientifique ». Qu'en est-il de la femme et de l'essai dans la littérature québécoise ?

Il semble qu'il y ait au départ une ambiguïté. On sait que le sujet par excellence de l'essai a été, au Québec, la problématique nationale. Or, historiquement les femmes ont été tenues à l'écart du pouvoir réel aussi bien que de toute parole dotée d'un pouvoir symbolique, malgré tout ce qu'on a pu croire sur la société dite matriarcale<sup>17</sup>. Dans ces circonstances, il n'est pas étonnant que les femmes qui écrivent se soient aussi tenues prudemment à l'écart d'un certain type de discours culturel, celui de l'essayiste qui, quoi qu'on en dise, repose sur l'autorité préalable d'un *je*. Le *je* de l'essayiste, en effet, est un *je* assez fort pour se déposer dans une relation d'équivalence avec l'objet de son discours. Ses hésitations ne sont que feintes. L'essayiste d'une certaine façon maîtrise son objet, il en joue à volonté, il se regarde et s'amuse du spectacle des idées qu'il donne à voir. Il réfléchit son objet et se réfléchit en lui. Donc, au préalable, il se pose en sujet, non seulement du texte mais aussi du monde qu'il met en joue.

Il est tout à fait compréhensible que ce soit la montée du féminisme qui ait fait advenir la forme littéraire de l'essai chez les auteures. Il est aussi compréhensible que le premier objet d'investigation des auteures essayistes ait été leur condition de femme et leur situation dans le monde. Ce qui est moins évident est la manière dont elles l'ont fait. Car à partir du moment où on reconnaît que le *je* (sujet) femme est encore et toujours problématique – et il suffit de lire, pour s'en convaincre, n'importe quel témoignage d'écrivaine là-dessus, de Monique Laederach à France Théoret, en passant par Nathalie Sarraute et bien d'autres – les formes de l'essai sont des variables susceptibles de prendre les aspects les plus divers dans lesquels le *je* s'authentifie et se masque du même coup, cherchant par plusieurs moyens et subterfuges à accréditer sa pensée.

À quoi ressemble l'essai au féminin dans les années 80 ? Nous ne nous intéresserons ici qu'à des exemples « littéraires », soit ceux dont le but avoué ou le résultat est d'être une réflexion d'ordre culturel, portée par une subjectivité et sous-tendue par une écriture. Ceci n'est pas une définition mais une orientation de ce qui suit.

Un premier type d'essai, que l'on peut qualifier d'existential, est celui que propose France Théoret dans *Entre raison et déraison*<sup>18</sup>. En voici le projet :

---

16. Lise Gauvin.

17. Cf. à ce sujet l'ouvrage de Janine Boynard-Frot, *Le Matriarcat en procès*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1982.

18. Montréal, Les Herbes rouges, 1987.

Ici, la subjectivité ne feint pas d'ignorer la turbulence intérieure, la part du doute, le désir de disparition. J'ai tenté de dévoiler qu'entre raison et déraison, il y a encore une pensée méditante, une langue créatrice de l'être, de l'espace et du temps.

La suite de textes réunis dans ce livre traite de la douloureuse mise au monde, par l'écriture, d'un sujet qui se dit « écrivaine et québécoise », donc doublement « en retrait ». À travers un jeu subtil de pronoms qui passent du *je* au *elle* et du *on* au *nous*, Théoret s'interroge, sans faux-fuyants, sur la situation des femmes et celle de la littérature québécoise en général, sur les lieux du pouvoir symbolique, la langue et les idéologies, mais surtout sur l'acte même d'écrire et le cortège d'incertitudes qui l'accompagne, ainsi que sur les conditions matérielles et le support affectif minimal sans lesquels l'idée même de l'œuvre ne saurait être envisageable. Fort essai que celui-là, à cause précisément de son caractère fragmenté, poussant à la limite l'inachèvement et la difficulté de dire comme principe d'écriture.

Les textes de Théoret explorent « les nouvelles formes de la subjectivité », formes confrontées aux discours culturels de son époque. « Les écritures produites par les femmes », note Nicole Brossard dans *La Lettre aérienne*<sup>19</sup>, autre essai au féminin, « ont déplacé le propos/la pertinence du propos ». C'est dans ce même essai que Brossard identifie à son tour la part de doute dans son itinéraire d'écrivaine :

Je parle par l'écrit à un autre sujet. Évidence refoulée de la parole. Écrire pour moi, ça ne sera jamais clair. Peine d'envahissements, peine de surgissements. Parole de femme/écriture de femme, c'est un tout autre enchaînement. Dont la probabilité m'angoisse.

Essayiste, Madeleine Gagnon a réuni également ses principaux textes dans *Toute écriture est amour*<sup>20</sup>, livre écrit par une extralucide qui aurait réinventé les mots musiciens et la langue même. « J'écris pour voir » dit-elle. Et elle parle encore de « cette fugacité de l'appréhension », « sans *a priori* transcendantal », de façon à rendre « l'intelligence risquée des choses ». À plusieurs reprises, l'auteure emploie l'expression « sens suspendu », dans une conscience aiguë des limites mêmes de l'écriture et de la part de plaisir, de vertige inhérente à sa démarche d'écrivaine. L'interrogation de Gagnon, avant tout centrée sur l'écriture au féminin, porte également sur la langue, la nation, le socialisme...

Quoi qu'on en pense l'écriture réflexive n'est pas pure de toute fiction. Penser le monde avec les mots est tout autant imbriqué dans les filets des fictions subjectives que rêver le monde avec les mêmes mots.

Essai existentiel encore que celui-là, s'attachant à rendre lisible et intelligible le possible et le manque, l'absence et le désir, la pulsion et la réflexion.

À l'autre extrême de cette esquisse de typologie paraît la forme choisie par Madeleine Ouellette-Michalska dans *L'Échappée des discours de l'œil*<sup>21</sup>, où l'essai emprunte aux données de l'anthropologie, de la philosophie, voire de la psychanalyse, des éléments de maîtrise, de savoir. Cette forme d'essai a des antécédents célèbres et un modèle reconnu, *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir. Il ne s'agit évidemment pas de comparer les deux ouvrages, mais de constater à quel point le livre de Beauvoir est fondateur d'une tradition

19. Montréal, Remue-Ménage, 1985.

20. Montréal, VLB, 1989.

21. Montréal, Québec/Amérique, 1981.

littéraire, du moins chez les femmes. Dans les deux cas, le *je* s'inscrit en début de parcours et disparaît par la suite. Nous croyons nécessaire de revenir au modèle de Beauvoir pour élucider la position de la femme essayiste : celle-ci, dont la parole est tenue pour suspecte au départ, surtout lorsqu'elle porte sur le féminisme, doit, pour accréditer ses dires et sa pensée, se fonder sur un ensemble de données scientifiques ou historiques, donc « hors de tout soupçon ». D'où la disparition provisoire du *je* dans ces livres dont on a trop tendance à ne retenir que la démonstration. Dans un ouvrage plus récent, *L'Amour de la carte postale*<sup>22</sup>, Madeleine Ouellette-Michalska s'intéresse aux divers systèmes de marquage et aux conditions de production matérielle et idéologique de la différence.

Entre ces deux formes d'essais ou de pensées chercheuses sous-tendues par des styles poétiques, ludiques, ironiques – les subjectivités de Théoret, l'appareil scientifique de Ouellette-Michalska – se situent les textes mixtes de Suzanne Lamy. D'ailleurs, l'écriture au féminin n'est-elle pas le plus souvent une pratique de la mixité ? Il est rare qu'une femme qui écrive ne cherche pas à faire dévier le code ou la catégorie par laquelle on pense le littéraire et le langage. On remarque en tous cas dans l'essai au féminin une position particulière du *je*, ce *je* qui ne craint pas d'aller puiser à divers types d'écriture ou de savoir, et dans la plus grande liberté, l'expression de sa fragilité ou de son assurance. Textes mixtes, ceux de Suzanne Lamy inventorient les formes de cette écriture au féminin, les mettant en relation, les légitimant par le fait même, ajoutant à l'analyse critique sa propre démarche d'écrivaine et de lectrice. *D'elles*<sup>23</sup> et *Quand je lis je m'invente*<sup>24</sup> rendent compte de cette recherche passionnée d'un sens à donner à certains types d'écriture et à l'utilisation de procédés, tels la litanie, la citation ou le bavardage, qui font l'économie des modèles reçus pour en proposer d'autres. Par ses critiques intelligentes et justes, par son écriture habile à rendre l'émotion de la pensée, Suzanne Lamy a largement contribué à accréditer ces écritures où se mêlent fiction et théorie, autobiographie et réflexion.

De manière analogue, dans *Stratégies du vertige*<sup>25</sup>, Louise Dupré interroge les œuvres de France Théoret, Nicole Brossard, Madeleine Gagnon et analyse les présupposés et fondements de leurs écritures. S'agit-il bien de modernité ? De post-modernité ? Et que signifie le mélange des genres et l'auto-réflexivité que ces auteures pratiquent de façon délibérée ? Elle-même écrivaine, Louise Dupré propose par là une recherche qui n'est pas neutre et livre le résultat de ses réflexions sur l'écriture.

*Écrire dans la maison du père*<sup>26</sup> de Patricia Smart est une étude littéraire dans laquelle l'auteure fait l'analyse d'une tradition masculine tragique et d'une tradition féminine qui tente d'être subversive. Cette spécialiste de l'œuvre d'Aquin examine les représentations symboliques de la femme dans ce qu'elle désigne comme le roman nationaliste des années 60, soit celui d'Aquin, de Beaulieu, de Jasmin. Elle note que, dans plusieurs de ces fictions où le père se dissimule, on accomplit le sacrifice de la femme : le corps de celle-ci est rien de moins que mutilé, tué, morcelé, coupé, mangé... Comment les lectrices femmes ont-elles feint si longtemps de passer outre et de ne voir que l'accomplissement formel de ces fictions ?

22. Montréal, Québec/Amérique, 1987.

23. Montréal, L'Hexagone, 1979.

24. Montréal, L'Hexagone, 1982.

25. Montréal, Remue-Ménage, 1989.

26. Montréal, Québec/Amérique, 1989.

Précisons que cette forme d'essai critique fortement personnalisé est aussi pratiquée par des essayistes masculins, à cette différence près que l'analyse porte plutôt sur des œuvres déjà consacrées et reconnues que sur l'émergence de nouvelles formes (Lamy), l'épistémologie de l'écriture (Dupré) ou les systèmes de représentation (Smart).

Au terme de ce parcours, mentionnons une dernière forme de l'essai littéraire pratiquée par les femmes qui écrivent au Québec, soit celui dans lequel le *je* se masque, est partiellement métaphorisé ou voilé par une fiction qui renvoie, mais de façon différée, au *je* de l'énonciation. On avait déjà vu cette ironie de la forme à l'œuvre, au cours des années 70, dans les romans-essais de Louky Bersianik, *L'Euguélionne*<sup>27</sup> et *Pique-nique sur l'Acropole*<sup>28</sup>, inspirés des « modèles » que sont *l'Évangile* et *le Banquet* de Platon. Il convient ici de mentionner l'ouvrage de Lise Gauvin, *Lettres d'une autre*<sup>29</sup>, un essai-fiction dans lequel la part de l'essai est plus grande que celle de la fiction. Cette reprise et cette transgression du « modèle » des *Lettres persanes* – livre dans lequel Montesquieu parle abondamment des femmes mais où elles n'ont pas la parole, sinon pour dire « je meurs » – permet à une jeune étrangère, Roxane, étudiante en littérature, de se demander « comment peut-on être québécois(e) » et de commenter à sa façon les enjeux et les débats politiques et culturels qui agitent son pays d'adoption : le Québec post-référendaire. Ce livre, un essai différé et une fiction qui d'emblée s'avoue fictive, est une « métaphorisation » de la difficulté de dire *je* quand on est femme et québécoise.

Terminons cette brève investigation des formes de l'essai au féminin en ajoutant que les Québécoises ont choisi comme lieu de pensée d'autres objets que le féminisme, l'écriture au féminin, ou les relations entre la situation de la femme et celle de l'ensemble de la société québécoise. À titre d'exemple, mentionnons les essais politiques de Lise Bissonnette (*La Passion du présent*<sup>30</sup>), l'essai philosophique de Louise Marcil-Lacoste (*La Raison en procès*<sup>31</sup>), l'essai sociocritique de Micheline Cambron (*Une société, un récit*<sup>32</sup>) et l'essai sociétal de Lise Noël (*L'Intolérance*<sup>33</sup>).

Ce bref parcours tend à montrer la complexité de la position du *je* de l'essayiste-femme et l'invention de formes que ces textes manifestent. Penser au féminin, c'est aussi penser les catégories par lesquelles on fabrique, puis on légitime la littérature.

---

27. Montréal, La Presse, 1976.

28. Montréal, VLB, 1979.

29. Montréal, L'Hexagone, « Typo », 1984 et 1987.

30. Montréal, Boréal, 1987.

31. Montréal, HMH, 1987.

32. Montréal, L'Hexagone, 1989.

33. Montréal, Boréal, 1989.

## Chapitre 2 : Mythologies urbaines<sup>34</sup>

Depuis les années quarante, la littérature québécoise se met à parler de la ville<sup>35</sup>. La ville, c'est essentiellement Montréal qui, après avoir été évoquée comme décor, impose progressivement une écriture, un imaginaire, une mythologie. Certes, il n'existe pas encore comme c'est le cas pour Paris, Londres, Dublin ou New York, une tradition littéraire qui donne à cette métropole le statut d'une capitale littéraire ou lui assure une place dans l'histoire des grandes villes imaginaires<sup>36</sup>. Si Montréal fait problème comme ville de fiction, c'est qu'elle a été un espace difficile à conquérir et douloureux à habiter. De cette difficulté cependant la littérature s'est nourrie et en a dégagé sa spécificité.

Au départ, la ville est évoquée dans un imaginaire souffrant. Montréal est la ville de l'autre, de celui qui détient le pouvoir, l'argent. Elle est pour le Canadien français le signe de son aliénation. Elle lui échappe, le rejette. Elle peut le séduire mais il ne peut la conquérir. Montréal est évoquée dans une perspective référentielle, à travers les valeurs socio-économiques qui sous-tendent une division géographique, sociale et ethnique. Depuis quelques décennies, la relation à l'espace a changé, la ville redevient le lieu de tous les possibles. Le rêve et l'aventure s'y conjuguent. La ville s'éveille, se déplie, s'écrit en de multiples langages.

### Section 1. PARCOURS

Pour comprendre à quel point Montréal a été longtemps frappée d'interdit<sup>37</sup> dans l'imaginaire ou liée à un imaginaire douloureux, il faut se rappeler que c'est avec *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy en 1945 que l'on commence à parler du roman de la ville. Jusque-là, la ville n'occupe que quelques scènes et elle n'apparaît que de façon fragmentaire dans l'univers fictif des écrivains<sup>38</sup>. Les premières approches imaginaires de la ville sont celles d'un exilé. Dans les années trente, un recueil de poèmes met Montréal en poésie. *Les Soirs rouges*<sup>39</sup>, de Clément Marchand, montrent les Canadiens français à travers l'image d'un prolétariat urbain exploité dans une ville tentaculaire. Ces ouvriers, écartelés entre le rêve rural et la réalité urbaine, sont des « rois déchus », parqués dans des taudis insalubres pour qui la ville n'est que « cuves de feu », « atroce géhenne » parce que perçue à travers ses lieux d'habitat et de travail. Espace dysphorique, Montréal est *la* ville puissante et menaçante qui les détruit :

34. Yannick Gasquy-Resch.

35. Voir deuxième partie, chapitres 2, p. 83 et 3, p. 113.

36. Yannick Resch, *L'imaginaire de la ville : Montréal dans la fiction québécoise de 1940 à 1980*, Thèse, doctorat d'État es-lettres, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985.

37. Alain Médan, *Montréal interdite*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.

38. Le Montréal du XIX<sup>e</sup> siècle n'a pas d'équivalent au Paris évoqué chez Balzac, Hugo ou Zola mais dans le style du roman feuilleton à la Eugène Sue, paraissent quelques *Mystères de Montréal*. Après ceux du Français Henri-Emile Chevalier (1855), il y aura *les Mystères de Montréal* d'Hector Berthelot (parus en feuilleton de 1879 à 1881), puis d'Auguste Fortier (1893).

39. Trois Rivières, Éditions du Bien Public, 1947.

Montréal, ruche en fièvre où fourmille l'essaim  
Des puissances hétérogènes de la vie,  
Multiplication des forces asservies,  
Antre immense où gravite en nombre le destin.<sup>40</sup>

L'image de Montréal se précise avec le premier roman montréalais de Gabrielle Roy qui décrit, à travers l'histoire d'une famille, la condition de la première génération de Canadiens français installés à la ville. Montréal se réduit à Saint-Henri, quartier pauvre à la périphérie de la ville et c'est aussi l'histoire d'un ghetto dans la relation conflictuelle du quartier populaire au centre ville. Cette population est, à la fois, unie par la crainte du chômage et de la misère et séparée des autres. Ailleurs, les autres possèdent leur culture et leur discours, ailleurs c'est la rue Sainte-Catherine, c'est la Montagne, c'est l'hôpital ou le couvent ; en un mot, c'est la ville à la fois désirée et redoutée. L'écrivain inscrit cette relation conflictuelle dans les trajets des personnages vers le centre ville représenté par la rue Sainte-Catherine, lieu de la fête, du plaisir, qui concrétise la fonction ludique de la ville. Occasion d'une « excursion hebdomadaire », elle est un dépaysement pour les uns et les autres parce qu'elle change le quotidien et offre toutes les tentations :

Avez-vous déjà marché, vous autres, su' la rue Sainte-Catherine, pas une cenne dans vot' poche, et regardé tout ce qu'y a dans les vitrines ? [...] ça pourrait quasiment pas se dire ! je sais pas, moi, des Packards, des Buicks, j'en ai vu des autos faites pour la speed pis pour le fun. Pis après ça, j'ai vu leurs catins de cire avec des belles robes de bal su' le dos, pis d'autres, des fois, qui sont pas habillées une miette. [...] S'y a que qu'un au monde qu'aurait le temps de s'amuser avec toutes ces affaires-là, c'est ben nous autres, hein ? Mais le seul fun qu'on a, c'est de les regarder.<sup>41</sup>

Le sentiment de solitude et d'exil dans la ville se développe dans le troisième roman de Gabrielle Roy, *Alexandre Chenevert* (1954), et surtout dans les romans des années soixante publiés par les Éditions Parti pris comme *Le Cassé* de Jacques Renaud (1960), *La Chair de poule*<sup>42</sup> d'André Major ou *La Ville inhumaine*<sup>43</sup> de Laurent Girouard. La ville, à l'image des personnages, est un corps violenté, malade qui suscite des rêves de violence. L'espace de la ville n'est plus séparé du personnage ; il fait partie de lui ce qui explique d'ailleurs les fréquentes analogies entre la ville et le corps. L'expérience de l'aliénation et de la dépossession est portée au paroxysme.

Le fleuve c'est une bande hernière. Montréal s'est crevé. Tous les soirs, tous les matins, sauf les gris, rouge du soleil dans l'eau, c'est le sang des insulaires qui se dilue, indifférent, dans l'eau froide et figée. Montréal est un râle. Un braillage de bébés. Ca finit plus. Un long meuglement de criards de totes. Montréal, c'est une île torturée, assommée, hideuse dans sa poliomyélite. Montréal étendu dans ses meurtrissures sous la lune.

Montréal tanné.  
Montréal monnayé.  
Montréal en maudit.  
Gagne de chiens !

40. « Soir à Montréal », *Les Soirs rouges*, op. cit., p. 86.

41. *Bonheur d'occasion*, Montréal, Stanké, 10/10, 1978, p. 59.

42. Montréal, Parti pris, 1965.

43. Montréal, Parti pris, 1964.

Qui ça ?  
 Tout le monde !  
 Fesser ! Frapper ! L'air sent la violence à plein nez. Le gaz carbonique et le mensonge.  
 Et la tendresse parfois quand un arbre prend un couple par la taille dans un large et muet  
 bras d'ombre.<sup>44</sup>

Le corps s'exprime dans une parole-cri qui dit la révolte, la volonté de rupture. C'est aussi le soliloque, les « monologues de l'aliénation délirante » du poète Gaston Miron, qui disent l'humiliation des pères, la marche schizophrénique dans Montréal « grand comme un désordre universel »

or je suis dans la ville opulente  
 la grande Ste Catherine Street galope et claque  
 dans les Mille et une Nuits des néons  
 moi je gis, muré dans la boîte crânienne  
 dépoétisé dans ma langue et mon appartenance  
 déphasé et décentré dans ma coïncidence  
 [...]  
 je dérive dans des bouts de rue décousus  
 voici ma vraie vie-dressée comme un hangar-  
 débarras de l'Histoire- je la revendique  
 je refuse un salut personnel et transfuge  
 je m'identifie depuis ma condition d'humilié  
 je le jure sur l'obscur respiration commune  
 je veux que les hommes sachent que nous savons.<sup>45</sup>

Le sentiment de ne pas avoir de prise sur Montréal n'appartient pas seulement à une classe sociale historiquement identifiable. Jusque dans les années quatre-vingt, la « ville grise de presque Amérique » chantée par Robert Charlebois a peu été rêvée sur le mode de l'assiégeant ou seulement du promeneur heureux. Les textes de Victor-Lévy Beaulieu ou ceux de Réjean Ducharme présentent des personnages qui tentent d'échapper au grand « avalement » d'une société de consommation. Mais Montréal a tous les signes d'une ville nord-américaine. Comme le reste du Canada, elle ne peut échapper à la culture étatsunienne :

Qui d'entre nous, mes frères, n'est pas un apôtre de Popeye, de Woody the Woodpecker, de Naked City, de Cité sans voiles, de Father Knows Best, de Papa a raison, de Simon Templar, de la Dodge, de la Plymouth, de la Chrysler, des voies surélevées, des carburateurs enrhumés, du watusi, du cha-cha-cha, du Coca-Cola, du Seven-up, de Jerry Lewis et de Tcharles Boyer ?<sup>46</sup>

De *Race du monde*<sup>47</sup> à *L'Hiver de force*<sup>48</sup>, les écrits révèlent chacun à leur manière un « voyage au bout de la nuit ». La violence s'inscrit dans un déchaînement verbal qui trouve son paroxysme dans *Un rêve québécois*<sup>49</sup> de Victor Lévy Beaulieu. Mais l'expé-

44. *Le Cassé*, Montréal, Parti pris, 1977, p. 77-78.

45. *L'Homme rapaillé*, Paris, François Maspero, 1981, p. 58.

46. Réjean Ducharme, *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967, p. 122.

47. Montréal (1968), VLB, 1979.

48. Paris, Gallimard, 1973.

49. Montréal (1972), VLB, 1977.

rience de la négativité ne conduit pas forcément à un imaginaire pauvre. L'éclatement du récit, la mise en évidence d'une thématique obsessionnelle (la souillure du corps chez Beau-lieu, l'avalement chez Ducharme) montrent l'expérience-limite qu'on peut avoir de la ville en l'éprouvant dans son froid, son vide, son néant tout autant que dans ses excès. La ville saturée de discours, plurielle, hétérogène, échappe à toute lecture globale, renvoie le citadin à l'expérience du non-sens. Restent l'humour, la dérision, les jeux langagiers grâce auxquels l'écrivain peut redonner sens au réel.

Il est cependant des parcours heureux de Montréal qui se donne comme espace imaginaire à arpenter dans la mémoire. Les récits de Claude Jasmin (*La petite patrie, Ethel et le terroriste*) chargent le quartier d'une valeur affective. À la fois localisée, il s'agit du quartier Villeraï et plus particulièrement de la rue Saint-Denis, et datée, *La petite patrie* évoque les dix premières années du narrateur entre 1930 et 1940. Ce quartier devient, à partir des deux approches qu'offrent les regards d'un enfant et d'un adulte, un espace tout à la fois sécurisant et ouvert à l'imagination. Protégé par la présence maternelle, le quartier est, pour l'adulte qui se souvient, un univers familier reconnaissable aux bruits, aux odeurs et surtout à la présence de marchands ambulants tels l'aiguiseur de couteaux « bossu et court sur pattes », le marchand de frites identifiable à son petit sifflet avertisseur ou encore le « guenillou », chiffonnier assez repoussant, présenté par les adultes comme un « grippe-sou infernal ». Ces personnages signalent le côté populaire de la rue, à l'époque où existaient tous ces métiers et en même temps une mentalité de quartier où se mêlent aux terreurs et curiosités des enfants la xénophobie des adultes à l'égard de tous ceux qui ne sont pas Canadiens français.

Tout autant que l'éloignement dans le temps, l'éloignement dans l'espace favorise la réappropriation des lieux de l'enfance. C'est à New York que les personnages de *Ethel et le terroriste*, croyant trouver la paix et la réalisation de leurs rêves dans la ville américaine, découvrent tout ce qui les rattache à Montréal. La ville surgit dans leur esprit chargée de valeurs affectives et sensorielles : voix de la mère, rire de la sœur, bruit de cloches, odeurs des boutiques du quartier. Celui-ci s'écrit dans le texte comme une « Carte du Tendre » en fonction de démarches heureuses. Montréal, ouverte à la mémoire, donc à l'imaginaire, prend la place de New York, substituant au plaisir de la ville approchée, le désir violent de retrouver la ville quittée.

Ruelles, hangars, arrière-cours, inséparables du regard de la mère et du temps de l'enfance, constituent aussi dans la poésie québécoise de ces dernières décennies l'espace où s'effectuent des déambulations heureuses. Comme l'écrit Claude Beausoleil :

Et j'étais et je suis tout au centre de toi Montréal  
 Né d'ici dans ces pentes ces rues aux maisons de briques  
 Ces ruelles de bois dont les hangars encore me parlent  
 De donjons aux cachettes noires d'araignées travailleuses (*Sans fin Montréal*)<sup>50</sup>

On retrouve dans les romans de Michel Tremblay cette lecture heureuse du quartier et plus généralement de la ville. Tout en évoquant le quartier à l'époque de son enfance, le Plateau Mont-Royal, l'écrivain joue avec le temps. Le passé est accepté mais accepté comme un passé révolu. La ville dans son texte devient le lieu d'une rêverie jubilatoire. La sortie hebdomadaire des ménagères du Plateau est dans *La Grosse femme d'à côté est enceinte*, l'occasion d'une fête. Échappant à la monotonie de la vie quotidienne, les personnages se

50. Claude Beausoleil, *Une certaine fin de siècle*, Montréal, Editions du Noroît/Castor Astral, 1991, p. 27.

laissent aller à parler. La parole prend une dimension ludique rarement atteinte dans le roman de la ville jusqu'alors. Le passage du tramway devant les épiceries de la rue Saint-Laurent entraîne le silence ; la montée dans le tramway de quelques immigrées accentue la xénophobie mais l'approche des lieux où se font les courses ramène la familiarité des propos.

C'était la plus longue ride en ville et les ménagères du plateau Mont-Royal en profitaient largement. Elles partaient en groupe, le vendredi ou le samedi, bruyantes, rieuses, défonçant des sacs de bonbons à une cenne ou mâchant d'énormes chiques de gomme rose. Tant que le tramway longeait la rue Mont-Royal, elles étaient chez elles, elles faisaient tous les temps, se donnant parfois des claques dans le dos, interpellaient d'autres femmes qu'elles connaissaient, elles allaient même parfois jusqu'à demander au conducteur comment il se faisait qu'il n'était pas encore parti à la guerre. Mais quand le tramway tournait dans la rue Saint-Laurent vers le sud, elles se calmaient d'un coup et se renfonçaient dans leurs bancs de paille tassée : toutes sans exception devaient de l'argent aux Juifs de la rue Saint-Laurent, [...] Mais aussitôt le coin des rues Saint-Laurent et Sainte-Catherine tourné vers l'ouest, la liesse reprenait de plus belle et emplissait le tramway de cris sonores et de rires pleins et sentis. [...] « Regardez donc c'qui joue au Gaiety, madame Chose, vous êtes du bon bord... » « Woodhouse ! Mon Dieu c't'icite qu'y fallait que j'descende ! » « Restez donc avec nous autres jusque chez Eaton, madame Lemieux ! » « Jamais dans cent ans, sont assez voleurs ! »<sup>51</sup>.

C'est encore le Montréal des petites patries qu'offre le roman de Yves Beauchemin, *Le Matou* (1981). On est toujours dans l'est de Montréal, non loin du Plateau Mont-Royal des personnages de Tremblay, et le quartier repose sur une forte homogénéité culturelle. Mais la rêverie sur la ville s'est enrichie. Le héros qui devient propriétaire d'un petit restaurant (la « Binerie ») et tente de le rester malgré les nombreux imbroglios où il se trouve plongé, symbolise une nouvelle approche de la ville. Montréal dans cette histoire apparaît comme un extraordinaire lieu de sociabilité, les relations entre les personnages se tissent dans des bars, des restaurants qui offrent chaque fois l'occasion de boire et de bien manger. Semblable à ses habitants, Montréal est enfin devenu un corps qui se porte bien. Certes, la figure de l'énigmatique Ratablavsky, au nom bien peu canadien-français, rappelle, par le danger qu'il inscrit dans le texte, la tendance xénophobe des Québécois à l'égard de l'étranger spoliateur de l'économie et du travail. Mais Beauchemin joue avec ce cliché. Ratablavsky, insaisissable Protée, fascine parce qu'il stimule l'imagination de son interlocuteur, parce qu'il innerve la ville de sa présence et en fait un espace d'aventure. Par rapport aux textes traversés d'une idéologie communautaire d'enracinement et d'exclusion, le roman de Beauchemin prend ses distances. La réflexion sur l'identité qui marquait le roman montréalais des années soixante fait place au plaisir de conter.

Les années quatre-vingt en liant définitivement l'écrivain à la ville, lient définitivement celle-ci à l'écriture qui l'interroge, la compose et la recompose comme œuvre de fiction. Le texte de François Hébert en donne un bon exemple, qui mêle à l'histoire de la ville, ses souvenirs et ses lectures sur le mode humoristique :

Un canal permet aujourd'hui aux cargos céréaliers de relier les greniers de l'Ouest canadien aux bouches des affamés d'Asie. De cette Asie qu'ironiquement Cartier cherchait à atteindre par un détroit situé, supposait-il au Nord-Ouest. Montréal est cet échec, cette illusion. Faute d'avoir pu aller piquer sa fourchette dans un grain de poivre de Cathay, Cartier

51. *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Leméac Poche, 1986, p. 22-24.

n'avait plus qu'à planter une croix parmi les chênes du mont qui se trouvait devant lui et qu'il nomma *Royal* ; puis il partit parce qu'il commençait à faire froid. Déjà au seizième siècle, il n'y avait que deux saisons ici, l'hiver et le mois de juillet. Sur les bords du fleuve, j'imagine des Indiens (ainsi nommés par dérision) en train de sourire, malgré les maringouins, tandis que bouillent leurs épis de maïs, notre blé d'Inde actuel (ainsi nommé lui aussi par dérision). Montréal est une blague.<sup>52</sup>

On peut dès lors traverser tous les quartiers de Montréal pour le seul bonheur d'être à l'écoute de la ville comme dans *La Vie en prose* de Yolande Villemaire. Montréal s'ouvre à tous les déplacements possibles. La marche favorise encore la recherche de soi mais, à la récréation (impossible) du passé, s'est substitué l'accord devenu possible avec le présent urbain qui nourrit l'imaginaire du poète. Montréal s'affirme aujourd'hui dans la poésie devenant peut-être plus une « ville de poèmes » qu'une ville de romans<sup>53</sup>. Michel Beaulieu, Claude Beausoleil, Nicole Brossard, Jean-Paul Daoust, André Roy, parmi d'autres, cernent Montréal comme un texte toujours à recommencer. La ville sous leur plume accumule des discours, signe de sa modernité. Entre passé et présent l'opposition s'abolit dans un dispositif d'écriture qui fait jouer le temps et l'espace. Le réel cesse de nous solliciter directement pour devenir un

*Puzzle*

À la pâtisserie succède un cordonnier  
Ensuite une taverne flanquée d'un snack-bar  
Lui-même accompagné de l'Orient Bazar  
Et la pizzeria est tout juste à côté  
La Caisse Populaire et le Studio des Arts  
Font le coin de la rue Le salon du barbier  
Voisine d'assez près le poste de pompiers  
La maison funéraire est plus loin quelque part

La pharmacie Bas-Prix se trouve presque en face  
Avec le dentiste. Pour la crème à la glace  
C'est à gauche tout près de la poissonnerie

Ce serait incomplet sans une épicerie  
Un délicatessen et une tabagie  
Devinez le quartier et dites-moi la place<sup>54</sup>

## Section 2. LIEUX

### 1. La « Main »

Il est des lieux qui symbolisent fortement la ville, où celle-ci est plus particulièrement lisible. Telles sont les rues ouvertes aux pas des marcheurs. Si certaines d'entre elles carac-

52. François Hébert, *Montréal*, Paris, Champ vallon, 1989, p. 35.

53. Claude Beausoleil, *Montréal est une ville de poèmes vous savez*, Anthologie, Montréal, L'Hexagone, 1992.

54. Jean O'Neil, « Puzzle », dans Claude Beausoleil, *Montréal est une ville de poèmes vous savez*, op. cit., p. 198.

térisent un temps de l'histoire de Montréal, comme la rue Notre Dame située dans le Vieux Montréal et évoquant le Montréal proche de ses origines françaises, il en est une qui occupe une place centrale dans le discours littéraire, c'est la rue Saint-Laurent, appelée aussi la *Main* ( en anglais, rue principale). Divisant la ville en deux, du sud au nord, elle sépare l'est francophone de l'ouest anglophone ; mais son importance ne tient pas tant à sa situation géographique qu'à ce qu'elle représente dans l'imaginaire des Montréalais. Lieu trouble, louche, disparate, la rue Saint-Laurent attire les personnages de nombreux romans, qui en s'y promenant comme ceux de *La Jument des Mongols* de Jean Basile, ont l'impression de « prendre la ville aux tripes ». C'est que sur cette artère se côtoient, se succèdent des commerces, des tavernes, des restaurants sordides, quelques cinémas pornographiques, des boutiques, des magasins d'alimentation. C'est par ce boulevard que sont arrivées les vagues successives d'immigrants. Juifs, Polonais, Yougoslaves ont participé à son exotisme par leurs coutumes, leur cuisine, leur manière de s'habiller. L'œuvre de l'écrivain juif montrealais Mordecai Richler en fait le lieu porteur des souvenirs d'enfance. De *Rue Saint-Urbain* à *L'Apprentissage de Duddy Kravitz*, la Main, tout proche du ghetto juif, s'offre comme terrain de jeux, de bagarres entre les différentes ethnies, à la fois milieu clos, complice et lieu d'échanges, toujours ambivalente :

La Main, rue des pauvres, était aussi une rue de démarcation. Plus bas à l'est, les Canadiens français. Plus haut à une certaine distance, les redoutés WASP (Protestants anglo-saxons de race blanche). Sur la Main elle même, il y avait des Italiens, des Yougoslaves et des Ukrainiens, mais ils n'étaient pas considérés comme de véritables Gentils. Même les Canadiens français, nos ennemis pourtant, nous ne les détestions pas à mort. Comme nous, ils étaient pauvres et communs, ils avaient des familles nombreuses et parlaient mal l'anglais<sup>55</sup>.

Si la Main s'est transformée au cours des dernières décennies et n'offre plus les mêmes séductions qu'autrefois, la rue continue à proposer en certaines de ses parties l'attrait d'un espace cosmopolite, d'un ailleurs où l'on peut se perdre. Espace de toute évidence louche ou exotique pour les Canadiens français qui n'y habitent pas, à la différence des immigrés<sup>56</sup>. Attrait de la foule, de l'anonymat et sentiment d'échapper aux contraintes de la vie quotidienne :

Samedi soir, rue Saint-Laurent – les spasmes du néon, les odeurs de saucisses, de patates frites et de *gefeltefish* – l'homme n'est jamais isolé. J'aime à me l'imaginer capitaine ayant livré son fret, matelot, maquereau, commerçant : il en est de mille espèces, en homme-sandwich, ou « collet blanc ». L'homme, enfin, est prince, maître rue Saint-Laurent, le samedi soir. Il est homme à tout faire ; il est mâle ou femelle, ou bien a oublié tout ce qu'il fut, et vieux, mendie sans foi, pour voir s'il y a encore des fous parmi les sages qui se fourvoient.<sup>57</sup>

Dans les bowlings et les tavernes de la Main, des générations d'adolescents, tout en liant la fascination des aventures de la rue à leur expérience d'affranchissement social et familial, ont bien senti que ce lieu révélait la ville dans sa profondeur : divisions de classes, de races, hétérogénéité des discours et des cultures. L'exotisme de la Main, longtemps présent dans la fiction montréalaise, a envahi d'autres lieux dans les romans les plus contemporains invitant le lecteur à trouver dans la ville d'autres espaces porteurs de charge imaginaire.

55. *Rue Saint-Urbain*, Montréal, HMH, 1969, p. 89.

56. Gilles Marcotte, « La tentation de la Main », *Montréal mégapole littéraire*, Centre d'Études canadiennes, Université libre de Bruxelles, 1991.

57. Andrée Maillet, *Nouvelles montréalaises*, Montréal, L'Hexagone, collection Typo, 1987, p. 70-71.

## 2. La rue Sainte-Catherine

La rue Sainte-Catherine est un autre visage de Montréal qui, dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, devient la rue la plus commerciale de la métropole et draine le long de ses vitrines les francophones de la ville. Rue spectacle dans le sens où elle n'est pas simplement une rue de passage destinée à conduire ailleurs mais une rue où l'on s'arrête pour participer à l'animation et au spectacle qui s'y offre. Dans *Bonheur d'occasion* de G. Roy, les promeneurs y font l'expérience de ce qu'à la suite des sociologues, on pourrait appeler la « centralité » c'est-à-dire un espace où il se passe quelque chose et où le citoyen s'enracine dans l'urbanité. Tout invite à se laisser aller au rêve, à la tentation d'être fêté et aimé. Florentine Lacasse le devine, en regardant autour d'elle :

La ville était pour le couple, non pour quatre ou cinq jeunes filles, liées absurdement par la taille et qui remontaient la rue Sainte-Catherine en s'arrêtant à chaque vitrine pour admirer des choses que jamais elles ne posséderaient.<sup>58</sup>

Ce n'est pas que cette rue soit belle ; nombreux sont les romanciers à avoir dénoncé le mauvais goût qui y règne, l'absence d'uniformité architecturale qui laisse alterner des immeubles prétentieux avec des taudis à façade rutilante de verre, mais c'est une rue que les Canadiens français aiment, parce qu'elle est vivante, parce qu'ils s'y sentent chez eux. La relation affective qu'ils portent à cette rue a fortement nourri l'écriture poétique et tout particulièrement les textes des années soixante où les poètes ont montré la correspondance étroite qu'ils percevaient entre leur déréliction et l'image qu'ils avaient de leur ville. Ainsi André Major fait-il de la rue Sainte-Catherine, le symbole de la déchéance de son peuple et des signes de l'oppression :

rue de la vente à rabais  
rue de nos trahisons  
rue à l'anglaise qui ouvre la fatigue de nos pères en  
une blessure inapaisée  
rue de nos chants d'enfants  
rue de nos désirs traqués par la pauvreté  
rue de nos premiers baisers échangés sous le signe du malheur  
rue des clochers oui des clochers qui soument nos  
mères au culte de la blancheur et de la faiblesse.<sup>59</sup>

La rue Sainte-Catherine a été la rue la plus fréquemment nommée dans la poésie québécoise, et la plus souvent personnifiée. Peut-être, parce qu'elle est celle où se sont posés, sous les formes les plus exacerbées, les rapports de l'individu à la ville et qu'elle a symbolisé de façon paroxystique les désirs et les frustrations de la population francophone.

## 3. La montagne et le fleuve

Il est deux lieux qui à leur façon traversent l'imaginaire montréalais sans pour autant avoir développé une poésie spécifique. Il s'agit de la montagne, le Mont-Royal, et du

58. *Bonheur d'occasion*, op. cit., p. 22.

59. « Ô rue Sainte-Catherine », *Poèmes pour durer*, Montréal, Éditions du Songe, 1969, p. 29-30.

fleuve, le Saint-Laurent. En raison de la vue panoramique qu'il permet d'avoir sur la ville et le fleuve, le Mont-Royal a su attirer les peintres dès le XIX<sup>e</sup> siècle. Les écrivains, dans les premiers romans montréalais en ont fait le lieu des grands rêves d'ambition sociale et professionnelle. Certains personnages y vont pour réfléchir, pour se détendre dans une « oasis » de verdure qui soulage de « l'enfer » urbain (*Aaron*<sup>60</sup> d'Yves Thériault) ; d'autres le contemplent du bas de la ville comme le symbole des aspirations de la réussite (*Bonheur d'occasion* de G. Roy). Dans les romans qui évoquaient l'arrivée à la ville, la montagne était perçue comme une compensation au malaise éprouvé à vivre en ville ; elle favorisait la réconciliation de l'individu avec lui-même (*Au milieu la montagne*<sup>61</sup> de Roger Viau). Dans les années soixante, la montagne favorise encore une rêverie heureuse, montrant la nature dans la ville. Mieux, elle permet de saisir la ville d'un seul coup d'œil, d'un seul désir du regard. Les romans contemporains ne lui font pas cependant une place particulière. Peu soucieux du romantisme qu'elle apporterait à la ville et de « mettre un peu d'enfance sur le visage des grands buildings » comme le dit la narratrice du roman de Roger Fournier, *Moi mon corps mon âme Montréal*<sup>62</sup>, les écrivains la négligent. Pour les personnages de J. Basile dans *La Jument des Mongols*, elle est une « monstrueuse et inutile verrue ». Contempler Montréal depuis la Montagne ne semble plus intéresser les Montréalais davantage sensibles aujourd'hui aux discours qu'offre la vie urbaine.

Le fleuve Saint-Laurent, aussi présent qu'il puisse paraître dans le paysage québécois, ne s'intègre à la ville qu'à distance, vu de haut de la montagne, ou lorsqu'on s'échappe de Montréal. Seul, dans les années trente, le poète Clément Marchand se laisse aller à rêver à la ville portuaire. Dans « Le port », il célèbre l'activité des machines, des grues, le brassage culturel qu'offrent les bateaux venus d'ailleurs. Le Saint-Laurent donne le goût du voyage, du départ pour tous ceux que la ville assiège. Il ne favorise la pleine rêverie qu'en étant éloigné de Montréal. Il est pour les héros des romans de Ducharme le « plus solide des amis d'enfance », à condition de rejoindre l'une de ses îles.

Si le roman de la ville n'a pas intégré le fleuve, cela peut s'expliquer par l'imposante présence dans le passé des usines et silos à grains qui ont longtemps caché les eaux du fleuve au regard des citoyens. Les écrivains lui ont donné sa place lorsqu'ils ont commencé à écrire « la poésie du pays ». Évoqué dans sa puissance, dans sa majesté, il identifie le pays ; grande force libératrice à laquelle se raccroche l'imagination du poète tandis que son être physique reste plongé dans la vie agonique. Ainsi Miron offre-t-il, dans *l'Homme rapaillé*, la saisissante image du fleuve remontant son cours, capable de lutter contre le destin qui l'entraîne inexorablement vers la mer tout comme G. Lapointe dans « À la tête du fleuve » : « Je suis la mer qui monte dans mon pays ».

L'évocation du fleuve dès lors qu'il dit le mouvement, la vie, la fécondante irrigation, entraîne une poésie du pays galvanisé, traversé de feu et non plus de gel. Au pays couvert de lassitude répond le pays « droit dressé » avec lequel se confondra le poète Y. Préfontaine. Le fleuve n'est bénéfique que par son entreprise de réanimation du pays qui devient le territoire de la poésie. C'est sans doute l'« Ode au Saint-Laurent » de G. Lapointe qui permet le mieux de saisir l'émergence d'une parole poétique dans l'écoute des forces neuves du fleuve : « J'ai toute la confusion d'un fleuve qui s'éveille ». Le Saint-Laurent dans ce long poème de 493 vers est moins saisi comme réalité géographique que comme mouvement

60. Montréal (1954), Quinze, 1980.

61. Montréal, Éditions Beauchemin, 1951.

62. Montréal, La Presse, 1974.

d'écriture, avancée du poème<sup>63</sup>. Dans la poésie du pays, au cours des années soixante, le fleuve Saint-Laurent a fixé les moments forts de l'identification au pays, en particulier dans sa phase d'éveil. Il a servi de contrepoint imaginaire, pour tous ceux qui ont ressenti la métropole comme une « ville inhumaine ».

En raison de la diversité des ethnies qui vivent à Montréal, un nouveau regard sur cette ville est en train de naître, contribuant à forger l'image d'une métropole multiculturelle. La difficile appropriation de la ville se trouve formulée au cours des années quatre-vingt à travers la parole migrante. Montréal est moins le lieu de la dépossession, de l'exil que le lieu de l'errance, où s'entrecroisent, se télescopent les villes du passé et du présent. À cette écriture des écrivains venus d'ailleurs, s'articule celle des écrivains québécois pour qui Montréal est aussi rêvée au pluriel :

Montréal chinoise irlandaise nelliganienne  
Tes langues se retournent sept fois dans l'air du temps  
Montréal français Montréal d'illusion de réel et de défi<sup>64</sup>

## Bibliographie sélective

### Œuvres

#### POÉSIE

• BEAUSOLEIL Claude, *Montréal est une ville de poèmes vous savez*, Anthologie de poèmes, Montréal, l'Hexagone, 1992.

#### ROMANS

• BASILE Jean, *La Jument des Mongols* (1964), Montréal, L'Hexagone/ Typo, 1987.

• BEAUCHEMIN Yves, *Le Matou*, Montréal, Québec/Amérique, 1981 ; *Juliette Pomerleau*, Montréal, Québec/Amérique, 1989.

• DUCHARME Réjean, *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973, collection « Folio », 1984.

• FREDETTE Nathalie, *Montréal en prose 1892-1992*, Anthologie, Montréal, L'Hexagone, 1992.

• JASMIN Claude, *Ethel et le terroriste*, Montréal, Déom, 1964 ; *La petite patrie*, Montréal, La Presse, 1972.

• RENAUD Jacques, *Le Cassé et autres nouvelles* (1964), Montréal, Parti pris, 1977.

• RICHLER Mordecai, *Rue Saint-Urbain*, Montréal, Hurtubise-HMH, 1969, *L'appren-*

*tissage de Duddy Kravitz*, Montréal, Cercle du livre de France, 1976.

• ROY Gabrielle, *Bonheur d'occasion* (1945), Montréal, Stanké, 1977, (Québec 10/10, N.6) ; *Alexandre Chenevert* (1954), Montréal, Stanké, 1979, (Québec 10/10 n.11).

• TREMBLAY Michel, *C'tà ton tour, Laura Cadieux* (1973), Montréal, Stanké, 1985 ; *La grosse femme d'à côté est enceinte* (1978), Montréal, poche Leméac, 1986 ; *Des nouvelles d'Édouard*, Montréal, Leméac, 1984.

• VILLEMAIRE Yolande, *La Vie en prose*, Montréal, Les Herbes rouges, 1980.

### Références critiques

• MÉDAN Alain, *Montréal interdite*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.

• RESCH Yannick, *L'imaginaire de la ville : Montréal dans la fiction québécoise 1940-1980*, thèse d'État, Doctorat es-lettres, Aix-en-Provence, 1985.

• SIROIS Antoine, *Montréal dans le roman canadien*, Paris, Didier, 1969.

63. Yannick Resch, « Le fleuve Saint-Laurent dans la poésie québécoise », *Études Canadiennes*, n° 27, 1989, p. 103.

64. Claude Beausoleil, « Sans fin Montréal », *Une certaine fin de siècle*, op. cit. p. 25.

## Chapitre 3 : Écritures migrantes<sup>65</sup>

L'imaginaire urbain a fait une large place depuis la Révolution tranquille au sentiment de l'exil, à la difficulté à s'approprier un espace perçu comme inhabitable. C'est que « l'arrivée en ville » des Canadiens français d'origine rurale avait détruit la vision unifiée de la société qu'ils représentaient. Cette perte d'identité sociale avait développé des réflexes défensifs en vue de recréer une culture nationale homogène. Elle avait favorisé, entre autres motifs, une image négative de l'étranger. Mais l'évolution de la population et la dimension cosmopolite de Montréal ont conduit les écrivains à poser autrement la question identitaire en raison de la présence de plus en plus visible de cultures allogènes.

Le Canada et le Québec ayant favorisé depuis deux décennies, une politique d'immigration multiculturelle, attentive aux singularités ethniques, il en est résulté sur le plan littéraire, une production de textes particulièrement riches qui coexistent avec ceux qui constituent la littérature nationale et contribuent à enrichir – et peut-être à redéfinir – ce que l'on entend par littérature québécoise. Ces textes sont d'autant plus intéressants qu'ils expriment, au sein du français pris comme langue d'écriture, les tensions provoquées par la rencontre de la culture d'origine et la culture du pays d'accueil. Cette situation n'est pas propre au Québec. On constate, un peu partout en Occident, à quel point il est devenu difficile d'avoir une conception unifiée de la culture. Des écrivains comme Ionesco, Beckett, Cortazar ou Bianciotti ont ouvert la voie et montré qu'entre une littérature de l'exil et une assimilation à la littérature nationale, la langue française pouvait être un lieu de synthèse, de rencontre, espace nomade, favorisant, selon l'expression de Régine Robin, une « écriture du hors-lieu »<sup>66</sup>. Les notions d'impureté, d'hétérogénéité, de métissage, de multiculturalisme ont fait leur apparition pour analyser le discours littéraire contemporain<sup>67</sup>.

Le questionnement de l'identité devient le point de rencontre entre auteurs écrivant à partir de perspectives différentes. La québécoité, faisant référence à une population née au Québec et attachée à un ensemble de valeurs constitutives de son homogénéité, est un concept qui apparaît de plus en plus flou. Par ailleurs, la présence non négligeable d'écrivains appartenant à des cultures autres que celles issues d'un Québec francophone ou anglophone à Montréal offre une dimension nouvelle à la littérature québécoise. L'arrivée d'immigrants d'origines diverses a permis aux Québécois de s'ouvrir à l'Autre, de découvrir une québécoité plurielle où l'identité n'est pas seulement la langue française ou la fidélité à des origines raciales ou filiales mais un ensemble de potentialités qui permettent de revoir autrement les problèmes de langue et d'identité.

La contribution des écrivains qu'on appelle communément néo-canadiens ou néo-québécois à la littérature québécoise est particulièrement visible à Montréal à travers le projet

---

65. Yannick Gasquy-Resch.

66. Le métissage et la transculture comme défis pour sortir de l'ethnicité font l'objet des actes d'un colloque publiés sous le titre *Métamorphoses d'une utopie*, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Éditions Triptyque, Paris 1992.

67. Voir à ce sujet : Guy Scarpetta, *Éloge du cosmopolitisme*, Paris, Grasset, 1981 ; *L'impureté*, Grasset, 1985.

de la revue *Vice Versa*. Cette revue, créée en 1983 par un groupe d'écrivains italo-québécois, est écrite en trois langues (italien, français, anglais) qui se juxtaposent, témoignant de la volonté de créer un espace où s'entrecroisent les cultures. *Vice Versa* se définit comme un magazine transculturel qui s'intéresse tout autant à la société qu'à la littérature et à l'expression artistique. L'idée de transculture indique la volonté de faire sortir la culture d'un repliement sur l'enracinement national pour la concevoir comme point de rencontre de plusieurs univers culturels. Pour Fulvio Caccia, rédacteur de la revue, la quête d'identité de l'émigrant est toujours à cheval sur plusieurs cultures et la langue d'écriture est caractérisée par la déterritorialité. Tout départ nécessite une « métamorphose », un devenir autre. Auteur d'un recueil de poèmes intitulé *Sirocco* et d'entretiens avec les créateurs néo-québécois, *Sous le signe du phœnix*, publiés tous deux en 1985, Fulvio Caccia, dans un poème intitulé « Métamorphose », fait référence à l'inévitable transformation :

J'ai changé  
tout est neuf  
mon allure  
ma démarche dans la rue  
la manière de te parler  
même cette langue  
je ne te ressemble plus tu vois  
Parfois des souvenirs filtrent  
par delà ce fragile rideau de mots  
tâches fuyantes de l'après-midi  
Ton accent familier a désormais disparu  
la machinerie du temps est si efficace  
Cependant il me reste encore la force  
de te dire que je n'ai plus besoin  
de toi  
Va-t-en<sup>68</sup>

Vivre au Québec, pour un Italien, c'est être immigrant et québécois à la fois. Comme l'écrit Fulvio Caccia :

Bien qu'accentuant leur condition minoritaire, l'incapacité des Québécois à recréer la totalité de la francité perdue sur le territoire américain est paradoxalement leur salut. Car cet échec garde ouverte la blessure originelle qui leur permet de reconnaître l'autre, d'être l'autre. L'inachèvement de la francité rend ainsi possible ce devenir-autre présent dans toute culture et dont il est le fondement véritable. C'est dans l'altérité que réside la créativité dont chacun a besoin pour se renouveler, se transformer... La signification de l'italianité au Québec réside dans ce pari. Permettre le passage. Réversibiliser l'ego. L'annuler dans l'autre. Alors il ne restera plus que la circulation libre des identités, des langues échangeant leurs signes, leurs intensités, leur indétermination.<sup>69</sup>

Jusque dans les années quatre-vingt, la communauté immigrante qui avait une littérature identifiable était la communauté juive. Celle-ci s'exprimait en anglais et davantage au sein d'un contexte canadien. Aujourd'hui se développe une littérature écrite en français et

68. « Métamorphose » in *Irpinia*. Montréal, Tryptique/Guernica, 1983, p. 18.

69. « L'Altra Riva », *Vice Versa*, n. 16, oct./nov. 1986, p. 45.

créée par des auteurs qui revendiquent en même temps l'appartenance à la culture québécoise et l'appartenance à une culture autre. Par le biais de la revue *Vice Versa*, la communauté italienne est l'une des plus présentes sur la scène culturelle québécoise. L'écrivain et dramaturge Marco Micone est de cette génération de fils d'Italiens qui ont opté pour le Québec français et son théâtre est travaillé par la mémoire migrante : *Gens du silence* (1982), *Addolorata* (1984), *Déjà l'agonie*<sup>70</sup>, Grand prix de théâtre du Journal de Montréal. Pour cet auteur, l'écriture migrante repose sur trois axes :

- l'expérience du vécu en pays d'origine qui est souvent celle de pays qui ont été marqués par le totalitarisme ou le fascisme,
- l'expérience de l'émigration-immigration qui repose sur un sentiment de déracinement et d'insécurité,
- le devenir québécois, avec toutes les difficultés d'adaptation que cela comporte<sup>71</sup>.

La question de l'identité qui touche la communauté italienne rejoint la recherche d'identité du peuple québécois. Elle enrichit cette interrogation en refusant le cantonnement ethnique, le ghetto immigrant pour se situer à l'intérieur d'une société québécoise cosmopolite. Ainsi, dans la pièce *Gens du silence*, consacrée à l'étude des Italiens à Montréal, à partir de la difficile adaptation d'une famille italienne, Marco Micone s'appuie sur la similitude des classes d'origine paysanne ou ouvrière chez les immigrants et les Québécois pour souligner l'identité de certains comportements. Mêmes craintes, mêmes inquiétudes à l'égard du travail, mêmes comportements à l'égard de toute « différence », qu'elle soit dans le physique ou dans les mœurs. Le Québécois critique l'Italien qui prend son travail, en acceptant de travailler pour presque rien, qui s'amuse avec la jeune Canadienne française mais qui n'épouse qu'une Italienne. Les clichés reviennent pour critiquer la nourriture, l'habillement, les coutumes :

Ça vit quinze personnes dans même maison. Et puis ça mange n'importe quoi. Des pissenlits, l'te dis...

Y paraît que ça mange des pâtes tous les jours. Les spaghettis, c'est bon mais y a une limite.<sup>72</sup>

Du côté italoophone, on critique la paresse des Canadiens français, leur propension au gaspillage et leur fatalisme :

Ça se plaint mon ami que ça fait trois cents ans qu'i'se font manger la laine su'le dos. J'sais vraiment pas pourquoi i' se plaignent.

Quand les aut'nous mangent la laine su'le dos, c'est que « sacraminte » ! on est nés moutons.<sup>73</sup>

Cette solidarité de classes doit entraîner le dépassement des différences et l'émancipation mutuelle. *Addolorata* poursuit cette analyse à partir de l'histoire d'une jeune fille italienne et immigrée qui, voulant s'affranchir de son père, tente de trouver la liberté dans le mariage et se trouve confrontée au pouvoir machiste qui se perpétue à travers son mari.

70. Montréal. L'Hexagone, 1988.

71. « La parole immigrée », *Le Québec en textes, Anthologie 1940-1986*, Montréal, Boréal, 1986.

72. *Gens du silence*, Montréal, Québec/Amérique, 1982, p. 26.

73. *Ibid.*, p. 51.

Après une troisième pièce, *Déjà l'Agonie*, Marco Micone, dans un récit qui mêle mémoire et fiction, *Le Figuier enchanté* (1992), dit la force des rêves qui pousse les paysans d'un petit village à émigrer vers l'Amérique et le déchirement entre la nécessaire adaptation et le souvenir des origines.

Antonio d'Alfonso, écrivain et éditeur, traduit dans son œuvre les ambivalences linguistiques qui pèsent sur la plupart des immigrés, éduqués en anglais, puis en français à un niveau supérieur et attachés au dialecte maternel ; le problème de l'écrivain immigré est d'abord et avant tout un problème de langue, comme il le rappelle dans son recueil, *L'autre rivage* :

Si tu es né sans demeure et  
que ton nom se termine par une voyelle  
ce poison dans la bouche  
des consonnes, apprends de Layton  
et de Miron comment ne pas arrondir  
ton accent, ou affadir la couleur de ta peau.  
Apprends la langue de l'argent  
et apprend à t'en servir pour chanter.<sup>74</sup>

Comme la communauté italienne, la communauté haïtienne (avec la maison d'édition Nouvelle Optique) est aussi très active au sein de la culture québécoise. Gérard Étienne, dans *Un ambassadeur macoute à Montréal* (1979) et *Une femme muette* (1983), Dany Laferrière, dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* (1985), mettent en scène la figure de l'étranger qui ne se définit plus par rapport à une origine précise mais à travers un télescopage de lieux et de temps. Le roman de D. Laferrière apporte une tonalité nouvelle dans cette littérature par l'humour qui traverse le récit. La question identitaire (du Nègre dragueur et apprenti écrivain) y est présentée sous un mode parodique.

Plus classique est l'œuvre de Naïm Kattan, écrivain juif, né à Bagdad, qui, après avoir fait des études en France, a émigré au Québec. Sa position singulière au croisement de plusieurs cultures a profondément nourri sa démarche d'écrivain et de critique. Ses romans, *Adieu Babylone* (1975), *La Fiancée promise* (1983), *La Fortune du passager* (1989), évoquent à travers voyages, déplacements et arrivées l'univers de l'immigrant, nourri à la culture orientale puis occidentale. Proche du roman d'apprentissage, le récit décrit souvent l'arrivée du héros comme dans *La Fiancée promise*, Meir qui, « ayant fait (ses) adieux à l'Europe », va tenter de s'appropriier le nouvel espace qu'est sa terre d'accueil. Montréal semble particulièrement propice à une nouvelle naissance mais, aux premières marches dans la rue, la ville ravive les blessures de la mémoire :

J'allais devant moi, fort de mon énergie, fier de ma détermination. Je passais devant des importateurs d'épices et un nom libanais éveilla mes souvenirs comme une blessure. Ici, j'étais loin et je ne parvenais même pas à mesurer la distance, ne sachant où fixer le point de départ.<sup>75</sup>

Au coin de la rue Metcalfe j'entendis une voix familière. Un homme interpellait sa femme en arabe. Je m'arrêtai pour les regarder de biais, en secret ; jamais ils ne pourraient imaginer

74. *L'autre rivage*, Montréal, VLB éditeur, p. 137.

75. *La fiancée promise*, Montréal, HMH, coll. « L'Arbre », 1983, p. 15.

que ces mots brefs, ce code lointain surgissant dans l'isolement, étaient captés, discrètement, en silence. J'étais dans la queue devant le cinéma de Paris. Dans l'obscurité, j'allais retrouver les gestes, les timbres, le chuchotement d'une ville que je ne quitterais jamais. Avais-je vraiment traversé l'océan ? Étais-je réellement en Amérique ?<sup>76</sup>

Le désir d'intégration, que le narrateur croit toujours possible, est lié à la fois à la tentative de se reconstruire, de renaître dans une autre ville et au désir de retrouver les repères spatio-temporels qui lui permettront de ne pas se sentir totalement étranger. Comment cependant échapper à l'étiquette qui transforme l'immigré en porte-parole, en représentant de sa communauté d'origine ? C'est l'enjeu de la plupart des textes de Naïm Kattan qui évoquent depuis *Le repos et l'oubli*<sup>77</sup> jusqu'à son roman, *La Fortune du passager* (1989), la recherche d'une identité oscillant entre nostalgie et perte de la mémoire.

On retrouve la même problématique dans les nouvelles de Marilù Mallet, *Les Compagnons de l'horloge pointeuse*. L'écrivain décrit dans « How are you », la difficile adaptation de deux jeunes réfugiés politiques à Montréal. Leur tentative d'échapper à la solitude dans une relation amoureuse n'arrive qu'à leur faire parler chacun de leur passé :

Il a éteint et l'obscurité nous a poussés sous les draps. Nous nous embrassions en pleurant, tous les deux solitaires, chacun dans son passé, dans son avenir et nous nous sommes endormis ensemble, l'un à côté de l'autre, tous seuls dans le même piège.<sup>78</sup>

Le problème de l'intégration est aussi au cœur d'un certain nombre d'écritures de femmes, poètes et romancières, pour qui l'expérience de l'exil se vit dans la confusion des lieux et des temps, dans l'écartèlement entre le rapport au pays d'origine devenu mythique et le rapport à la société québécoise ; et surtout dans la confusion des mots. C'est ce qu'exprime Nadime Ltaif, poétesse d'origine égyptienne et qui a vécu au Liban avant d'émigrer à Montréal, dans son recueil, *Les Métamorphoses d'Ishtar* :

Car maintenant d'où vais-je vous écrire, de quel lieu, de quel paysage ? Montréal me vient sous les pas, et cet Hiver, et cette terre, que je ne connais pas, et ces arbres et ces parcs que je ne connais pas et je m'assois sous un arbre au parc Lafontaine, et j'écoute ce que dit l'arbre du parc Lafontaine, et j'écoute les eaux du lac artificiel, et je change de langue, vous savez, mais je garde mes mots pour demeurer plus proche de vous, au moment où je brûle, au moment où ma langue est brûlée.<sup>79</sup>

L'expérience de l'exil est soumission à d'autres langues, appel à la traduction, reconnaissance d'une impossible unité, d'un impossible lieu à habiter :

Cette ville à laquelle je n'appartiens pas ou pas encore ou presque et c'est pire. Ce que je vous raconte à présent c'est pire, pire que le pire. Ce que j'ai vu comme par en dessus un nuage de poussière : des paroles qui se dégagent, paraboles ou images, métaphores de la dureté de la ville. Mais le vent ne cesse de me prendre et de m'envahir et de me déraciner. Il me ballote et me défigure de peur de voir ma trace sur le Sable.<sup>80</sup>

76. *Op. cit.*, p. 134.

77. Montréal, HMH, 1987.

78. Marilù Mallet, *Les Compagnons de l'horloge pointeuse*, Montréal, Québec/Amérique, 1981, p. 78.

79. Nadime Ltaif, *Les métamorphoses d'Ishtar*, Guernica, coll. Voix, Montréal, 1988, p. 37.

80. *Op. cit.*, p. 41.

Cette écriture migrante devient le seul espace habitable pour Régine Robin ; d'origine juive polonaise, née en France, émigrée au Québec, sa situation est exemplaire de ce que vit l'écrivain traversé par de multiples cultures et pour lequel seule compte finalement la langue d'écriture. Dans son roman, *La Québécoise*, la narratrice vit la ville non seulement à travers la pluralité culturelle et linguistique de ses quartiers, mais à partir d'expériences passées qui font interférer d'autres villes et d'autres cultures. Le récit s'ouvre à l'hétérogène, au discontinu, au fragmentaire comme en témoignent les premières lignes du texte :

Pas d'ordre. Ni chronologique, ni logique, ni logis. Rien qu'un désir d'écriture et cette prolifération d'existence. Fixer cette porosité du probable, cette micro-mémoire de l'étrangeté. Étaler tous les signes de la différence...<sup>81</sup>

Le roman construit comme un tryptique situe la narratrice dans trois quartiers de Montréal : Snowdon, Outremont et Jean-Talon. Ces quartiers correspondent à des clivages non seulement sociaux mais ethniques. Le premier est marqué par la culture juive, le second, caractérisé par la bourgeoisie francophone, fait référence à l'intelligentsia des professions libérales et le troisième se définit par la variété de sa population immigrée où se côtoient des Italiens, des Grecs, des Hispaniques. À cette hétérogénéité spatiale, s'ajoute une hétérogénéité temporelle. La narratrice mêle au cours de ses déambulations, passé et présent, à travers l'évocation de Paris, et sur le plan imaginaire, de Budapest et de New York. Le récit s'installe dans la polyphonie d'un « je », auquel répond un « tu » ou un « elle » suivant les moments vécus par la narratrice. Celle-ci devient dès lors :

impossible à fixer dans cette géographie urbaine, dans cet espace mouvant. Dès qu'elle est installée, intégrée, elle s'enfuit, déménage et m'oblige à casser le récit alors que je commençais à m'y installer moi-même, à y prendre goût, à me reposer. Elle prend corps et dès lors s'enfuit, me fait la nique. Sais-je exactement où je la conduis, perdue entre ces conditionnels, ces présents et ces imparfaits ?<sup>82</sup>

Pour Régine Robin, l'écrivain multiculturel peut trouver une autre voie que celle du clivage pathologique qui mène au dédoublement ou à la schizophrénie. En refusant la voie de l'assimilation ou de la ghettoïsation, en acceptant que la langue d'écriture soit ouverte, plurielle, l'écrivain, venu d'ailleurs, peut :

dessiner un espace nomade, espace d'une écriture migrante [...], qui ne soit ni celui de l'exil ni celui du déracinement. Espace ni majoritaire ni minoritaire, ni marginal, inscrivant la permanence de l'autre, de la perte, du manque, de la non-coïncidence, la castration symbolique au cœur même de l'écriture.

Un espace où l'on est d'une certaine façon toujours à côté de la plaque, à côté de ses pompes, jamais tout à fait sur le trait sans pour autant être tout à fait en dehors du réel, un espace de jeu qui interroge et déplace. Il nous faut réinventer le pays d'ailleurs, qui creuse le probable, l'incertain, le tremblé de l'identité.<sup>83</sup>

Les interrogations soulevées par les écrivains néo-québécois sont pour la littérature du Québec un défi et une dynamique souhaitable dans la mesure où elles contribuent à redéfi-

81. Régine Robin, *La Québécoise*, Montréal, Québec-Amérique, 1983, p. 16.

82. *Op. cit.*, p. 134.

83. Régine Robin, « Sortir de l'ethnicité » in *Métamorphoses d'une utopie*, *op. cit.*, p. 37-38.

nir le rapport à l'autre et à reposer autrement les problèmes de langue et d'identité. Peut-être, et c'est là leur enjeu, les écritures migrantes parviendront-elles à ne pas uniquement constituer des littératures minoritaires à l'intérieur d'une littérature mineure, au sens de littérature jeune, qui serait la littérature québécoise, mais à devenir les sources d'enrichissement d'une québécoité plurielle.

## Bibliographie sélective

### Œuvres

- CACCIA Fulvio, *Irpinia*, Montréal, Tryp-tique/Guernica, 1983.
- D'ALFONSO Antonio, *L'Autre rivage*, Montréal, VLB Editeur, 1987.
- ÉTIENNE Gérard, *Un ambassadeur macoute à Montréal*, Montréal, Éditions Nouvelle Optique, 1979 ; *Une femme muette*, Montréal, Éditions Nouvelle Optique, 1983.
- KATTAN Naïm, *Adieu Babylone*, Montréal, La Presse, 1975 ; *La Fiancée promise*, Montréal, HMH, collection « L'Arbre », 1983 ; *La Fortune du passager*, Montréal, HMH, 1989.
- LAFERRIÈRE Dany, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Montréal, VLB Editeur, 1985.
- LTAIF Nadime, *Les Métamorphoses d'Ishtar*, Montréal, Guernica, 1987.
- MICONE Marco, *Gens du silence*, Montréal, Québec/Amérique, 1982 ; *Addolorata*, Montréal, Guernica, 1984 ; *Le Figuier enchanté*, Montréal, Boréal, 1992.
- *Quêtes*, Textes d'auteurs italo-québécois, Montréal, Guernica, 1983.
- ROBIN Régine, *La Québécoise*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1983.

### Références critiques

- CACCIA Fulvio et LACROIX Jean-Michel (sous la direction de), *Métamorphoses d'une utopie*, Paris, Presses de La Sorbonne Nouvelle et Éditions Triptyque, 1992.
- HAREL Simon, *Le Voleur de parcours, identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Le Préambule, collection « L'Univers du discours », 1989.



## Chapitre 4 : Dire l'Amérique<sup>84</sup>

Une des composantes les plus visibles de la littérature québécoise depuis les années quatre-vingts, est sa dimension américaine. Celle-ci est d'autant plus remarquée que le discours nationaliste des années soixante/soixante-dix avait occulté la fascination qu'exerçaient les États-Unis sur l'inconscient collectif. Or, la réalité québécoise est indissociable de la réalité nord-américaine, qu'elle soit économique ou qu'elle soit culturelle. La récente ratification de l'Aléna, accord de libre-échange entre le Canada, les États-Unis et le Mexique, n'est, s'il était nécessaire de le prouver, qu'une des manifestations de ce rapport étroit à l'Amérique. Ce rapport n'est pas nouveau. Dans le domaine littéraire des revues au titre significatif tels que la *Revue d'histoire de l'Amérique française*, *Presqu'Amérique* ou *Amérique française*, prouvent qu'il existe. Sur le plan sociologique, la dimension américaine de la société québécoise a été mise en évidence par de nombreux chercheurs, sociologues, historiens ou géographes<sup>85</sup>. Pour eux, l'américanité des Québécois n'est pas un facteur récent et ne peut se définir que dans une perspective temporelle :

Un long mouvement d'assimilation et d'intégration à la culture américaine s'est fait, au Québec, depuis une centaine d'années ; il a suivi son cheminement pendant que l'on déclamaient sur la dignité de nos origines françaises, sur notre passé glorieux, notre mission civilisatrice. Aujourd'hui, cela n'est pas à craindre, cela est fait ; pour ne pas le voir, il faut détourner les yeux, regarder ailleurs, se souvenir ou espérer. Une distance nous sépare d'une pleine participation : celle que maintient l'économique.<sup>86</sup>

Parler de l'Amérique à propos de la littérature entraîne un certain nombre de remarques sur le terme même et sur son intégration dans le discours littéraire québécois<sup>87</sup>. L'Amérique pouvant être selon les textes, un espace, une culture, un territoire imaginaire et de façon plus générale, une interrogation multiple que la littérature québécoise se pose à elle-même pour mieux assurer sa spécificité quant à sa référence aux cultures francophones et européennes. Une première remarque peut être faite sur la relation à l'espace dans la littérature québécoise contemporaine ? Celle-ci est devenue voyageuse. Il semble que « les romans de l'espace font suite aux romans du territoire, auxquels ils réagissent en s'affranchissant de l'exiguïté du pays qui s'y rattache »<sup>88</sup>. Après avoir exploré la ville, l'écrivain s'évade hors du Québec et se met à lire l'Amérique. Ce ne sont pas seulement les romanciers qui écrivent « une histoire américaine »<sup>89</sup> mais les poètes qui affichent leur appartenance à une

---

84. Yannick Gasquy-Resch.

85. Voir en particulier Rioux Marcel, *Les Québécois*, Paris, Seuil, coll. « Microcosme : le temps qui court : Civilisations », 1977 ; Guy Rocher, « Le Québécois, un certain homme nord-américain » dans Glayman Claude et Sarrazin Jean, *Dossier Québec*, Paris, Stock, coll. « Livre-dossier Stock », 3, 1979 ; Montpetit Raymond, « L'autre culture québécoise. La croissance de l'américanité dans la culture québécoise de masse », *Critère*, 35, printemps 1983 ; Morisset Jean, *Identité usurpée 1. L'Amérique écartée*, Montréal, Nouvelle Optique, coll. « Matériaux », 1985.

86. Montpetit Raymond, *Critère*, *op. cit.*, p. 144.

87. « L'Amérique de la littérature québécoise », *Études françaises*, 26, 2, Presses de l'Université de Montréal, Automne 1990.

88. Réjean Beaudoin, *Le roman québécois*, Montréal, Boréal express 3, 1991, p. 48.

89. Jacques Godbout, Paris, Seuil, 1986.

Amérique à la fois musicale et visuelle : « L'Amérique m'habite comme j'habite l'Amérique et je fais aussi habiter le Québec en Amérique » dit Lucien Francœur, l'un des poètes les plus représentatifs de cette veine de la poésie québécoise contemporaine, car « l'Amérique est le territoire absolu de nos errances », dit-il, dans un poème consacré à « l'Amérique inavouable ».

Mais plus que la culture « beat », c'est une certaine culture populaire américaine qui se trouve assimilée sur le mode ludique ou burlesque et revendiquée par tout un courant de la poésie contemporaine, en particulier, par des poètes tels que Vanier, Daoust, Beausoleil ou Louis Geoffroy. Il s'agirait, comme semble le penser Pierre Nepveu, d'une

poésie de fantasmes et d'utopies, où les États-Unis représentent la solution de l'au-delà, la chimère d'un hors limites qui, faute de nous fournir l'être et l'existence, se présente comme un immense terrain de jeu, une succession à l'infini de transfigurations, nous permettant en somme de vivre la douleur du non-être, mais en différé, d'une manière assez distanciée pour qu'elle demeure supportable.<sup>90</sup>

Géographique, mythique, littéraire, l'Amérique inscrit son espace, ses références, ses discours jusque dans le théâtre à travers des pièces qui mettent en scène des écrivains américains : Zelda et Scott Fitzgerald dans *Zelda. Un casse-tête des années folles*, de Johanne Beaudry<sup>91</sup> ; Anaïs Nin dans *Anaïs, dans la queue de la comète* de Jovette Marchessault<sup>92</sup>. Plus qu'un décor ou un thème, l'Amérique est rythme, discours, espace-temps qui structure le texte littéraire québécois contemporain. Aussi comme on a pu parler dans les années soixante de la *québécoité*, pour évoquer les rapports qu'entretenait la littérature québécoise avec l'identification au pays, parlera-t-on de *l'américanité* pour évoquer la relation qu'entretient aujourd'hui le discours littéraire avec l'Amérique.

L'américanité ne saurait être réduite à l'image des États-Unis. Certes, l'espace nord-américain a toujours été plus ou moins présent dans les textes littéraires. Les écrivains, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, étaient conscients de l'existence d'une nation vaste, dynamique de l'autre côté de la frontière, et l'Amérique a été perçue à la fois comme un paradis attirant, favorisant la réussite personnelle, et comme une menace à l'égard de la langue et pour les valeurs de la civilisation canadienne-française. *Jeanne la fileuse*<sup>93</sup> d'Honoré Beaugrand prend pour sujet l'émigration des Canadiens français en Nouvelle-Angleterre. L'auteur défend le point de vue de ceux qui s'expatrient, s'opposant en cela aux idées de ses compatriotes. À l'opposé, le roman de Ringuet, *Trente Arpents*<sup>94</sup> (1938), montre la déchéance d'Euchariste Moisan, obligé de finir ses jours, exilé en Nouvelle-Angleterre. Il ne fait par ailleurs aucun doute que dans la vie courante, les Québécois sont marqués par une culture nord-américaine qu'ils absorbent via la chanson, le cinéma, la télévision et plus généralement par des pratiques sociales qui empruntent la plupart de leurs traits à « l'américan way of life ». Les Québécois, qui voyagent, vont plus facilement en Floride ou sur les plages de la Nouvelle Angleterre qu'en Europe. Mais il est clair aussi que l'intégration de la culture nord américaine dans la vie de la société québécoise s'est accompagnée chez les écrivains d'une interrogation sur l'intégration du « continent » américain dans l'imaginaire collectif. L'univers étatsunien ne consti-

90. « Le poème québécois de l'Amérique », *Études françaises*, op. cit. p. 19.

91. Montréal, VLB, 1984.

92. Montréal, La Pleine Lune, 1985.

93. *Épisode de l'émigration franco-canadienne aux États-Unis* (1878), Montréal, Fides, 1980.

94. Montréal, Fides, 1971.

tue plus, dans l'imaginaire, le seul pôle d'attraction. L'Amérique se décline au pluriel dans la diversité de ses cultures. Elle n'est pas seulement un espace que l'on traverse, mais l'histoire de plusieurs civilisations qui s'écrivent dans le temps. L'inconscient collectif québécois se retrouve dans l'inconscient collectif américain. Ce qui est nouveau depuis quelques années, c'est que cette « interculturalité » est avouée et perçue de façon positive.

On peut distinguer deux rapports à l'Amérique suivant que l'Amérique est perçue comme espace ou comme texte. Le rapport à l'Amérique comme espace est l'occasion d'un voyage à travers le territoire comme à travers l'histoire. Il s'exprime chez de nombreux poètes contemporains (Jean-Paul Daoust, Lucien Francœur, Louis Geoffroy, Bernard Pozier, André Roy, Claude Beausoleil). Perçue comme texte, l'Amérique est évoquée à travers ses écrivains ou les écrits que ceux-ci ont laissés.

En élargissant le champ de ses interrogations, la littérature québécoise s'est déterritorialisée. C'est à partir d'un espace autre que l'écrivain parlera du Québec et à partir de la figure de l'étranger, qu'il questionnera son identité. Depuis une vingtaine d'années, l'étranger cesse d'être perçu à travers des stéréotypes. L'image de l'autre n'est plus le signe d'une dépossession comme cela a pu être le cas dans le passé. Le Juif était avare et cupide, l'Anglais arrogant, riche, insensible (qu'il suffise de lire les romans de Roch Carrier comme *La guerre, yes sir*<sup>95</sup> ou *Le deux millièmè étage*<sup>96</sup> ou encore le très populaire roman d'Yves Beauchemin, *Le Matou*<sup>97</sup>). Il semble que l'étranger dans de nombreux romans soit non seulement reconnu dans sa différence mais chargé de valeurs positives. Il peut être celui qui, ébranlant les certitudes de la pureté des origines, conduit à réfléchir sur l'hétérogénéité des cultures<sup>98</sup>. De cette sorte, l'identité québécoise ne sera plus perçue dans la seule filiation à la France mais recherchée au croisement de deux cultures : européenne et américaine.

Jacques Godbout est certainement l'écrivain qui a le mieux affirmé dans son œuvre, cette double appartenance. Dans l'un de ses essais, « Place cliché », il évoque ainsi son adolescence :

Ma mère se nommait Hollywood. Mon père Saint-Germain-des-Prés. Les émotions fortes, le faste, l'aventure, l'exotisme, l'argent, la mort venait de haute Californie. L'intelligence critique, l'ironie, la vivacité, l'art, la poésie, la gloire, la vie, habitaient Paris. C'est du moins ainsi qu'à seize ans m'apparaissait le Monde, en 1950, depuis la Côte-des-Neiges.

À l'ombre d'un Oratoire qui se voulait une copie du Sacré-Cœur, l'on trouvait en haut de la Côte une modeste librairie française et tout en bas un cinéma de quartier, le *Van Horne*, qui offrait des films américains en programme double. Je ne me demandais pas alors si ma culture, ma façon de manger, de m'habiller, si nos structures familiales et sociales, si les objets que nous consommions, si d'acheter dans les épiceries de Sam Steinberg, nous transformaient en Français ou en Américains. Nous étions, cela pétait d'évidence, des Canadiens français, chantant Botrel et dansant sur des musiques de Glen Miller.<sup>99</sup>

L'œuvre romanesque, de *Salut Galarneau !* à *Une histoire américaine*, en passant par *Les Têtes à Papineau*, affirme avec allégresse qu'être un écrivain québécois c'est se recon-

95. Montréal, Éditions du Jour, 1968.

96. Montréal (1973), Stanké, 1983.

97. Montréal, Québec/Amérique, 1981.

98. La figure de l'étranger a été particulièrement bien analysée dans la perspective du questionnement identitaire, depuis 1980 par la critique ; en particulier, on peut lire Simon Harel, *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*. Montréal, Le Préambule, 1989.

99. *Le murmure marchand*, 1976-1984, Montréal, Boréal compact ; 13, 1991, p. 83.

naître le pouvoir de dire l'Amérique en français. Non pas que cette identité soit facile à admettre. L'héritage et la coexistence des deux cultures ne vont pas de soi. Un roman qui tient de la fable en témoigne.

*Les Têtes à Papineau* (1981), imaginent l'hybridation comme une réalité possible. L'histoire est celle d'un narrateur, personnage à deux têtes, qui écrit son journal avant de subir l'opération qui devrait le ramener à la normalité. L'originalité du récit tient à la personnalité de ce narrateur dont une tête pense en anglais et l'autre en français. Il a été facile de voir, dans ce monstre bicéphale, l'expression du dualisme du Québec ; le journal tenu par Charles et François Papineau est là pour le prouver. L'opération ne peut qu'aboutir à leur « faire perdre la tête ». Or, ces deux têtes sont « comme les deux branches d'un V victorieux. Elles sont autonomes ». Leur survie est au prix de cette coexistence ; et leur spécificité, qui ne peut que disparaître avec l'opération. Par rapport à bon nombre de romans qui opposaient un « nous » défensif à l'autre, l'étranger, pour construire l'identité québécoise, ce roman fait place à l'interrogation sur une rencontre possible des cultures. Ce coefficient d'américanité, reconnu et affirmé par Jacques Godbout, est de plus en plus revendiqué par de nombreux écrivains qui, à l'intérieur de leur récit, se lancent dans l'exploration de l'espace américain.

La Californie sert de décor à plusieurs romans québécois : *La première personne*<sup>100</sup> de Pierre Turgeon, *Une histoire américaine* (1986) de Jacques Godbout, *Copies conformes*<sup>101</sup> de Monique La Rue. Pour beaucoup d'autres récits l'écriture embrasse la démesure de l'Amérique.

Le roman de Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*<sup>102</sup> en offre une excellente illustration. Le narrateur, Jack Waterman, part à la recherche de son frère Théo dont il a perdu la trace depuis plusieurs années. Ce voyage qui va le conduire du Québec en Californie est l'occasion, pour lui, de faire un certain nombre de découvertes qui débordent largement celles d'un territoire. La recherche du frère devient rapidement le point de départ d'une quête identitaire que le trajet éminemment problématique permettra de cerner. Accompagné de Pitsémine, appelée encore la Grande Sauterelle, une métisse, fille d'une indienne et d'un blanc, Jack Waterman va traverser l'Amérique de l'est à l'ouest. De Gaspé à San Francisco, le voyage s'accomplit dans un espace qui n'est pas seulement physique. Jack, dont le prénom rappelle celui d'un autre grand voyageur, l'écrivain canado-américain Jack Kerouac, refait la route de ceux qui ont découvert l'Amérique ; la piste des pionniers, c'est l'Oregon Trail jusqu'à l'Eldorado moderne qu'est la Californie. L'itinéraire est ponctué de haltes dans les musées et les bibliothèques où les personnages, tout en trouvant des informations sur le frère, renouent avec leur passé collectif et leur lecture de l'Amérique devient celle non seulement du présent mais aussi du passé ; d'une Amérique au temps des premières explorations, d'une Amérique avant l'arrivée des blancs :

Ils regardèrent en particulier une très grande et très belle carte géographique de l'Amérique du Nord où l'on pouvait voir l'immense territoire qui appartenait à la France au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, un territoire qui s'étendait des régions arctiques au golfe du Mexique et qui, vers l'ouest, atteignait même les montagnes Rocheuses : c'était incroyable et très émouvant, qui regarder. Mais il y avait aussi une autre carte géographique, tout aussi impressionnante, qui

100. Montréal, Quinze, 1980.

101. Paris, Denoël, 1989.

102. Montréal, Québec/Amérique, 1989.

montrait une Amérique du Nord avant l'arrivée des blancs ; la carte était jalonnée de noms de tribus indiennes que l'homme connaissait : les Cris, les Montagnais, les Iroquois, les Sioux, les Cheyennes, les Comanches, les Apaches, mais également une grande quantité de noms dont il n'avait jamais entendu parler de toute sa vie : les Chastacostas, les Shumans, les Miluks, les Wacos, les Karankawans, les Timucuas, les Potanos...<sup>103</sup>

Tels Louis Jolliet, le père Marquette et Cavalier de la Salle, Jack et la Grande Sauterelle croient pouvoir réactualiser ce rêve en allant retrouver le frère disparu. Le voyage va cependant démythifier ce retour aux origines. Théo, le double idéal auquel le narrateur a voulu s'identifier parce qu'il représentait l'aventure, la liberté, toute la part de lui-même qu'il n'avait pas réalisée, est fiché par la police et, le héros pionnier auquel il était identifié, Etienne Brûlé, a trahi son pays. Pitsémine de son côté fait une autre lecture de ces pionniers responsables en partie du grand génocide indien :

Quand vous parlez des découvreurs et des explorateurs de l'Amérique...Moi, je n'ai rien en commun avec les gens qui sont venus chercher de l'or et des épices et un passage vers l'Orient. Je suis du côté de ceux qui se sont faits voler leurs terres et leur façon de vivre.

[...]

Et puis il paraît que les Indiens sont venus de l'Asie et qu'ils sont arrivés en Amérique par un pont de glace qui recouvrait le détroit de Béring. On est arrivé par l'Ouest et vous êtes arrivés par l'Est. Il y a 7 000 kilomètres qui nous séparent !<sup>104</sup>

Les retrouvailles à la fin du roman disent l'échec de toute fixation au passé. Théo, paralyisé et condamné au fauteuil roulant n'est pas capable de reconnaître son frère. Jack Waterman retourne au Québec, détaché enfin de son enfance :

... maintenant je me demande si j'aimais vraiment Théo. Peut-être que j'aimais seulement l'image que je m'étais faite de lui.<sup>105</sup>

Réconcilié avec le présent, il est aussi conscient que le grand rêve américain d'un pays où tous les gens seraient « libres et heureux » n'est qu'un mythe. Le récit fait succéder tous les « paradis perdus » de l'Amérique autochtone, de l'Eldorado, de l'Amérique française, de la Prairie, de la Californie pour montrer l'envers du mythe : « on dirait que toute l'Amérique a été construite sur la violence » (p. 129).

L'Amérique n'est pas seulement approchée dans ses dimensions spatiales et historiques. Elle est appréhendée à travers ses écrivains. Dans *Volskwagen Blues*, les références à la littérature américaine abondent ; que ce soit par un ensemble de thèmes que le roman partage avec le roman américain : thème du voyage, de l'errance propre à la « beat generation », mirage de l'enfance, nostalgie des origines, etc. ; que ce soit par les ouvrages lus ou des écrivains cités. Les auteurs de prédilection du narrateur sont pour la plupart américains : Hemingway, Salinger, Brautigan. La rencontre de Saul Bellow, l'une des figures dominantes du roman américain de l'après-guerre et Prix Nobel de littérature en 1976, éclaire bien ce que peut signifier l'Amérique pour celui qui sait y vivre. Bellow décrit la ville de Chicago comme le lieu où se côtoient les éléments les plus divers ; elle est le lieu par excellence de l'hétérogène et elle fait partie de lui-même :

103. Montréal, Québec/Amérique, 1989, p. 20.

104. *Op. cit.*, p. 28.

105. *Op. cit.*, p. 289.

This is the city that gave birth to the Encyclopaedia Britannica, Zenith TV's, Wrigley's gun, Quaker Oats, and McDonald's hamburgers. But take a walk downtown and they are sculptures and paintings by Picasso and Calder and Chagall...Strange city...I don't know if I like her or not. But I think she's in my blood.<sup>106</sup>

Auteur, devenu personnage fictif dans le récit, Saul Bellow se fait le porte-parole auprès de Pitsémine et du narrateur, à la fois d'une certaine conception de l'Amérique et du regard étranger que l'on peut porter sur elle, puisqu'il est lui aussi au croisement des cultures, (Américain issu d'une famille d'immigrants israélites). À travers ces affinités littéraires avec les romanciers américains c'est non seulement une lecture géographique et historique qui est proposée du continent américain, mais une exploration de son imaginaire présenté comme un texte hétérogène et traversé de multiples voix.

*Une histoire américaine*, de Jacques Godbout, prolonge ce discours sur l'américanité. Là encore, il s'agit d'une quête, celle d'un espace utopique. Le héros, expert en communication, profite d'une invitation à San Francisco pour aller faire une enquête sur le bonheur. Mêlé malgré lui, à une histoire d'immigrants illégaux qui tourne au tragique, il se retrouve en prison où il écrit son journal pour tenter de comprendre ses démêlés avec la justice et ses rapports avec la société américaine. C'est à partir d'un espace, extérieur au Québec, ici la Californie, qu'est posée la question de l'identité. Par analogie avec le roman précédent, un personnage étranger se posant comme radicalement autre, élargit la réflexion identitaire en confrontant les cultures. Grégory Francœur, professeur invité à Berkley, rencontre Terounech, jeune éthiopienne, activiste politique, passée clandestinement aux États-Unis, avec laquelle il noue une relation amoureuse. Ce sont deux regards différents, l'un africain, l'autre québécois, qui sont posés sur la société américaine et qui se mesurent. La divergence des points de vue est évoquée alors que les deux personnages parlent de leur enfance. Pour le narrateur, les Anglais lui apparaissaient quand il était enfant comme des « ennemis » parce qu'ils parlaient la « langue du maître » ; ce que ne saurait admettre Terounech qui voit en eux ceux qui ont libéré « l'Éthiopie des Italiens fascistes en 1944 ». Cette absence de regard unifié va entraîner une perception plus ambiguë de l'Amérique. La Californie est pour le narrateur, comme pour la plupart des Canadiens, un espace lié à quelques images mythiques, « surf-boys et limousines, vins de Napa et séquoias millénaires ». L'arrivée confirme cette impression qui fait de l'endroit un vrai décor de cinéma :

Assis, dans le fauteuil à côté du chauffeur, j'avais une vue imprenable (en Technicolor) sur les eaux de la baie, ses canards sauvages, les collines de San Francisco, l'île au trésor, les sculptures de bois trouvé. J'absorbais les paysages comme une cellule photo-électrique se nourrit de lumière. J'en tirais une énergie nouvelle, inconnue à ce jour. Au coin des rues je dévisageais les passants, les dévorant des yeux. Je les avalais comme on prend des vitamines. J'étais enfin bien dans ma peau. Libre.<sup>107</sup>

Très vite, la réalité s'impose. Sous l'apparent bonheur que susurre un quotidien où chacun vit dans sa bulle, règne l'indifférence. Personne ne prête la moindre attention à l'existence de Francœur. Les échanges se limitent à une série de formules toutes faites, que le narrateur reproduit ironiquement : « have a nice day », « have a nice sleep », « have a nice drink », mais qui peuvent tout aussi bien être « have a nice war ». Le narrateur découvre

106. *Op. cit.*, p. 109-110.

107. *Une histoire américaine*, Paris, Seuil, 1986, p. 24.

que la société américaine est traversée par la violence. Que ce soit celle étalée à la « une » des journaux normalisant l'horreur des faits divers ou celle qui s'exerce à l'abri des lois et des institutions, celle contre laquelle s'efforcent de lutter quelques intellectuels comme le professeur Hunger. Cette violence c'est la coalition entre l'argent, le pouvoir militaire et le racisme.

Le roman fait porter la réflexion sur un terrain plus politique. La Californie sert d'exemple pour illustrer la formidable mystification que peut représenter dans bien des cas l'aide des sociétés occidentales au Tiers Monde. En bâtissant l'intrigue autour d'une affaire d'immigration clandestine, l'écrivain met en scène un personnage partagé entre les deux mondes. Grégory Francoeur, qui, dans le passé, avait fui avec le Québec « le pays glacé des tuques et du goupillon » pour aller enseigner à Addis-Abeba, va retrouver tout au long de son expérience californienne des signes qui mettent en rapport son présent et son passé. Dès le début de son séjour, il mesure comment les campagnes publicitaires contre la famine sont de bons moyens pour masquer l'exploitation économique et pour donner bonne conscience aux acheteurs :

Ouvrez une boîte de nourriture pour chien, au hasard, Dr Ballard, Pepper, Canigou, ou Pal et tendez l'oreille : vous entendrez l'écho des cris de Tarzan.<sup>108</sup>

Par ailleurs, le narrateur se rend compte que l'engagement n'est pas sans risque de catastrophes. Les révolutions ont souvent pour effet de remplacer un mal par un autre comme le lui explique Térounech qui ne voit pas ce qu'apporterait le remplacement de la dictature d'Hailé Sélassié par une autre dictature. Toutes ces questions mettent du moins en évidence, à travers le meurtre du professeur Hunger venu en aide aux demandeurs d'asile, les formes pernicieuses de racisme. Le narrateur à travers son expérience californienne en arrive à faire non seulement le procès de la politique américaine mais son auto-critique et celle de ses concitoyens face à une situation mondiale explosive. Il se rend compte que son enquête sur le bonheur est bien une entreprise dérisoire par rapport aux grands événements du monde. Le roman s'achève sur l'idée que la génération suivante trouvera peut-être le moyen de s'opposer « aux fins du monde que nous préparons inexorablement les laboratoires de la Californie », à travers le fils qu'il pourrait avoir avec Térounech. Le métissage apporterait-il une réponse aux questions identitaires ? Une chose est sûre. Seuls les deux personnages étrangers que sont Pitsémine et Térounech peuvent faire une expérience positive de cet espace américain, en refusant d'y chercher autre chose que l'expérience d'un lieu ouvert, accueillant et sans mémoire. Il semble bien qu'au-delà des paysages, des quêtes identitaires et culturelles, l'Amérique lue, écrite au pluriel, fasse désormais partie de la littérature québécoise contemporaine.

## Bibliographie sélective

### Œuvres

- ARCHAMBAULT Gilles, *Le Voyageur distrait*, Montréal, Stanké, 1981.
- GEOFFROY Louis, *Empire State Coca Cola Blues. Triptyque, 1963-1966*, Montréal, Éditions du Jour, 1971.

- GODBOUT Jacques, *L'Aquarium*, Paris, Seuil, 1962 ; *Le Couteau sur la table*, Paris, Seuil, 1965 ; *Salut Galarneau !* (1967) Paris, Seuil, collection « Points » 1980 ; *D'Amour P.Q.*, Montréal/Paris, HMH/Seuil, 1972 ; *Le Réformiste* (essai), Montréal, Quinze, 1975 ; *Les Têtes à Papineau*, Paris, Seuil, 1981 ; *Le*

108. *Une histoire américaine*, op. cit., p. 23.

## DIRE L'AMÉRIQUE

*Murmure marchand, 1976-1984* (essai), (1984), Montréal, Boréal compact, 1989 ; *Une Histoire américaine*, Paris, Seuil, 1986.

- POULIN Jacques, *Jimmy* (1969), Montréal, Stanké, 10/10, 1985 ; *Le Cœur de la baleine bleue* (1970), Montréal, Éditions du Jour, 1979 ; *Les grandes marées*, Montréal, Leméac, 1978 ; *Volkswagen Blues*, Montréal, Québec/Amérique, 1984 ; *Le Vieux chagrin*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1989.
- ROY Gabrielle, *De quoi t'ennuies-tu, Eveline ?* (1979), Montréal, Boréal, 1988.

### Références critiques

- BOURQUE Paul-André, « L'Américanité du roman québécois », *Études Littéraires*, 8 : 1, avril 1975, p. 10-19.

- LAROSE Jean, *La Petite Noireur*, Montréal, Boréal, 1987.

- MAILHOT Laurent, « Volkswagen Blues de Jacques Poulin et autres « histoires américaines » », *Œuvres et critiques* (Paris, Sedes, et Tübingen, Gunter Narr), vol. XIV, n. 1, 1989, p. 19-28, repris dans *Ouvrir le livre* (essais), Montréal, l'Hexagone 1992, p. 299.

- MORIN Michel, *Souveraineté de l'individu*, Montréal, Les Herbes rouges, 1992.

- ROUSSEAU Guildo, *L'Image des États-Unis dans la littérature québécoise, 1775-1930*, Sherbrooke, Naaman, coll. « Études », 1981 ; « L'Amérique comme métaphore », *Écrits du Canada français*, 58, 1986 ( Québec/USA), p. 156-167.

- *Voix et Images* n.42, printemps 1989 (dossier sur Jacques Poulin).

# Chapitre 5 : La paralittérature<sup>109</sup>

## Section 1. LA SCIENCE-FICTION

C'est au milieu des années 1970 que naît la science-fiction québécoise avec la fondation, en 1974, sous l'impulsion de Norbert Spehner, de la revue *Requiem*, devenue *Solaris*, en 1978. Deux autres revues, fondées en 1979, *Pour ta belle gueule d'ahuri* et *Imagine...*, assurent la reconnaissance et la légitimation du genre. Cette même année est inauguré le congrès annuel Boréal réunissant en un même lieu les tenants de la science-fiction et du fantastique. Si des auteurs réussissent à publier, ils le doivent encore à Spehner qui fonde, au début des années 1980, une collection, « Chroniques du futur », aux Éditions Le Préambule. D'autres parviennent à se faire éditer, les jeunes surtout, grâce aux revues précitées qui véhiculent, au cours des ans, une grande quantité de textes courts. C'est en 1984 qu'est créé le Grand Prix de la science-fiction et du fantastique québécois qui marque une date dans la légitimation du genre. C'est aussi cette même année que paraît *l'Année de la science-fiction et du fantastique québécois*, une publication annuelle, qui s'inspire de *l'Année* publiée en France et qui est destinée à rendre compte, comme sa grande sœur française, de la production publiée au cours de l'année. Enfin, il faut ajouter le discours critique universitaire<sup>110</sup>.

### 1. Les lents débuts

Quelques auteurs, il est vrai, ont pratiqué le genre avant 1970. Le premier texte apparenté à la science-fiction s'intitule « Mon voyage à la lune » que Napoléon Aubin a publié dans son journal humoristique *le Fantasque* en 1839, et qui s'inscrit dans la même veine que le texte *l'Autre Monde ou les États et les Empires de la Lune* (1657) de Cyrano de Bergerac et *De la terre à la lune* de Jules Verne. L'œuvre la plus connue, au XIX<sup>e</sup> siècle, est sans contredit *Pour la patrie. Roman du XX<sup>e</sup> siècle* (1895) de Jules-Paul Tardivel, un journaliste ultramontain, fondateur, en 1881, de *la Vérité*, fortement inspirée de *l'Univers* de Louis Veillot. C'est une utopie qui se déroule dans le Québec de 1945 en lutte pour son autonomie. Mais cette indépendance est avant tout religieuse car, pour le romancier, « établir un État souverain, c'est protéger les catholiques du Québec contre la montée de l'impiété et du libéralisme religieux moderne »<sup>111</sup>.

D'autres romans d'anticipation suivront. Mentionnons à titre d'exemple, *la Cité dans les fers* (1926) d'Ubald Paquin, roman dans lequel est proclamée la République du Québec par le Club du Chien d'or et que dirige d'une main de maître André Bertrand, premier président de la République, bientôt éliminé par l'armée canadienne qui reconquiert la province. Le

109. Aurélien Boivin.

110. Deux groupes de recherche ont vu le jour, l'un à l'Université du Québec à Trois-Rivières, l'autre à l'Université Laval de Québec, qui ont choisi le corpus de la science-fiction et du fantastique québécois comme supports de leurs recherches.

111. Pierre Savard, « Pour la patrie, roman de Jules-Paul Tardivel », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, sous la direction de Maurice Lemire, t. I : *des origines à 1900*, Montréal, Fides, [1978], p. 605.

Québec que décrit Jean Berthos dans *Eutopia... le monde que l'on attend* (1944) est un Québec idéal qui présente une société arrivée au stade de la perfection depuis la fondation, sur les hauteurs de Lévis, d'une ville exemplaire qui a influencé tout le pays et qui a favorisé la naissance d'un État néo-démocratique dans lequel la religion et la morale chrétienne jouent encore le premier rôle. On retrouve ce même bonheur parfait, utopique, dans *Défricheur de Hammada* (1953) de Guy-René de Plour (pseudonyme d'Armand Grenier), qui se déroule en bonne partie dans le Sahara qu'un Québécois a réussi à fertiliser, en recourant à des coupoles de verre. Le même écrivain avait d'ailleurs publié, en 1944, sous le pseudonyme de Florent Laurin, *Terres boréales*, dont l'action se déroule en 1968 au Labrador et dans les îles de l'Arctique, transformées considérablement à la suite du réchauffement des courants froids du Gulf Stream, grâce à l'installation d'un réseau d'appareils électriques puissants dans les détroits.

## 2. Les années 1960

Ce n'est toutefois que dans les années 1960 que se précise le genre, sous l'impulsion d'Yves Thériault qui, à la suite d'un séjour en URSS, publie *Si la bombe m'était contée* (1962), un recueil de six nouvelles qui ont en commun, hormis la dernière, un décor d'apocalypse faisant suite à une épouvantable guerre nucléaire qui détruit de grandes capitales comme Paris, New York, Moscou, Florence, et qui rejoint même Kakatso le Montagnais solitaire, dans sa forêt du Nord. Ce décor postcatastrophique est à nouveau évoqué dans *les Nomades* (1967) de Jean Tétreau, un roman qui se déroule en 1993 et dans lequel l'humanité retourne à l'état primitif. Quant au roman *les Princes* (1973) de Jacques Benoit, il se rapproche davantage de la *fantasy* inspirée de Tolkien car il met en scène une meute de chiens dotés de la parole qui vivent en société organisée, hiérarchisée, dans la Ville, détruite par la catastrophe.

Sporadiques jusque-là, les œuvres se multiplient par la suite et permettent l'avènement d'écrivains qui puisent dans ce genre leur principale source d'inspiration. C'est le cas, notamment, selon l'ordre chronologique de leur première œuvre, d'Esther Rochon, de Jean-Pierre April, d'Élisabeth Vonarburg, de Jacques Brossard, de Daniel Sernine et de quelques autres.

## 3. Quelques figures marquantes depuis 1970

L'un des auteurs le plus doués pour le genre est sans contredit Esther Rochon. Inspirée des auteurs américains Fritz Leiber, Thomas M. Dish et Lucius Shepard, elle inaugure, en 1974, avec *En hommage aux araignées*, la trilogie que l'on pourrait appeler trilogie de Vrénalik qu'elle poursuit, en 1985, avec *l'Épuisement du soleil*, et qu'elle termine, en 1990, avec *l'Espace du diamant*<sup>112</sup>. Dans cette trilogie, qui raconte l'histoire du peuple des Asven, sur une période de 1 000 ans, Esther Rochon, venue à la littérature en 1964, en même temps que Michel Tremblay, reconstitue une quête que l'on peut associer à une recherche du sens de la vie, à la fois individuelle et collective, recherche qui est d'ailleurs omniprésente dans son œuvre qui comporte encore un autre roman, *Coquillage*<sup>113</sup>, et deux recueils de nouvelles, *le Traversier*<sup>114</sup> et *le Piège à souvenirs*<sup>115</sup>.

112. Ces trois romans sont publiés à Montréal, l'Actuelle.

113. Montréal, La Pleine Lune, 1985.

114. Montréal, La Pleine Lune, 1987.

115. Montréal (1985), Quinze, 1991.

Jean-Pierre April est, lui aussi, un grand nom de la science-fiction québécoise, tant par la quantité que par la qualité de ses écrits. Il a publié, à ce jour, quatre recueils de nouvelles : *la Machine à explorer la fiction*<sup>116</sup>, *TéléToTaliTé*<sup>117</sup>, *N'ajustez pas vos hallucinettes*<sup>118</sup> et *Chocs baroques*<sup>119</sup>, de même que deux romans acclamés par la critique, *le Nord électrique*<sup>120</sup>, et *Berlin-Bangkok*<sup>121</sup>. Ce qui caractérise l'œuvre d'April, c'est que, chez lui, « l'écriture se fait baroque comme pour mimer une représentation qui joue dans le registre du spectaculaire »<sup>122</sup>. April a imaginé, en particulier dans *le Nord électrique*, une saga de la conquête du Nord, et, dans plusieurs nouvelles qui se déroulent dans le Nord, un monde de la démesure, du gigantisme dans lequel l'homme n'est qu'un simple jouet dans les mains d'odieux manipulateurs qui tentent constamment et par tous les moyens de le déshumaniser, de détruire son système social, souvent précaire. Sans aucun doute le plus québécois des écrivains de science-fiction, April puise ses sujets dans la réalité quotidienne (le hockey, la télévision), dans l'histoire sociale et politique du Québec et dans les richesses naturelles de ce pays qu'il exploite toujours avec humour ou ironie.

Évidemment, il avait profité de la pause pour prendre des forces au bar. Quand les Russes et les Lafleur furent prêts à s'affronter de nouveau, Gaston était saoul, surexcité, surpuissant. Les quatre joueurs russes eurent beau se disposer en une ligne compacte derrière leur centre, le gardien eut beau s'avancer pour fermer totalement l'angle du but, dès que l'arbitre abandonna la rondelle, Guy Lafleur gesticula et le disque partit comme l'éclair, traversant facilement les joueurs russes et filant tout droit vers le gant du gardien. Mais sa trajectoire changea subitement comme on le constata en examinant soigneusement les bandes vidéoscopiques.

Gasse faisait dévier la rondelle dans le but, absolument conscient du temps qui menaçait son pouvoir, lorsqu'il s'aperçut que l'ultime seconde de jeu serait écoulée avant que le disque ait atteint le filet !

Le Rat d'Aréna exigea le maximum de puissance et, pour cela, il se devait d'arrêter le temps.

Il ne s'excusa pas auprès du Bon Vieux Divin Bonhomme, il ne pensa même pas aux savants calculs d'Einstein et, ce qui lui fut fatal, il négligea les rouages du continuum téléclétique. Plein d'une confiance absolue en son pouvoir, il s'apprêta à bloquer le parcours du temps – sans toutefois en abuser : une seule petite seconde, et uniquement dans le temps sacré qui avait cours à l'intérieur du Forum.

Ce fut suffisant pour que le Forum s'effondre.<sup>123</sup>

Élisabeth Vonarburg a dépassé depuis longtemps les frontières du Québec. Son roman, *le Silence de la cité*<sup>124</sup>, premier roman québécois publié dans la collection « Présence du futur » chez Denoël, lui a mérité le Grand Prix de la science-fiction française ; il a été, depuis, traduit en anglais. L'auteure y recrée le climat qui prévaut au lendemain de la grande catastrophe alors que les survivants doivent assurer leur avenir pour la suite du monde. Vonarburg exploite, dans son œuvre, dans ses nouvelles en particulier publiées dans *l'Œil*

116. Montréal, Le Prémabule 1980.

117. Montréal, HMH, 1984.

118. *Imagine*, n° 21, vol. 5, n° 4, p. 9 ; repris dans un recueil, Le Prémabule, 1990.

119. Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1991.

120. Montréal, Le Prémabule, 1985 ; Paris, J'ai Lu, 1993.

121. Montréal, Logiques, 1989.

122. Michel Lord, « Un feu roulant en perpétuelles mutations : la science-fiction québécoise », *la Licorne*, Université Poiriers, 1993. Numéro consacré à la littérature québécoise.

123. *Chocs baroques*, Montréal, B.Q., 1991, p. 179-180, (« Le Fantôme du Forum »).

124. Paris, Denoël, 1981.

de la nuit<sup>125</sup>, dans *Janus*<sup>126</sup> et dans *Ailleurs et au Japon*, les thèmes du double, le changement de sexe et les rapports difficiles entre les hommes et les femmes. Car, il faut le préciser, la femme joue un rôle important, capital même, dans l'œuvre de Vonarburg, une œuvre riche et de qualité, tant par son écriture que par les motifs, ainsi que le prouve son dernier recueil *Ailleurs et au Japon*<sup>127</sup> et son récent roman, *Chroniques du pays des mères*<sup>128</sup>, une somme vonarburgienne celle-là, dans laquelle elle instaure une société désormais sous l'autorité matriarcale des Captes, seules autorisées à se reproduire avec des hommes alors que les autres doivent recourir à des procédés artificiels, puisque la civilisation ne compte plus qu'un dixième de la population mâle. On retrouve encore ici un thème cher à Vonarburg, l'identité et la différenciation des sexes.

Il fallait la voir au lever du soleil – l'animation de ses statues était souvent liée à des phénomènes naturels. C'était un bloc compact sur une falaise, au-dessus de la mer. Dans la lueur montante de l'aube, une symétrie commençait à apparaître. Et à mesure que le ciel s'illuminait, le bloc... comment dire ? Le bloc perdait son immobilité minérale. Il était pierre et peu à peu, il se faisait chair. On ne voyait pas cet éveil, on le sentait, c'était progressif, sans rupture temporelle. Et alors que la ligne d'horizon devenait une barre de feu, on se rendait compte que – depuis quand ? – on avait accordé son souffle à celui de la statue.

C'était un respir profond et calme, comme celui de la mer. Puis le soleil jaillissait. Et la statue se déployait : une aile d'abord claquait dans la lumière, tendant ses rémiges comme une voile géante ; l'autre aile se déployait plus lentement, plume après plume, semblait-il, et un torse humain apparaissait alors, la tête ployée entre les épaules. Le soleil montait. La statue se dressait, s'étirait. Et tout d'un coup, d'un geste enfantin, elle se frottait les yeux et on prenait conscience de son visage, une face innocente et ardente à la fois.<sup>129</sup>

S'il est le plus jeune des quatre grands de la science-fiction québécoise, Daniel Sernine n'est pas le moins prolifique ; il a, à son actif, une œuvre appréciable qu'il destine tantôt aux adolescents, tantôt aux adultes. Dans le champ de la science-fiction, le jeune auteur (né en 1955) a publié deux romans : *les Méandres du temps*<sup>130</sup> et *Chronoreg*<sup>131</sup>, et un recueil de nouvelles, *le Vieil Homme et l'Espace*<sup>132</sup>, sans compter les deux romans destinés à la jeunesse, *Organisation Argus* et *Argus intervient*<sup>133</sup>, qui exploitent souvent une même thématique, « la maîtrise des pouvoirs préternaturels par l'homme<sup>134</sup> ». Dans l'œuvre de Sernine, s'est développée, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, une autre société qui a élu domicile sur un astéroïde, Érymède, et qui rivalise avec les Terriens, menacés, on s'en doute, par une génération d'hommes de pouvoir « qui cherchent à détourner la science et la technologie au profit de leurs propres intérêts dominateurs ». Les univers que met en scène Sernine s'opposent systématiquement : le Bien est sur Érymède et le Mal, sur la Terre, endroit où les humains n'usent pas toujours avec sagesse de la science et de la technologie.

125. Montréal, Le Préambule, 1980.

126. Paris, Denoël, 1984.

127. Montréal, Québec/Amérique, 1991.

128. Montréal, Québec/Amérique, 1992.

129. *Janus*, Paris, Denoël, 1984, p. 263.

130. Montréal, Le Préambule, 1983.

131. Montréal, Québec/Amérique, 1992.

132. Montréal, Le Préambule, 1981.

133. Tous deux publiés à Montréal, Paulines, 1979.

134. *Ibid.*

Il faudrait encore parler de Jacques Brossard qui a laissé des essais politiques sur l'indépendance du Québec et qui continue à s'alimenter à l'histoire politique du Québec dans son œuvre science-fictionnelle inaugurée en 1974 avec *le Métamorphaux*<sup>135</sup>, un recueil de nouvelles dont certaines annoncent déjà *l'Oiseau de feu*<sup>136</sup>, une œuvre magistrale en cinq tomes dont trois sont parus. Avec le cycle d'Adakhan, son héros, il est proche parent d'Esther Rochon et son cycle de Vrénalik.

#### 4. L'effervescence

Plusieurs autres noms mériteraient d'être mentionnés, tels Alain Bergeron, pour *Un été de Jessica*<sup>137</sup>, qui met en scène une jeune mutante de neuf ans dont on prend un soin jaloux, car elle est la source d'énergie de la planète Mars où sont retenus en vie artificiellement cent vieillards qui y mènent un vie de plaisirs après avoir cédé leur fortune contre une place au Paradis. Guy Bouchard est aussi un auteur à retenir car non seulement il a écrit de la fiction (*les Gélules utopiques*, 1988), mais il s'intéresse aussi à la théorie du genre (*Les 42 210 univers de la science-fiction*<sup>138</sup>). Une nouvelle génération apparaît dont un représentant est Stanley Péan qui s'est révélé avec *la Plage des songes*<sup>139</sup> où il exploite entre autres thèmes l'aliénation culturelle. Bertrand Bergeron, Jean Dion, Agnès Guitard et quelques autres encore témoignent de la vitalité de la science-fiction au Québec.

## Section 2. LE FANTASTIQUE

Il faudra plus de cinquante ans au genre pour s'affirmer au xx<sup>e</sup> siècle. Il n'est pas exclu que l'évacuation du sacré au profit du profane durant la Révolution tranquille ait grandement favorisé la naissance du fantastique. Il faut dire aussi que le fantastique réapparaît au Québec au début des années 1960 avec l'avènement de la nouvelle, un genre qui continuera à se développer dans les deux décennies suivantes ainsi que l'a remarqué le Groupe de recherche interdisciplinaire sur les littératures fantastiques au Québec (GRILFIQ), avec la parution de sa volumineuse *Bibliographie analytique de la science-fiction et du fantastique québécois (1960-1985)*<sup>140</sup>.

### 1. Lente renaissance

Le récit fantastique, qui avait pourtant connu des heures de gloire au xix<sup>e</sup> siècle<sup>141</sup>, ne réapparaît qu'avec la publication des *Contes pour un homme seul*<sup>142</sup> (1944) d'Yves Thériault, qui étonne autant qu'il dérange. « Ce livre en étonna plus d'un tant par le style, le décor, l'atmosphère et les personnages mis en scène. Thériault se distingue des conteurs du

135. Montréal, HMH, 1974.

136. Montréal, Leméac, 1989.

137. Montréal, Quinze, 1978.

138. Québec, Le Passeur, 1993.

139. Montréal, Éditions du Cidihca, 1988.

140. Aurélien Boivin, Maurice Émond et Michel Lord, *Bibliographie analytique de la science-fiction et du fantastique québécois (1960-1985)*, Québec, Nuit blanche, 1992.

141. Voir deuxième partie, chapitre 2, section 5, p. 46

142. Montréal, HMH, 1965.

terroir [car il] ne vise nullement à défendre une idéologie, mais à exprimer une vision originale du monde qui tient à la fois du merveilleux, de l'étrange et du fantastique<sup>143</sup> ». L'atmosphère d'« inquiétante étrangeté » qui se dégage de bon nombre des vingt contes du recueil, une véritable réussite formelle, témoigne du talent exceptionnel de cet écrivain prolifique qui permettra au genre d'acquérir ses lettres de noblesse<sup>144</sup>. Malgré la réussite des *Contes pour un homme seul*, il faut attendre le début des années 1960 pour voir s'affirmer au Québec le récit fantastique. Quelques auteurs se signalent, en particulier Roch Carrier, Claude Mathieu, Michel Tremblay.

Avec *Jolis Deuils*<sup>145</sup>, Roch Carrier, dont c'est la première œuvre narrative, propose un fantastique associé au merveilleux, à l'étrange, à l'humour et à la fantaisie. Si la plupart des récits du recueil, d'abord sous-titré *Petites tragédies pour adultes*, ne laisse entrevoir rien de vraiment inquiétant, par une présentation initiale souvent banale, dans un décor toujours réaliste, ils nous introduisent dans un univers insolite, étrange, troublant qui fait éclater le réel, qui le pervertit même : une hirondelle apparaît qui vient faire le printemps mais elle surgit trop tôt. Survient un coup de froid inattendu qui détruit tout, à l'exception d'une petite fleur rouge, symbole de la vie. Un homme se présente à un bal masqué déguisé en guillotiné, mais il oublie sa tête au vestiaire. Le lendemain, il erre dans la ville au milieu de la foule, à la recherche de sa tête qu'il découvre sur les épaules d'un juge qui l'arrête et le condamne pour meurtre. Une jeune fille se promène sur le trottoir mais elle est nue et se métamorphose en oiseau qu'un policier abat aussitôt. Elle reprend alors sa forme humaine et le policier est guillotiné : de sa tête coupée sort une jeune fille sous forme d'oiseau. Un homme achète un réveille-matin qui se met à sonner à toute heure. Il ordonne à sa femme de s'en débarrasser. Elle disparaît avec l'objet. « Aux réalités quotidiennes se substituent, dans les vingt-cinq récits, des faits étranges, anormaux, souvent paradoxaux, qui mènent à des impasses, à l'inexplicable »<sup>146</sup>.

Même perversion du réel, même atmosphère insolite, mêmes métamorphoses des personnages dans *la Mort exquise*<sup>147</sup> de Claude Mathieu, un recueil de sept nouvelles d'une étonnante réussite formelle. Dès le départ des sept nouvelles, le doute s'installe, qui bascule rapidement. Ainsi, dans la nouvelle éponyme, un botaniste est aspiré par une plante carnivore. Il découvre alors qu'il est possible, dans ce ventre-mère, de trouver « un présent sans cesse renouvelé d'indicible bonheur<sup>148</sup> ». Mêmes lieux étranges, inconnus, dans *Contes pour buveurs attardés*<sup>149</sup> de Michel Tremblay, qui emprunte d'abord la voie de la science-fiction et du fantastique avant d'opter carrément, à la fin de la décennie 1970, pour le réalisme. Tremblay sait l'art de susciter la peur, de faire surgir l'hésitation chez le lecteur, de modifier sa perception. Un exemple : un homme est chargé de surveiller le corps d'un homme que l'on vient de pendre. Il l'entend, la nuit, soupirer, puis respirer, puis rire à gorge déployée, jusqu'à ce que la tête du malheureux se détache de son corps, encore suspendu, et roule sur le plancher : on ne l'a jamais retrouvée. Tremblay, qui donne la parole, dans la première partie de

143. Maurice Émond, « le Fantastique au XX<sup>e</sup> siècle », *la Licorne*, Université de Poitiers, 1993, numéro consacré à la littérature québécoise.

144. Yves Thériault a par ailleurs donné à la littérature québécoise quelques chefs-d'œuvre réalistes, tels *Agaguk* (Montréal, 1958, Quinze, 1980) et *Ashini* (Montréal, Fides, 1960), deux romans mettant en scène des héros amérindiens qui luttent pour la défense de leur peuple menacé par le pouvoir, la domination des Blancs.

145. Montréal, Éditions du Jour, 1964.

146. Gilles Dorion, « *Jolis Deuils*, recueil de contes de Roch Carrier », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, sous la direction de Maurice Lemire, t. IV : 1960-1969, Montréal, Fides, [1984].

147. Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1965.

148. Boivin, Émond et Lord, *op. cit.*, p. 369.

149. Montréal, Éditions du Jour, 1966.

son recueil, à des buveurs qui racontent chacun à tour de rôle un conte, sait créer l'atmosphère propice à l'avènement du fantastique qui surgit à l'improviste et fait basculer le réel.

## 2. Le fantastique maléfique

Avec les années 1970, le fantastique, comme la science-fiction, connaît une grande période d'effervescence. Des dizaines d'auteurs se lancent dans l'aventure, surtout à partir de 1974 (fondation de la revue *Requiem*). Parmi les grands noms de cette décennie, il faut citer Anne Hébert qui, avec *les Enfants du sabbat*<sup>150</sup>, sans doute la meilleure réussite du genre de la période, livre un roman de fantastique satanique qui s'inscrit dans le courant de *l'Exorciste* et de *Un bébé pour Rosemary*, en faisant appel, ce qui témoigne de l'étonnante richesse de l'imaginaire de l'auteure, à la sorcellerie, à la magie et à l'ésotérisme. Avec *Héloïse*<sup>151</sup>, elle reprend l'histoire classique de vampires qui surgissent, la nuit, des bouches du métro de Paris, pour étancher leur éternelle soif de sang. Claudette Charbonneau-Tissot (*Contes pour hydrocéphales adultes*<sup>152</sup>), André Carpentier (*Rue Saint-Denis*<sup>153</sup>), Michel Bélil (*les Mangeurs de livres*<sup>154</sup>), Jacques Brossard (*le Métamorphaux*<sup>155</sup>), Pierre Châtillon (*l'Île aux fantômes*<sup>156</sup>) sont les principaux représentants du genre, au cours de cette période, qui privilégie, selon Michel Lord, le réalisme maléfique ou le baroque psychopathologique. L'imaginaire des « fantastiqueurs » « est habité par des personnages dont les fantasmes morbides se matérialisent pour le meilleur et surtout pour le pire »<sup>157</sup> : sœur Julie-de-la-Trinité (*les Enfants du sabbat*) est possédée par le démon et sa conduite provoque le désordre dans le couvent de Québec ; on l'enferme parce qu'elle est sorcière, mais elle réussit à s'échapper et à créer le scandale. Des vampires morts-vivants sèment la terreur à Paris (*Héloïse*). Dépaysement total du lecteur dans le récit de Brossard, univers kafkaïen dans ceux de Charbonneau-Tissot où les personnages, aux prises avec l'angoisse et le délire, sombrent dans la folie.

## 3. Le réalisme magique

Les principaux représentants du « réalisme magique »<sup>158</sup> qui a cours, à la fin de la décennie 1970 et dans la décennie 1980, sont Denys Chabot, Gaétan Brulotte, André Carpentier, Marie José Thériault. Leurs œuvres exploitent des univers où le rationnel est présent mais est perturbé par un événement qui s'apparente à la magie ; le réalisme et le magique se côtoient dans *l'Eldorado dans les glaces*<sup>159</sup> et *la Province lunaire*<sup>160</sup> de Chabot, dans *l'Emprise*<sup>161</sup> de Brulotte, dans *Du pain des oiseaux*<sup>162</sup> de Carpentier et dans *les Demoiselles de Numidie*<sup>163</sup> de Thériault.

150. Paris, Seuil, 1975, coll. Points roman 1977.

151. Paris, Seuil, 1980.

152. Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1974.

153. Montréal, HMH, 1978, Bibliothèque Québécoise, 1988.

154. Montréal, Pierre Tisseyre, 1978.

155. *Op. cit.*

156. Montréal, Stanké, Éditions du Jour, 1977, Stanké, 10/10, 1989.

157. Michel Lord, « l'Improbable apparaît », *Découvrir le Québec. Guide culturel*, Québec, les Publications Québec français, 1988, p. 62.

158. L'expression est de Michel Lord, dans le même article.

159. Denys Chabot, Montréal, HMH, 1978, Bibliothèque Québécoise, 1989.

160. Montréal, HMH, 1981.

161. Montréal, Leméac, 1988.

162. Montréal, VLB, 1982.

163. Montréal, Boréal Express, 1984.

Quant aux récits dits de « réalisme magique humoristique »<sup>164</sup>, ils foisonnent avec l'avènement de la décennie 1980, les années fastes du genre au Québec. Les meilleurs représentants de cette catégorie sont Jacques Benoit (*Gisèle et le serpent*<sup>165</sup>), qui raconte les mésaventures pour le moins étonnante d'un médecin montréalais aux prises avec une patiente qui attribue sa guérison, non pas à la médecine, mais à un pacte qu'elle aurait conclu avec Tournoukriel, un serpent, qui, en échange de la santé, exige d'élire domicile dans le ventre de la patiente. Le médecin, d'abord incrédule, est obligé de se rendre à l'évidence... François Barcelo, écrivain à l'imaginaire étonnant, a privilégié l'humour, lui aussi, dans les récits de la trilogie des Agenor<sup>166</sup> dans laquelle s'entremêlent des éléments réalistes, fantastiques et de science-fiction.

### Section 3. LA BANDE DESSINÉE

Si les deux genres, science-fiction et fantastique québécois, ont su, au cours des années 1970, s'institutionnaliser, comme on l'a vu, il n'en est rien de la bande dessinée québécoise, qui demeure encore, même dans les années 1990, un phénomène marginal. La bande dessinée n'a pu s'imposer au public et n'a jamais connu ni le succès, ni la popularité, ni la diffusion surtout, des bandes dessinées belge et française, par exemple, qui, grâce entre autres à la libération des mœurs, ont gagné beaucoup plus rapidement qu'au Québec une nouvelle tranche de public : les adultes. Le Québec compte une foule de lecteurs de bandes dessinées qui ont suivi avec intérêt les nombreux festivals de bandes dessinées et les non moins nombreuses expositions consacrées au genre, mais (trop) peu de créateurs. Quant à son réseau de distribution, il est, comme dans d'autres secteurs littéraires, trop limité aux frontières du pays. Noyée dans un continent nord-américain anglophone, la bande dessinée écrite en français au Québec a besoin de la francophonie pour survivre. Elle n'a jamais pu compter sur cet essentiel support.

C'est du côté des humoristes du XIX<sup>e</sup> siècle qu'il faut chercher les ancêtres de la bande dessinée québécoise. Hector Berthelot est, sans conteste, le pionnier de la bande dessinée au Québec. Journaliste et dessinateur de talent, il a fondé en 1877 *le Canard*, un hebdomadaire humoristique qui contient des rébus, des dessins allégoriques, des caricatures où l'humour est omniprésent, tout comme dans d'autres journaux qu'il publie par la suite, *le Vrai Canard* (1879), *le Grognard* (1881), *le Charivari* (1883), *le Violon* (1886), qui renferment tous des histoires en images dans lesquelles, le plus souvent, sous le pseudonyme Ladébauche, Berthelot ridiculise les hommes politiques, ses têtes de Turc préférées, et tourne en dérision la politique.

Avec l'avènement des grands quotidiens, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la véritable bande dessinée naît au Québec, en même temps qu'aux États-Unis, et devient rapidement un atout pour attirer la clientèle, souvent plus ou moins instruite. Mais, bientôt, le Québec est submergé de bandes dessinées américaines, traduites. Une telle invasion du marché n'est pas sans nuire considérablement au développement de la bande dessinée québécoise, sous

---

164. Michel Lord, « L'improbable apparaît », *op. cit.*

165. Montréal, Libre Expression, 1981.

166. *Agenor, Agenor, Agenor, Agenor*. Montréal, Quinze, 1980 ; *la Tribu et Ville-Dieu*, Montréal, Libre Expression, 1981 et 1982.

l'emprise des puissants syndicats américains, qui contrôlent tout, ou presque, en terre nord-américaine.

Quelques noms percent qu'il faut retenir, dont Raoul Barré et Albéric Bourgeois. Le premier se fait connaître comme illustrateur et revendique l'honneur d'avoir publié la première bande dessinée québécoise. Cela s'est passé le 20 décembre 1902, dans *la Presse* de Montréal, avec la publication d'une bande muette, dont le titre, « Pour un dîner de Noël », laisse deviner une folle poursuite à l'assaut d'une dinde. Le même Barré, qui a illustré une foule de romans à 10¢ chez Garand, dans la collection « le Roman canadien », au cours des années 1920 et 1930, est aussi l'auteur d'une série intitulée les « Contes du père Rheault » publiée dans *la Patrie* en 1909.

Quant à Albéric Bourgeois, il entreprend à *la Patrie* en 1904 une prodigieuse carrière qu'il poursuit à *la Presse* de 1905 à 1957. Il crée plusieurs types dont le chômeur Zidore, Timothée, Toinon et, surtout, Baptiste Ladébauche, dont il emprunte quelques traits au personnage de Berthelot. Bourgeois signe plusieurs chroniques au cours de sa longue carrière, telles « En roulant ma boule », « Causette hebdomadaire du père Ladébauche » et « l'Enquête royale de Ladébauche », qui dénonce, bien avant le « *Montréal P. Q.* » de Victor-Lévy Beaulieu, la corruption municipale. C'est en 1920 qu'il publie son premier album, *les Aventures de Ladébauche*, écrit dans une langue populaire qu'il assaisonne de calembours, de contrepéteries et d'expressions québécoises qui sont alors sur toutes les lèvres. Son succès s'étendra à la radio, où il signe une émission humoristique, « Joson et Josette » (1932 et s.), de même que dans la chanson, ce qui assure à ses bandes une plus grande popularité encore.

Ainsi deux grands quotidiens de Montréal, *la Patrie* et *la Presse*, ne sont pas étrangers aux premières tentatives de la bande dessinée au Québec qui a beaucoup de peine à percer dans les décennies 1920 et 1930, en raison du quasi monopole des États-Unis. Une telle mainmise étrangère a eu pour effet de gêner considérablement les créateurs locaux, incapables de rivaliser avec les coûts dérisoires de la bande dessinée américaine que les propriétaires de journaux n'ont qu'à faire traduire, à peu de frais.

Il faut attendre les années 1940 pour assister à une première action véritable de l'édition qui assure un nouvel essor à la bande dessinée québécoise. Cette action, on la doit aux Éditions Fides, qui lancent dans les écoles du Québec quelques revues à caractère pédagogique, « aux tendances nettement conservatrices et vouées explicitement à l'idéologie cléricale<sup>167</sup> », selon Pierre Cantin, telles *Claire*, *François*, *Hérault*, *Ave Maria*, *l'Écolier*. Elles connaîtront des tirages prodigieux (75 000 exemplaires, dans certains cas) et permettront à plusieurs dessinateurs de faire leurs débuts. Pensons par exemple à Julien Hébert, à Pierre Dupras, à Petitdidier, à J. de Beney... Elles ont contribué, malgré leurs défauts, à relancer le genre, même si le contenu n'est pas toujours québécois. Tant s'en faut.

La fin de la Deuxième Guerre mondiale permet au Québec l'éclosion d'un nouveau talent : Albert Chartier. Après un séjour de quelques années aux États-Unis où il perfectionne son dessin et acquiert un style qui lui est propre, il revient au Québec, à Montréal, plus précisément, et entreprend une longue et glorieuse carrière d'auteur de bandes dessinées. On lui doit, entre autres réalisations, la série « Bouboule » (1935-1938), dans *la Patrie*, « Onésime » (1944-1960), dans *le Bulletin des agriculteurs*, et « Séraphin » (1950-

167. Pierre Cantin, « la Bande dessinée québécoise », *le Québécois et sa littérature*, sous la direction de René Dionne, Sherbrooke, Éditions Naaman, Paris, Agence de coopération culturelle et technique, 1984, p. 401.

1968), dans la même revue. Ce dernier personnage, il l'emprunte à Claude-Henri Grignon (*Un homme et son péché*<sup>168</sup>) et à la série radiophonique qui a connu un succès extraordinaire au Québec pendant une longue période. Il est à noter aussi que Chartier a publié deux albums, qu'il tire de sa série « Onésime », *Onésime. Les Aventures d'un Québécois typique*<sup>169</sup> (2 tomes), de même qu'une bande bilingue, en 1968, intitulée *les Canadiens*.

Un autre nom qui a marqué l'histoire de la bande dessinée québécoise : Jean-Pierre Dupras, qui choisit de s'orienter dans la production de la bande dessinée engagée au Québec. Son sujet de prédilection, c'est la politique. Après avoir fait ses premières armes dans les journaux étudiants (c'est là que la bande dessinée se développe le plus au cours des décennies 1950 et 1960), il entre à *Dimanche-Matin* puis à *l'Indépendance*, journal du Rassemblement pour l'indépendance nationale (RIN), et enfin à *Québec Presse* (1969-1974), où il signe une bande d'une page complète sur la politique. Il a aussi publié plusieurs albums dont *Vive le Québec libre ! Petits dessins d'une grande visite*<sup>170</sup> (1967), *la Drapolice*<sup>171</sup> (1971), album consacré au maire de Montréal, Jean Drapeau, *la Bataille des chefs* (1972), qui porte sur le combat des chefs syndicaux contre le gouvernement de Robert Bourassa, en 1972, et *Oui ou non* (1980), qui immortalise le référendum de mai 1980. Même s'il a participé à la rédaction de la revue *François*, au cours des années 1950, et à l'émission télévisée « les Oraliens », Dupras a peu touché à la bande dessinée pour enfants.

Au cours des années 1960, la bande dessinée québécoise tente ses premières véritables percées. Le groupe « Chiendent », créé en 1968, regroupe André Montpetit, Claude Haefely, Michel Fortier, Marc-André Nadeau. Il remporte un certain succès avec *le Baiser chinois*, *le Cirque international du Québec*, *les Crevettes sont toujours roses*. Viennent ensuite les Tibo (*l'Œil voyeur*, 1970), André Philibert (*Oror*, 1970), Pierre Fournier (*Capitaine Kébec*, 1973), Bernard Tanguay (*Jaune d'œufs*, 1974), Jacques Hurtubise et son « Sombre Vilain ». C'est au milieu des années 1970 qu'Hurtubise crée sa célèbre bande « Rue des pognés », dans *Québec français*, revue de l'Association québécoise des professeurs de français.

C'est au cours de cette décennie que l'on assiste à la naissance de plusieurs magazines de bandes dessinées, dont un certain nombre sont éphémères. Citons entre autres revues, *BD* (1972-1973), *Kébec poudigne* (1972), *Tomahac* (1973-1974), *la Pulpe* (1974), *l'Écran* (1975), l'ancêtre de la revue *Croc* (1979). Le journal indépendantiste *le Jour* (1974-1976) consacre à sa façon la bande dessinée québécoise en publiant jusqu'à six bandes par jour, œuvres d'autant d'auteurs québécois.

Si les années 1960 et 1970 se caractérisent par la production d'une bande dessinée de qualité et forte de talents, elle connaît toutefois un succès très relatif pour ne pas dire décevant, en raison, entre autres, de son manque de diffusion à l'extérieur des frontières du Québec.

Au début des années 1980, on assiste à d'autres tentatives dont le succès n'est pas assuré. Des revues naissent : outre *Croc* (1979) et *Safarir* (1984), qui persistent encore et demeurent les deux plus grands succès, d'autres sont éphémères, telles *Cocktail* (1981, six numéros), *Titanic* (1983, douze numéros), *Eldorado* (1983) et *Iceberg* (1983, six numéros).

168. Montréal (1933), Stanké 10/10, 1978.

169. Montréal, L'Aurore, 1974 et 1975.

170. Montréal, Édition de L'Homme, 1967.

171. Montréal, Québec-Press, 1972.

Plusieurs albums paraissent au cours de cette décennie mais n'atteignent jamais ni le succès, ni le tirage des albums étrangers. Celui qui obtient le plus de succès est Prouche (Pierre Larouche), un auteur saguenéen qui publie au moins trois albums mettant en vedette ses deux héros, Électrozz et Bozz. La série « les Aventures d'Électrozz et Bozz », comprend *Électrozz et Bozz au Québec*, *Les extra-touristes* (1983), *Woodozz, le robot sculpteur* (1985) et *la Chasse aux indices* (1986).

Parmi les succès récents, il faut mentionner André-Philippe Côté, qui a débuté dans quelques revues de science-fiction et est surtout connu aujourd'hui des amateurs par sa bande couleur qu'il publie, chaque dimanche, dans *le Soleil*, quotidien de Québec, « Baptiste. L'Homme qui vit dans une poubelle ». Il a remporté de nombreux prix et se préoccupe du développement de la bande dessinée au Québec.

Mais l'avenir de la BD québécoise est loin d'être assuré. Pour se développer, le genre doit franchir les frontières du Québec et s'imposer. Il faut aussi que les éditeurs accordent plus d'importance à l'édition de la BD et que les programmes d'enseignement lui fassent une place dans les cursus scolaires et universitaires. L'intérêt est là, comme le prouvent les nombreuses expositions présentées, les colloques et congrès qui sont consacrés au genre, les lecteurs nombreux et avides, qui attendent encore que la BD québécoise sorte de ses langages et atteigne à l'universel.

### Bibliographie sélective

- BOIVIN Aurélien, EMOND Maurice, LORD Michel, *Bibliographie analytique de la science-fiction et du fantastique québécois (1960-1985)*, Québec, Nuit Blanche, 1992.
- CARPENTIER André (avant-propos), *Dix contes et nouvelles fantastiques par dix auteurs québécois*, Montréal, Quinze, 1983.
- EMOND Maurice, *Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au XX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 1987.
- GOUANIC Jean-Marc (sous la direction de), *Dix années de science-fiction québécoise*, Montréal, Logiques, 1988.
- LORD Michel, *Anthologie de la science-fiction québécoise contemporaine*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1988.
- SERNINE Daniel et alii, *Planéria. Anthologie de science-fiction*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1985 ; *Aurores boréales 2*, Montréal, Le Préambule 1985.
- SPEHNER Norbert, *Aurores boréales 1*, Montréal, Le Préambule, 1983.



# Chronologie des événements<sup>1</sup>

DATES	HISTOIRE	CULTURE
1534	Premier voyage de Jacques Cartier	
1535-36	Deuxième voyage de Jacques Cartier	
1541-42	Troisième voyage de Jacques Cartier	
1604	Fondation de Port-Royal, premier établissement français en Acadie	
1608	Fondation de Québec	
1615	Arrivée des Recollets	
1625	Arrivée des Jésuites	Les 73 volumes des lettres envoyées par les Jésuites à leur Supérieur à Paris de 1632 à 1672 constituent, sous le titre <i>Les Relations des Jésuites</i> , la plus importante source d'information sur la colonie
1627	Richelieu fonde la Compagnie des Cent Associés chargée de développer la colonie	
1642	Fondation de Ville Marie (future Montréal) sur l'île de Montréal par Maisonneuve	
1648-49	Huit missionnaires sont massacrés par les Iroquois	
1663	La Nouvelle-France devient colonie royale	Fondation du séminaire du Québec première institution d'enseignement en Amérique du Nord
1689-97	Début de la lutte entre la France et l'Angleterre	
1713	Traité d'Utrecht : cession de l'Acadie, Terre-Neuve et la baie d'Hudson aux Anglais	

---

1. Yannick Gasquy-Resch. Des remerciements doivent être adressés tout particulièrement à Yvan Lamonde pour la relecture de cette chronologie et ses conseils avisés.

## CHRONOLOGIE DES ÉVÉNEMENTS

- 1744** Première *Histoire et description générale de la Nouvelle France, avec le journal historique d'un Voyage fait par ordre du Roi dans l'Amérique Septentrionale* par François-Xavier de Charlevoix
- 1755** Le Grand Dérangement : par refus du serment d'allégeance au Gouvernement britannique, des milliers d'Acadiens sont déportés vers les colonies anglaises d'Amérique ; certains iront jusqu'en Louisiane (les Cajuns)
- 1763** Traité de Paris : la Nouvelle-France devient une colonie anglaise
- 1764** Fondation de la *Gazette de Québec*
- 1774** Acte de Québec
- 1778** Fondation de la *Gazette littéraire de Montréal*
- 1785** *La Gazette de Montréal / The Montreal Gazette*
- 1791** Le Canada est divisé en deux provinces, Bas Canada (Québec) et Haut Canada (Ontario)
- 1806** *Le Canadien*, journal défendant les intérêts des Canadiens français
- 1821** Fondation de l'Université McGill à Montréal
- 1837-38** Rébellion des Patriotes sous l'impulsion de leur chef, Louis-Joseph Papineau *L'Influence d'un livre* de Philippe Aubert de Gaspé fils, premier roman canadien-français
- 1840** À la suite du rapport Durham union du Bas et du Haut Canada
- 1844** Montréal est la capitale du Canada Fondation de l'Institut canadien, foyer intellectuel à tendance radicale, à Montréal. Ouverture des librairies Garneau et Crémazie à Québec
- 1845** *L'Histoire du Canada* de François-Xavier Garneau
- 1847** *La Terre paternelle* de Patrice Lacombe
- 1848** Fondation de l'Institut canadien à Québec

- 1852 Fondation de l'Université Laval à Québec
- 1853 *Charles Guérin, roman de mœurs canadiennes* de P.J.O. Chauveau
- 1855 Arrivée à Québec de *La Capricieuse* premier navire français à naviguer sur le Saint-Laurent depuis 1763
- 1857 Ottawa devient la capitale du Canada uni
- 1860 L'École patriotique de Québec, premier grand mouvement littéraire du Canada français qui s'exprime à travers deux revues *Les Soirées canadiennes* (1861) et *Le Foyer canadien* (1863)
- 1862 *Jean Rivard le défricheur* suivi de *Jean Rivard, économiste* en 1864 de A. Gérin-Lajoie
- 1863 *Les anciens Canadiens* de Philippe Aubert de Gaspé père
- 1867 Entrée en vigueur de la constitution canadienne dite Acte de l'Amérique du Nord britannique : l'article 133 donne au français le statut de langue officielle.  
Confédération de quatre provinces  
Nouveau Brunswick, Nouvelle Écosse  
Ontario et Québec
- 1869 Soulèvement des métis à la Rivière rouge ; création du Manitoba
- 1871 Entrée de la Colombie britannique dans la Confédération
- 1873 Entrée de l'île du Prince Édouard dans la Confédération
- 1879 *Les Fleurs boréales* de Louis Fréchette, recueil de poèmes
- 1881 *Angéline de Montbrun* de Laure Conan
- 1882 Publication des *Œuvres complètes* d'Octave Crémazie
- 1884 Fondation du journal *La Presse*
- 1885 Deuxième soulèvement des métis, pendaison de leur chef Louis Riel

## CHRONOLOGIE DES ÉVÉNEMENTS

- 1887** Honoré Mercier, premier ministre du Québec *La Légende d'un peuple* de Louis Fréchet, ouvrage épique qui rappelle *La Légende des siècles* de Victor Hugo
- 1895** Fondation de l'École littéraire de Montréal, deuxième grand mouvement littéraire au Canada français
- 1896** Sir Wilfried Laurier, premier Canadien français à accéder au poste de premier ministre du Canada
- 1900** *Les Soirées du château de Ramezay*, premier recueil collectif de l'École littéraire de Montréal
- 1903** Fondation de l'Association catholique de la jeunesse canadienne-française animée par l'abbé Lionel Groulx dont l'organe de presse est *Le Semeur*
- 1904** *Marie Calumet* de Rodolphe Girard
- 1905** Entrée dans la Confédération de l'Alberta et de la Saskatchewan
- 1907** Fondation de l'École des hautes études commerciales à Montréal
- 1908** *Restons chez nous* de Damase Potvin
- 1909** Parution de la revue *Le Terroir* fondée par l'École littéraire de Montréal
- 1910** Fondation du journal *Le Devoir* par Henri Bourassa
- 1912** *L'Appel de la race* de l'abbé Lionel Groulx
- 1916** *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français* de Louis Hémon
- 1917** Loi du 29 août qui divise le Canada entre les anglophones partisans de la conscription et les francophones opposés à cette mesure
- 1918** *La Scouine* d'Albert Laberge
- 1931** Statut de Westminster : liberté juridique accordée au Canada et aux autres domi-

CHRONOLOGIE DES ÉVÉNEMENTS

	nions par le Parlement britannique sauf pour la modification de la constitution	
1934		<i>Les Demi-civilisés</i> de J.-C. Harvey. Création de la revue <i>La Relève</i>
1936	Maurice Duplessis, premier ministre du Québec jusqu'en 1939 et de 1944 à 1959	
1938		<i>Trente Arpents</i> de Ringuet
1940	Droit de vote accordé aux femmes au Québec	
1941		<i>La Relève</i> devient <i>La Nouvelle Relève</i> qui cesse de paraître en 1948
1942	Formation du Bloc populaire canadien avec André Laurendeau	
1945		<i>Bonheur d'occasion</i> de Gabrielle Roy, prix Femina en 1947 <i>Le Survenant</i> de Germaine Guèvremont
1948	Adoption du fleur de lysé comme drapeau du Québec	<i>Tit-coq</i> , pièce de Gratien Gélinas <i>Le Vierge incendié</i> , poésie de Paul Marie Lapointe <i>Refus global</i> , manifeste de Paul Émile Borduas <i>Prisme d'yeux</i> , manifeste d'Alfred Pellan <i>Les Plouffe</i> de Roger Lemelin
1949	Entrée dans la Confédération de Terre Neuve Grève de l'amiante à Asbestos	Deuxième manifeste de Paul Émile Borduas, <i>Projections libérantes Poésies complètes</i> de Saint-Denys Garneau
1950		<i>Cité Libre</i> revue fondée par Gérard Pelletier et Pierre Elliott Trudeau <i>Le Torrent</i> d'Anne Hébert
1952		Début de la télévision canadienne
1953		Fondation des éditions de l'Hexagone <i>Zone</i> , pièce de Marcel Dubé <i>Le Tombeau des rois</i> , poésie d'Anne Hébert
1954		<i>Alexandre Chenevert</i> de Gabrielle Roy
1958		<i>La Bagarre</i> de Gérard Bessette <i>Les Grands Soleils</i> , pièce de J. Ferron
1959	Mort de Maurice Duplessis	Fondation de la revue <i>Liberté</i> par Jacques Godbout et Jean-Guy Pilon. <i>Bousille et les justes</i> , pièce de Gratien Gélinas

CHRONOLOGIE DES ÉVÉNEMENTS

- 1960** Jean Lesage, premier ministre du Québec ; début de la Révolution tranquille. *Les Insolences du frère Untel*, essai de Jean-Paul Desbiens  
*Le Libraire* de Gérard Bessette
- 1963** Premiers actes terroristes du FLQ (Front de Libération du Québec). Début des travaux de la commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme (Laurendeau-Dunton) au Canada et de la commission royale d'enquête sur l'enseignement au Québec (Parent)
- Fondation de la revue *Parti pris* qui paraîtra jusqu'en 1968  
*Pour la suite du monde*, film de Pierre Perreault et Michel Brault
- 1964** Création du ministère de l'Éducation du Québec
- Le Cassé* de Jacques Renaud  
*Terre Québec*, recueil de poésies de Paul Chamberland
- 1965**
- Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais, prix Médicis 1966  
*Prochain Épisode* de Hubert Aquin  
*L'Âge de la parole*, poésie de Roland Giguère  
*Mémoire*, poésie de Jacques Brault  
*La Vie heureuse de Léopold Z*, film de Gilles Carle
- L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme
- 1966** Création de l'Office franco-québécois de la jeunesse
- 1967** Visite du général de Gaulle.  
Formation du Mouvement Souveraineté Association (MSA)  
Exposition universelle de Montréal  
Rapport de la commission Laurendeau-Dunton (six volumes 1967-1970)  
Rapport Parent sur l'enseignement au Québec
- Salut Galarneau !* de Jacques Godbout  
*Les Cantouques*, poésie de Gérald Godin  
*Pays sans parole*, poésie d'Yves Préfontaine
- 1968** P.-E. Trudeau premier ministre du Canada  
Fondation du Parti Québécois (PQ) par René Lévesque
- Les Nègres blancs d'Amérique*, essai de Pierre Vallières  
*Les Belles sœurs*, pièce de Michel Tremblay  
*Hamlet, prince du Québec*, pièce de Robert Gurik  
*Le Chemin du Roy*, pièce de Claude Levac et Françoise Loranger  
Création de Radio Québec  
« L'osstidcho », spectacle de Robert Charlebois, avec Louise Forestier et Yvan Deschamps, qui renouvelle la chanson française
- 1970** Robert Bourassa, premier ministre du Québec (Parti libéral)
- L'Homme rapaillé*, poésie de Gaston Miron  
*Kamouraska* d'Anne Hébert  
Fondation des revues *Mainmise*, *Critère*

Événements d'octobre et loi des mesures de guerre (enlèvements et assassinat par le FLQ)

- 1971** *La Sagouine* d'Antonine Maillet  
*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* pièce de Michel Tremblay  
*Mon oncle Antoine*, film de Claude Jutra
- 1973** *Le Joual de Troie*, essai de Jean Marcel  
*L'Hiver de force* de Réjean Ducharme  
*C't' à ton tour, Laura Cadieux* de Michel Tremblay  
*Les dernières fiançailles*, film de Jean-Pierre Lefebvre
- 1974** *French kiss* de Nicole Brossard  
*Don Quichotte de la démanche* de Victor-Lévy Beaulieu  
*Neige noire* d'Hubert Aquin  
*Les Ordres*, film de Michel Brault
- 1976** René Lévesque, premier ministre du Québec (P.Q.) *L'Euguélonne*, essai de Louky Bersianik  
*La Nef des sorcières*, pièce collective. Fondation des revues *Jeu, Lettres québécoises, Estuaire, Possibles*.  
*L'eau chaude, l'eau frette*, film d'André Forcier  
*J.-A. Martin photographe*, film de Jean Beaudin
- 1977** Loi 101, charte de la langue française
- 1978** *Il n'y a pas de pays sans grand-père* de Roch Carrier  
*Les Fées ont soif*, pièce de Denise Boucher
- 1979** *Pélagie-la-charrette* d'Antonine Maillet, prix Goncourt  
*Mourir à tue-tête*, film d'Anne-Claire Poirier
- 1980** Échec du référendum sur la souveraineté association proposé par René Lévesque Fondation du magazine féministe *La Vie en rose*  
*La Vie en prose* de Yolande Villemaire  
*Les bons débarras*, film de Francis Man-kiewicz
- 1981** *Le Matou* d'Yves Beauchemin.
- 1982** Rapatriement unilatéral de la Constitution canadienne par P.E. Trudeau, premier ministre du Canada. Le Québec n'a pas donné son accord. *Gens du silence*, pièce de Marco Micone  
*Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert, prix Fémina

## CHRONOLOGIE DES ÉVÉNEMENTS

- 1983** Fondation du magazine transculturel *Vice Versa* à Montréal  
*Maryse* de Francine Noël  
*La Québécoite* de Régine Robin  
*La Fiancée promise* de Naïm Kattan
- 1984** Retrait de P.E. Trudeau remplacé par J. Turner, puis Brian Mulroney (Parti Conservateur) *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin  
*Lettres d'une autre*, essai fiction de Lise Gauvin
- 1985** R. Bourassa (Parti libéral) succède à R. Lévesque (P.Q.) au poste de Premier ministre du Québec *Agonie*, poésie de Jacques Brault
- 1986** *Une histoire américaine* de Jacques Godbout  
*Déclin de l'empire américain*, film de Denys Arcand
- 1987** Mort de René Lévesque  
Conférence du lac Meech (reconnaissance du Québec comme société distincte au sein du Canada) *Le premier mouvement* de Jacques Marchand
- 1988** Jacques Parizeau devient le chef du Parti Québécois *L'Écologie du réel*, essai de Pierre Nepveu
- 1990** Échec de l'accord du lac Meech  
Création de la Commission Bélanger-Campeau sur l'avenir politique et constitutionnel du Québec *Dévadé* de Réjean Ducharme
- 1992** Échec du référendum sur la révision de la constitution du Canada (Entente de Charlottown)
- 1993** Accord de libre échange avec les États-Unis et le Mexique (ALENA-NAFTA)  
Élections législatives canadiennes : Jean Chrétien, Premier ministre, Lucien Bouchard, président du Bloc Québécois, chef de l'Opposition

# Bibliographie

## HISTOIRE GÉNÉRALE ET POLITIQUE

- *Encyclopédie du Canada*, Montréal, Stanké, 3 tomes, 1987.
- BERGERON G., *Le Canada français après deux siècles de patience*, Paris, Seuil, 1967.
- BERGERON G. et PELLETIER R. (sous la dir.), *L'État du Québec en devenir*, Montréal, Boréal Express, 1980.
- BERNARD A., *La politique au Canada et au Québec*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1977.
- BOISMENU G., MAILHOT L. et ROUILLARD J., *Le Québec en textes, Anthologie 1940-1986*, Montréal, Boréal, 1986.
- BROWN G. (sous la dir.), *Histoire générale du Canada*, Montréal, Boréal, 1988.
- BRUNET M., *Histoire du Canada par les textes*, Montréal/Paris, Fides, 1963.
- BRUNET M., *Québec/Canada anglais. Deux itinéraires, un affrontement*, Montréal, HMH, 1969.
- DUHET P.-M., (sous la direction de), *Le Canada*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1991.
- DUROCHER R. et LINTEAU P.-A., *Histoire du Québec : bibliographie sélective 1867-1970*, Montréal, Boréal Express, 1970.
- GEORGE P., *Le Québec*, Paris, Que-sais-je ? n° 1793, P.U.F., 1979.
- GIRAUD M., *Histoire du Canada*, Paris, Que-sais-je ? n° 232, P.U.F. sixième éd. 1981.
- HAMELIN J. (sous la dir.), *Histoire du Québec*, Toulouse, Privat, 1976.
- HAMELIN J. et PROVENCHER J., *Brève histoire du Québec*, Montréal, Boréal Express, 1981.
- LAMONDE Y., *Guide d'histoire du Québec*, Montréal, Boréal Express, 1976.
- LINTEAU P.-A., DUROCHER R. et ROBERT J.-C., *Histoire du Québec contemporain*, 2 tomes, Montréal, Boréal Express, 1979-1986, Boréal Com part, 1989.
- MONIÈRE D., *Le développement des idéologies au Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1977.
- RIOUX M., *La question du Québec*, Paris, Seghers, 1969.
- SÉGUIN M., *L'idée d'indépendance au Québec, Genèse et historique*, Montréal, Boréal Express, 1968.
- THOMSON D., *Jean Lesage et la Révolution tranquille*, Montréal, Du Trécaré, 1984.
- TRUDEL M., FRÉGAULT G. et BRUNET M., *Histoire du Canada par les textes*, 2 tomes, Montréal, Fides, 1962.

## DICTIONNAIRES

- *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec (D.O.L.Q.)*, sous la direction de LEMIRE M., Montréal, Fides, 6 tomes, 1980-1994.
- *Dictionnaire pratique des auteurs québécois*, HAMEL R., HARE J. et WYCZYNSKI P., Montréal, Fides, 1976.

## BIBLIOGRAPHIE

- *Dictionnaire des écrivains québécois contemporains*, LEGARÉ Y., Montréal, Québec/Amérique, 1983.
- *Dictionnaire biographique du Canada*, Québec, Presses de l'Université Laval, 12 volumes, 1966-1990.
- *Dictionnaire général de la langue française au Canada*, BÉLISLE L.-A., Québec, Bélisle, 1954.
- *Dictionnaire nord-américain de la langue française*, BÉLISLE L.-A., Montréal, Beauchemin, 1979.
- *Petit dictionnaire du joul au français*, TURENNE A., Montréal, Ed. de l'Homme, 1962.
- *Dictionnaire du cinéma québécois*, HOULE M. et JULIEN A., Montréal, Fides, 1978.
- *Dictionnaire critique du théâtre québécois*, PONTAUT A., Montréal, Leméac, 1972.

## RECUEILS BIBLIOGRAPHIQUES

- BOIVIN A., EMOND M., et LORD M., *Bibliographie analytique de la science-fiction et du fantastique québécois (1960-1985)*, Québec, Nuit Blanche, 1992.
- FORTIN M., LAMONDE Y., RICARD F., *Guide de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1988.
- GAUVIN L. et MAILHOT L., *Guide culturel du Québec*, Montréal, Boréal Express, 1982.
- WYCZYNSKI P., (sous la dir.), *Archives des lettres canadiennes*, Montréal, Fides :
  - Mouvement littéraire du Québec, 1860, tome 1, 1960.
  - L'École littéraire de Montréal, tome 2, 1961.
  - Le roman canadien-français, tome 3, troisième éd. 1977.
  - La poésie canadienne-française, tome 4, 1969.
  - Le théâtre canadien-français, tome 5, 1976.
  - L'Essai et la prose d'idées au Québec, tome 6, 1985.
  - Le Nigog, tome 7, 1987.
  - Le roman contemporain au Québec 1960-1985, tome 8, 1992.

## HISTOIRE LITTÉRAIRE

- BAILLARGEON S., *Littérature canadienne-française*, Montréal et Paris, Fides, troisième éd. 1967.
- BEAUDOIN R., *Naissance d'une littérature : essai sur le messianisme et les débuts de la littérature canadienne-française 1850-1890*, Montréal, Boréal, 1989.
- BESSETTE G., GESLIN L. et PARENT Ch., *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes des origines à nos jours*, Montréal, CEC, 1968.
- BRUNET B., *Histoire de la littérature canadienne-française*, Montréal, HMH, 1970.
- DUHAMEL R., *Manuel de littérature canadienne-française*, Montréal, Renouveau pédagogique, 1967.
- GRANDPRÉ P. de, *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, 4 tomes, 1967-1969.
- LAMONDE Y. et TRÉPANIÉ E., *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, I.Q.R.C., 1986.
- LEMIRE M., *Introduction à la littérature québécoise 1900-1939*, Montréal, Fides, 1981.

- LEMIRE M., (sous la dir.), *La vie littéraire au Québec*, Sainte-Foy, 1991, tome 1, La voix française des nouveaux sujets britanniques (1764-1805).
- « Littérature du Québec », *Europe*, n° 478-479, 1979.
- « Littérature nouvelle du Québec », *Europe*, mars 1990.
- MAILHOT L., *La littérature québécoise*, Paris, Que-sais-je ? n° 1579, P.U.F., deuxième éd., 1975.
- MARCOTTE G., *Une littérature qui se fait*, Montréal, HMH, 1968.
- MOISAN C., *L'âge de la littérature canadienne. Essai*, Montréal, HMH coll. « Constantes », 1969.
- TOUGAS G., *La littérature canadienne-française*, Paris, P.U.F., cinquième éd. 1974.

## ANTHOLOGIES GÉNÉRALES

- ERMAN M., *Littérature canadienne-française et québécoise*, Montréal, Beauchemin, 1992
- GAUVIN L. et MIRON G., *Écrivains contemporains du Québec depuis 1950*, Paris, Seghers, 1989.
- LE BEL M. et PAQUETTE J.-M., *Le Québec par ses textes (1534-1976)*, Paris, France Québec/Fernand Nathan, 1979.
- MARCOTTE G., (sous la dir.), *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, La Presse, 4 tomes, 1978-1980.
- VIATTE A., *Anthologie littéraire de l'Amérique francophone. Littératures canadienne, louisianaise, haïtienne, de la Martinique, de la Guadeloupe et de la Guyane*, Sherbrooke, CELF, Université de Sherbrooke, 1971.

## ANTHOLOGIES DE LA POÉSIE

- BEAUSOLEIL C., *Montréal est une ville de poèmes vous savez*, Montréal, l'Hexagone, 1992
- BOSQUET A., *Poésie du Québec*, Paris, Seghers, Montréal, HMH, deuxième éd. 1971.
- COTNAM J., *Poètes du Québec*, Montréal, Fides, coll. « Bibliothèque québécoise », 1982.
- HARE J., *Anthologie de la poésie québécoise du XIX<sup>e</sup> siècle (1790-1890)*, Montréal, HMH, 1979.
- MAILHOT L. et NEPVEU P., *La poésie québécoise des origines à nos jours*, Montréal, l'Hexagone Coll. « Typo », éd. 1986.

## ANTHOLOGIES DU ROMAN ET DES CONTES

- BESSETTE G., *De Québec à Saint-Boniface. Récits et nouvelles du Canada français*, Toronto, Macmillan of Canada, 1968.
- BOIVIN A., *Le conte fantastique québécois au XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 1987.
- EMOND M., *Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au XX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 1987.

## BIBLIOGRAPHIE

- FREDETTE N., *Montréal en prose, 1892-1992*, Montréal, l'Hexagone, 1992.
- LORD M., *Anthologie de la science-fiction québécoise contemporaine*, Montréal, Fides, 1988.
- MOREAU G., *Anthologie du roman canadien-français*, Montréal, Idec, 1973.
- ROUSSEAU G., *Préfaces des romans québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Cosmos, 1970.
- THERIO A., *Conteurs canadiens-français, époque contemporaine*, Montréal, Librairie Déom, 1970.
- THERIO A., *Conteurs québécois 1900-1940*, Ottawa, Presses de l'université d'Ottawa, 1987.

## ANTHOLOGIES DU THÉÂTRE

- DOAT J., *Anthologie du théâtre québécois, le théâtre canadien de langue française de ses origines à nos jours, 1606-1970*, Québec, La liberté, 1973.
- MAILHOT L. et MONTPETIT D.-M., *Monologues québécois 1890-1980*, Montréal, Leméac, 1980.

## ANTHOLOGIES DES ESSAIS

- FERRETTI A. et MIRON G., *Les grands textes indépendantistes 1774-1992*, Montréal, l'Hexagone, 1992.
- MAILHOT L., *Essais québécois 1837-1983*, Montréal, HMH, 1984.

## ÉTUDES GÉNÉRALES

- ALLARD J., *Traverses (de la critique littéraire au Québec)*, Montréal, Boréal, 1991.
- ANDRÈS B., *Écrire le Québec : de la contrainte à la contrariété, essai sur la constitution des lettres au Québec*, Montréal, XYZ, « Études et documents », 1990.
- BESSETTE G., *Une littérature en ébullition*, Montréal, Le Jour, 1968.
- BOUTHILLETTE J., *Le Canadien-français et son double*, Montréal, l'Hexagone, 1972.
- BROCHU A., *L'instance critique 1961-1973*, Montréal, Leméac, 1974.
- DIONNE R. (sous la dir.), *Le Québécois et sa littérature*, Sherbrooke, Naaman, et Paris, A.C.C.T. (collection « Littérature »), 1984.
- DORION G. et VOISIN M., *Littérature québécoise. Voix d'un peuple, voies d'une autonomie*, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 1985.
- DUMONT F. et FALARDEAU J.-C., *Littérature et société canadiennes-françaises*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1964.
- GEROLS J., *Le roman québécois en France*, Montréal, HMH, « Cahier du Québec », 1984.
- GODBOUT J., *Le Murmure marchand, 1976-1984*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1984.
- LAROSE J., *La Petite Noireur*, essais, Montréal, coll. « Papiers collés », Boréal, 1987.
- LAROSE J., *L'amour du pauvre*, essais, Montréal, coll. « Papiers collés », Boréal, 1991.

- MARCOTTE G., *Une littérature qui se fait*, Montréal, HMH, 1962.
- MARCOTTE G., *Présence de la critique*, Montréal, HMH, 1966.
- NEPVEU P., *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988.
- RICARD F., *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal, 1985.
- WARWICK J., *L'appel du Nord dans la littérature canadienne-française*, Montréal, HMH, 1972.

## ÉTUDES GÉNÉRALES SUR LA POÉSIE

- BLAIS J., *De l'ordre et de l'aventure. La poésie au Québec de 1934 à 1944*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1975.
- BRAULT J., *Chemin faisant*, Montréal, La Presse, 1975.
- BOURASSA A.-G., *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, L'étincelle, 1977.
- CHAMBERLAND P., « Fondation du territoire », *Parti pris*, 4, 9-12, mai-août 1967, p. 11-43.
- MARCOTTE G., *Le temps des poètes*, Montréal, HMH, 1969.
- MOISAN C., *Poésie des frontières : étude comparée des poésies canadienne et québécoise*, Montréal, HMH, 1979.
- NEPVEU P., *Les mots à l'écoute. Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979.

## ÉTUDES GÉNÉRALES SUR LE ROMAN

- ARGUIN M., *Le roman québécois de 1944 à 1955*, Montréal, l'Hexagone, 1989.
- BELLEAU A., *Le romancier fictif*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1979.
- BEAUDOIN R., *Le roman québécois*, Montréal, Boréal Express, 1991.
- BROCHU A., *L'instance critique*, Montréal, Leméac, 1974.
- COLLET P., *L'hiver dans le roman canadien-français*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1965.
- DUCROCQ-POIRIER M., *Le roman canadien de langue française de 1860 à 1958*, Paris, Nizet, 1978.
- FALARDEAU J.-C., *Notre société et son roman*, Montréal, HMH, 1967.
- FALARDEAU J.-C., *Imaginaire social et littérature*, Montréal, HMH, 1974.
- HAREL S., *Le voleur de parcours, Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Le Préambule, 1989.
- IMBERT P., *Roman québécois contemporain et clichés*, Ottawa, Ed. de l'Université d'Ottawa, 1983.
- KWATERKO J., *Le roman québécois de 1960 à 1975 ; Idéologie et représentation littéraire*, Montréal, Le Préambule, 1989.
- LEMIRE M., *Les grands thèmes nationalistes du roman historique canadien-français*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1970.
- MARCOTTE G., *Le roman à l'imparfait*, Montréal, La Presse, 1976.
- PATERSON J., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.

## BIBLIOGRAPHIE

- RENAUD A. et ROBIDOUX R., *Le roman canadien-français du XX<sup>e</sup> siècle*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1966.
- RESCH Y., *L'imaginaire de la ville : Montréal dans la fiction québécoise, 1940-1980*, Thèse d'État, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985.

## ÉTUDES GÉNÉRALES SUR LE THÉÂTRE

- BELAIR M., *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac, 1973.
- COTNAM J., *Le théâtre québécois, instrument de contestation sociale et politique*, Montréal, Fides, 1976.
- GODIN J.-C. et MAILHOT L., *Le théâtre québécois*, Montréal, HMH, 2 tomes, 1973-1980.

# Index onomastique

## A

ALFONSO Antonio D' 238  
ALLARD Jacques 154  
ANGERS Félicité (voir CONAN Laure)  
APRIL Jean-Pierre 253  
AQUIN Hubert 75, 149, 154, 164, **198-203**,  
223, 268, 269  
ARAGON Louis 80  
ASSELIN Olivar 29, 79, 153  
AUBERT DE GASPÉ Philippe (fils) 9, 18, 41,  
264  
AUBERT DE GASPÉ Philippe (père) 19, 41,  
265  
AUBIN Napoléon 251

## B

BAILLARGEON Pierre 90  
BARBEAU Jean 180, 183  
BARBEAU Victor 70, 78  
BARCELO François 258  
BARRÉ Raoul 259  
BARRETTE Jacqueline 184  
BARTHE Joseph-Guillaume 59  
BASILE Jean 231, 233  
BEAUCHEMIN Yves 174, 229, 245, **246-247**,  
269  
BEAUDOIN Réjean 158  
BEAUDRY Johanne 244  
BEAUGRAND Honoré 45, 83, 244  
BEAULIEU Michel 230  
BEAULIEU Victor-Lévy 171, 223, 227, 259,  
269  
BEAUSOLEIL Claude 228, 230, 234, 244, 245  
BEAUVOIR Simone DE 222  
BECKETT Samuel 209, 235  
BÉGON Elizabeth 16, 25, 35  
BELAND André 90  
BÉLIL Michel 257  
BELLEAU André 154, 163  
BENOIT Jacques 252, 258  
BERGER Jean du 41

BERGERON Alain 255  
BERNANOS 71, 91  
BERNIER Jovette 83, 90  
BERQUE Jacques 200, 201  
BERSIANIK Louky 224, 269  
BERTHELOT Hector (pseudonyme  
Ladébauche) 258  
BERTHOS Jean 252  
BESSETTE Gérard 11, 88, 267  
BIBAUD Michel 18, 59  
BISSONNETTE Lise 224  
BLAIS Jacques 126  
BLAIS Marie-Claire 161, **192-198**, 268  
BOILY Béatrix 57  
BOIVERT Réginald 75  
BOIVIN Aurélien 51, 255, 256, 261  
BORDUAS Paul-Émile 73, **94-101**, 102, 131,  
267  
BOSSUET 21  
BOUCHARD Guy 161, 255  
BOUCHER Denise 172, 185, 218, 269  
BOUCHER Pierre 23  
BOUCHER DE BOUCHERVILLE Georges DE 36  
BOUCHETTE Errol 82  
BOUGAINVILLE 25  
BOURASSA Henri 26, 151, 266  
BOURASSA Robert 147, 260, 268, 270  
BOURGEOIS Albéric 259  
BOUTHILLETTE Jean 162  
BRAULT Jacques 131, 142, 154, 163, 175,  
**187-192**, 268, 270  
BRETON André 73, **99-100**  
BRULOTTE Gaétan 257  
BROCHU André 82, 154, 166  
BROSSARD Jacques 255, 257  
BROSSARD Nicole 161, 174, 175, 222, 230,  
269  
BUIES Arthur 19, 21, **27-29**, 162

## C

CACCIA Fulvio 236  
CAMBRON Micheline 224

## INDEX ONOMASTIQUE

- CAMU Albert 93  
CANAC-MARQUIS Normand 218  
CARMEL Aimé 57  
CARPENTIER André 257  
CARRIER Louis-Georges 199  
CARRIER Roch 7, 89, 245, 256, 269  
CARTIER Jacques 15, 22, 23, 263  
CASGRAIN Henri-Raymond 9, 19, 21, 32, 40, 61, 77, 152  
CAVELIER DE LA SALLE 23, 247  
CHABOT Denis 257  
CHAMBERLAND Paul 82, 105, 149, 154, 175, 188, 268  
CHAMPLAIN Samuel DE 15, 22, 23  
CHAPAIS Thomas 19  
CHARTIER Albert 66, 190  
CHARBONNEAU Robert 259  
CHARBONNEAU-TISSOT Claudette 257  
CHARLEBOIS Robert 156, 204, 227, 268  
CHARLEVOIX François-Xavier 24, 30, 264  
CHATEAUBRIAND René DE 22  
CHATILLON Pierre 257  
CHAURETTE Normand 161, 218  
CHAUVEAU Pierre-Joseph-Olivier 37, 49, 82, 265  
CHEVALIER Henri Émile 47  
CHOPIN René 125  
CHOQUETTE Ernest 57  
CHOQUETTE Robert  
CHOUINARD Ernest 57  
CHRÉTIEN Jean 270  
CLAING Robert 183  
CLAUDEL Paul 133  
CLOUTIER Eugène 72  
CODERRE Émile (Jean NARRACHE)  
COHEN Léonard 87, 160  
CONAN Laure 22, 36-38, 90, 265  
COTÉ André-Philippe 261  
COTÉ Louis-Philippe 57  
CRÉMAZIE Octave 9, 18, 60-63, 152, 168, 264, 265
- D**
- DAGENAIS Pierre 80  
DANTIN Louis 63, 87  
DAOUST Jean-Paul 230, 244, 245  
Dansereau Louis-Marie 183  
DESBIENS Jean-Paul 11, 268
- DESCHAMPS Yvon 153, 183  
DES GROSEILLIERS 23  
DESROCHERS Alfred 153  
DES ROCHERS Clémence 183  
DESROSNIERS Leo-Paul 33-34  
DESSAULLES Henriette 22  
DESSAULLES Louis-Antoine 28, 35-36  
DOUTRE Joseph 47  
DUBÉ Marcel 86, 148, 179, 180, 267  
DUBOIS René-Daniel 161, 218  
DUCHARME Charles-Marie 42  
DUCHARME Réjean 25, 64, 174, 181, 204-208, 227, 233, 268, 269, 270  
DUDEK Louis 160  
DUGAS Marcel 78  
DUHAMEL Georges 80  
DUHAMEL Roger 79  
DUMAS Alexandre 19  
DUMONT Fernand 75, 155  
DUPLESSIS Maurice 69-70, 74, 83, 88, 93, 137, 139, 146, 151, 194, 267  
DUPONT Jean-Claude 46  
DUPRAS Jean-Pierre 260  
DUPRÉ Louise 223  
DURAND Lucile (Louky BERSIANIK)  
DURHAM John 17, 20, 264  
DUSSAULT Louise 184
- E**
- ELIE Robert 72, 79, 81, 90, 92, 117, 121  
ÉTIENNE Gérard 238  
EVANTUREL Eudore 63
- F**
- FALARDEAU Jean-Charles 76  
FANON Frantz 82, 148, 200, 201  
FAVREAU Marc (Sol) 173, 183  
FENNARIO David 160  
FERLAND Abbé 21, 32  
FERRON Jacques 23, 89, 154, 180, 267  
FEYDEAU Georges 179  
FILIATRAULT Jean 57, 91  
FILTEAU Claude 109, 124, 132, 141, 143  
FO DARIO 210, 211  
FOREST Jean 173  
FOURNIER Jules 29  
FOURNIER Pierre 260

FOURNIER Roger 233  
 FRANCEUR Lucien 173, 244, 245  
 FRÉCHETTE Louis-Honoré 18, 42, 44, 177, 265, 266

**G**

GAGNON Émile 57  
 GAGNON Ernest 70  
 GAGNON François 57  
 GAGNON Jean-Louis 79, 81  
 GAGNON Madeleine 174, 222  
 GAGNON Maurice 94  
 GARNEAU François-Xavier 18, 21, **31-32**, 59, 162, 264  
 GARNEAU Hector de Saint-Denys 72, 79, **117-124**, 188, 267  
 GARNEAU Michel 180, 183, 2418  
 GASQUY-RESCH Yannick 73, 96, 112, 113, 116, 207, 215, 225, 234  
 GAULLE Charles DE 146, 155, 268  
 GAUVIN Lise 82, 162, 167, 175, 176, 224, 270  
 GAUVREAU Claude 73, **102-103**, 105, 107, 180  
 GÉLINAS Gratien 83, 148, 178, 267  
 GÉLINAS Pierre 81, 86, 88, 95  
 GÉRIN-LAJOIE Antoine 19, 37, **49-51**, 82, 265  
 GERMAIN Jean-Claude 181, 183  
 GIGUERE Roland 73, **103-104**, 106, 190, 268  
 GIRARD Adolphe 226  
 GIROUARD Laurent 226  
 GIROUX André 87, **91**  
 GODBOUT Jacques 81, 158, 172, **245-248**, 267, 268, 270  
 GODIN Gérald **108-109**, 159, 169, 173, 268  
 GOGOL 211  
 GRANDBOIS Alain 72, 81, 107, **124-132**, 188  
 GRANDMONT Édouard DE 73  
 GRENIER Armand 252  
 GRIGNON Claude-Henri 84, 148, 168, 260  
 GROULX Lionel **32-33**, 78, 79, 151, 266  
 GUEVREMONT Germaine 39, 57, 84, 148, 267  
 GUIZOT Louis 21  
 GURIK Robert 155, 180, 181, 268  
 GUYARD Marie (voir MARIE DE L'INCARNATION)

**H**

HAERNE Armand DE 42  
 HARVEY Jean-Charles 83, 267  
 HÉBERT Anne 38, 72, 79, 92, **132-136**, 161, 178, 257, 267, 268, 269  
 HÉBERT François 229  
 HÉMON Louis 7, **51-52**, 266  
 HÉNAULT Gilles 7, 96, 105, 106, 107, 131  
 HENNEPIN Louis 23  
 HERTEL François 90  
 HUOT Antonio 57  
 HUGO Victor 18, 266  
 HURTUBISE Claude 71, 79, 81  
 HURTUBISE Jacques 260

**J**

JASMIN Claude 223, 228  
 JOLLIET Louis 123, 247  
 JOHNSON Daniel 143  
 JOHNSON William 160

**K**

KATTAN Naïm 161, 231, 270  
 KLEIN A.-M. 160  
 KUNDERA Milan 190

**L**

LABELLE Edmond 124  
 LABERGE Albert 84, 266  
 LABERGE Charles 41, 42  
 LABERGE Marie 180, 218  
 LACOMBE Patrice 19, 37, **53-55**, 264  
 LACOURCIERE Luc 40  
 LAFERRIERE Dany 238  
 LAFITEAU Joseph-François 24, 25  
 LA HONTAN LOM D'ARCE DE 22, 23  
 LALONDE Michèle 154, 172, 173  
 LAMONDE Yvan 263  
 LAMY Suzanne 223  
 LANGEVIN André 72, 88, **92-93**, 169, 178  
 LANGUIRAND Jacques 87, 180  
 LAPALME Georges-Émile 147  
 LAPOINTE Gatien 23, 233  
 LAPOINTE Jeanne 81  
 LAPOINTE Paul-Marie 23, 73, 104, 105, **130-131**, 267

## INDEX ONOMASTIQUE

LAROSE Jean 154, 157, 159  
LAROUCHE Pierre (voir Prouche)  
LA RUE Monique 175, 246  
LAURENDEAU André 26, 70, 148, 152, 267  
LAURENDEAU Paul 108  
LAURIN Florent (voir Grenier Armand)  
LASNIER Rina 72  
LAURIER Wilfrid 266  
LEACOCK Stephen 161  
LECLERC Gilles 162  
LEDUC Fernand 73, 94, 96, 99  
LEDUC Ozias 78  
LEGAULT Émile 178  
LEJEUNE Paul (Père) 21, 24  
LEMELIN Roger 73, 81, **85**, 88, 148  
LEMIRE Maurice 54  
LE MOYNE d'Iberville 23  
LE MOYNE Jean 117, 121, 163  
LENOIR Joseph 60  
LEPAGE Robert 218  
LEPAGE Roland 181  
LESAGE Jean 147, 155, 193, 268  
LESCARBOT Marc 23, 177  
LEVAC Claude 155, 182, 268  
LEVEILLÉE Claude 199  
LÉVESQUE Georges-Henri 76, 192  
LÉVESQUE René 146, 148, 155, 156, 159, 162, 268, 269, 270  
LORANGER Françoise 83, 91, 155, 181, 182, 268  
LORANGER Jean-Aubert 78  
LORD Michel 257  
LTAIF Nadime 239

## M

MABILLE Pierre 98  
MAC LENNAN Hugh 160  
MAGRIS Claudio 126  
MAHEU Gilles 218  
MAHEU Pierre 82  
MAILHOT Laurent 29, 74, 166, 180, 185, 192, 215, 250  
MAILLET Andrée 83, 92, 231  
MAILLET Antonine 5, 173, 180, 269  
MAJOR André 82, 170, 226, 232  
MAJOR Jean-Louis 154, 165  
MALLET Marilü 239  
MARCEL Jean (Voir PAQUETTE Jean-Marcel)

MARCEL Gabriel 137  
MARCHAND Clément 70, 225, 233  
MARCHAND Félix-Gabriel 177, 181  
MARCHAND Jacques 270  
MARCHAND Olivier 75  
MARCHESSAULT Jovette 161, 218, 244  
MARCIL-LACOSTE Louise 224  
MARCOTTE Gilles 73, 76, 81, 92, 93, 133, 154, 155, 166, 194  
MARIE DE L'INCARNATION (Mère) 16, 21, 24  
MARITAIN Jacques 71, 118  
MARTIN Claire 36, 161  
MARTINO Jean-Paul **104-105**  
MASSÉ Carole 174  
MASSICOTTE Édouard-Zotique 46  
MATHIEU Claude 256  
MAURIAC François 71, 80, 91  
MEMMI Albert 33, 82, 148, 200, 201  
MERCIER Honoré 151, 266  
MERCIER Serge 183  
MERCIER-GOUIN Yvette 177  
MESPLET Fleury 26  
MEUNIER Claude 183  
MICHELET Jules 21, 24, 30  
MICONE Marco **237-238**, 269  
MIRON Gaston 10, 75, 105, 109, **137-143**, 149, 154, 173, 175, 188, 227, 233, 268  
MOLIERE 179  
MONTCALM 25  
MONTIGNY LOUVIGNY DE 41  
MORETTI Pierre 181  
MORIN Paul 153  
MORISSETTE Joseph-Ferdinand 41  
MOUNIER Emmanuel 71, 74  
MOUSSEAU Jean-Paul 73  
MULRONEY Brian 270

## N

NARRACHE Jean 70  
NELLIGAN Émile **63-66**  
NEPVEU Pierre 244, 270  
NEVERS Edmond DE 27, 157, 162  
NICOT Stéphane  
NOEL Francine 173, 270  
NOEL Lise 224

## O

O'NEIL Jean 230  
 OUVRARD René 57  
 OUELLETTE Fernand 10, 107, 131, 149, 164, 169  
 OUELLETTE-MICHALSKA Madeleine 222, 223

## P

PAGNOL Marcel 17  
 PANNETON Philippe (voir RINGUET)  
 PAPINEAU Louis-Joseph 8, 17, 28  
 PAQUETTE Jean-Marcel 154, 165, 171  
 PAQUIN Ubald 251  
 PARENT Étienne 18, 19, 21, **26-27**  
 PARIZEAU Jacques 270  
 PARIZEAU Marcel 94  
 PARKMAN Francis 32  
 PÉAN Stanley 255  
 PEDNAULT Hélène 218  
 PÉLADEAU Henri Paul 123  
 PELLAN Alfred 73, **94-95**, 129, 178, 267  
 PELLERIN Jean 86  
 PELLETIER Gérard 74, 81, 267  
 PELLETIER Pol 161, 218  
 PELOQUIN Claude 107  
 PERRAULT Pierre 23, 178, 268  
 PETICLAIR Pierre 177  
 PETIT-JEAN André 181  
 PHILIBERT André 260  
 PILON Jean-Guy 75, 81, 150, 267  
 PIOTTE Jean-Marc 82  
 PLOUR Guy-René (Armand GRENIER)  
 POTVIN Damase 54, **55-57**, 266  
 POULIN Jacques 174, **246-247**  
 POUZIER Bernard 245  
 PRÉFONTAINE Yves 74, 131, 233, 268  
 PROUCHE (Pierre LAROUCHE) 261

## Q

QUESNEL Joseph 177

## R

RABELAIS 22  
 RACINE Jean

RADISON 23  
 RAMUZ 119  
 RÉMILLARD Jean-Robert 181  
 RENAUD Jacques 82, 170  
 RENAUD Thérèse 73  
 RESCH Yannick (voir GASQUY-RESCH Yannick)  
 RICARD François 154, 165  
 RICHARD Jean-Jules 86, 87, 88, 89  
 RICHLER Mordecai 87, 160, 231  
 RIEL Louis 265  
 RIMBAUD Arthur 65  
 RINGUET 39, 57, 72, **84-85**, 86, 244, 267  
 RIOPELLE Jean-Paul 96, 100  
 RIOUX Marcel 69  
 ROBERT Lucie 176  
 ROBIN Régine 235, 240, 270  
 ROCHON Esther 252  
 ROLLIN Henri 181  
 RONFARD Jean-Pierre 182, 218  
 ROQUEBRUNE Robert DE 78  
 ROY André 230, 245  
 ROY Camille (Abbé) 118, 152, 168  
 ROY Gabrielle 73, 81, 85, 87, 88, 89, **111-117**, 148, 213, 223, 226, 232, 233, 267

## S

SAINT-JOHN Perse 133  
 SARTRE Jean-Paul 92, 148, 162, 201  
 SAUVAGEAU P 181  
 SAVARD Félix-Antoine 23, 52, 72, 81, 83  
 SAVARD Marie 184  
 SCOTT Walter 19  
 SERNINE Daniel 254  
 SIMARD Jean 87, 90  
 SMART Patricia 223  
 SOL (voir FAVREAU Marc)  
 SPEHNER Norbert 251  
 STEVENS Paul 43  
 SULTE Benjamin 32

## T

TACHÉ Joseph-Charles 40  
 TALON Jean 15  
 TANGUAY Bernard 260  
 TARDIVEL Jules-Paul 19, 251  
 TASCHEREAU Louis-Alexandre

TCHÉKHOV 118, 179, 211  
TESSIER Ulric 47  
TÉTREAU Jean 252  
THÉORET France 174, **221-222**  
THÉRIAULT Marie-Josée 257  
THÉRIAULT Yves 81, 87, 88, 89, 178, 233,  
252, 255  
THIERRY Augustin 21, 30  
TODOROV Tzvetan 45  
TORNANCOUR Jacques DE 129  
TOUGAS Francine 185  
TOUPIN Paul 178  
TREMBLAY Michel 148, 161, 171, 176, 180,  
183, **208-215**, 228, 256, 268, 269  
TRUDEAU Pierre-Elliott 74, 81, 140, 155,  
156, 159, 200, 267, 268, 269, 270

## V

VAC Bertrand 88

VADEBONCOEUR Pierre 156, 171  
VALLIERES Pierre 154, 162, 268  
VANIER Denis 244  
VAN SCHENDEL Michel 105, 131  
VARÈSE Edgar 164  
VEUILLOT Louis 251  
VIAU Roger 86, 233  
VIGNEAULT Gilles 7  
VILLEMAIRE Yolande 174, 230, 269  
VILLON François 190  
VINCENT Julie 185  
VONARBURG Elizabeth 253

## W

WILLIAMS Tennessee 24

## Z

ZINDEL Paul 211

# Table des matières

AVERTISSEMENT .....	3
INTRODUCTION .....	5
<b>PREMIÈRE PARTIE</b>	
<b>FONDATEURS (1630-1930)</b>	13
<b>CHAPITRE 1. « UN PEUPLE SANS HISTOIRE ET SANS LITTÉRATURE » ... ? .....</b>	15
Section 1. LA NOUVELLE-FRANCE .....	15
Section 2. DE LA CONQUÊTE À L'UNION .....	16
Section 3. LE QUÉBEC AU SEIN DE LA CONFÉDÉRATION .....	19
<b>CHAPITRE 2. SURVIVANCE ET RÉSISTANCE .....</b>	21
Section 1. LES ÉCRITS DE LA NOUVELLE-FRANCE .....	22
1. Découvertes, explorations .....	23
2. Les Relations des Jésuites .....	24
3. Histoire .....	24
Section 2. DU JOURNALISME À L'ESSAI .....	26
1. Étienne Parent .....	26
2. Arthur Buies .....	27
Section 3. DISCOURS ET LITTÉRATURE DE L'HISTOIRE .....	30
1. François-Xavier Garneau, historien national .....	30
2. Lionel Groulx, historien et intellectuel engagé .....	32
3. Léo-Paul Desrosiers, romancier du territoire et du temps .....	33
Section 4. DES FEMMES AU DÉBUT DE LA LITTÉRATURE INTIME .....	35
1. Henriette Dessaulles : <i>Journal</i> .....	35
2. Laure Conan : <i>Angéline de Montbrun</i> .....	36
Section 5. LE CONTE LITTÉRAIRE AU XIX <sup>e</sup> SIÈCLE .....	38
1. Pluralité des contes .....	39
2. Les contes surnaturels .....	39
Les contes fantastiques étranges .....	46



Section 3. DU PERSONNALISME À L'EXISTENTIALISME : REGARDS SUR LA VIE INTÉRIEURE .....	89
1. Examen de conscience « malheureuse » .....	90
2. Vie intérieure et vie extérieure .....	91
Section 4. LE TEMPS DES AVANT-GARDES .....	94
1. Les débats sur l'art moderne avant <i>Refus Global</i> .....	94
2. <i>Refus Global</i> .....	96
3. Bilan .....	101
Section 5. LA POÉSIE : DE L'AVANT-GARDISME À L'ORALITÉ .....	102
1. De la poésie d'avant-garde à la poésie sociale .....	102
2. Les poètes de l'Hexagone .....	105
3. La poésie aux éditions Parti pris : l'exemple de Gérard Godin .....	108
<b>CHAPITRE 3. FIGURES</b> .....	111
Section 1. GABRIELLE ROY .....	111
1. La romancière de la réalité urbaine .....	113
2. Un monde réconcilié .....	114
Section 2. HECTOR DE SAINT-DENYS GARNEAU .....	117
1. L'obliquité de l'énonciation .....	117
2. Le parler de Garneau .....	119
3. Le rythme dans l'espace .....	121
4. La poésie dans le <i>Journal</i> de Garneau .....	122
5. Pour un rythme libre .....	123
Section 3. ALAIN GRANDBOIS .....	124
1. Le chant et la rime .....	125
2. Le « grand style » de Grandbois .....	126
3. Le ton polémique du lyrisme de Grandbois .....	127
4. Du lyrisme de Grandbois au constructivisme de Lapointe .....	129
Section 4. ANNE HÉBERT .....	132
1. L'univers poétique .....	132
2. L'univers romanesque .....	133
Section 5. GASTON MIRON .....	137
1. Les premiers poèmes .....	137
2. Le poème épique .....	140
3. Le langage collectif .....	141
4. Miron et la sacralité du verbe .....	142

TROISIÈME PARTIE	
<b>RÉVOLUTIONS (1960-1980)</b>	145
<b>CHAPITRE 1. LA RÉVOLUTION TRANQUILLE</b> .....	147
Section 1. L'INTELLECTUEL DANS LA CITÉ .....	147
Section 2. DEUX EXPRESSIONS INTELLECTUELLES : <i>PARTI PRIS ET LIBERTÉ</i> .....	148
Section 3. UNE SOCIÉTÉ DISTINCTE .....	150
<b>CHAPITRE 2. FONDATIONS D'UNE LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE</b> .....	151
Section 1. LA QUESTION NATIONALE .....	151
1. Langue et littérature : une question de survie .....	152
2. Littérature et décolonisation .....	153
3. Le second souffle de la Révolution tranquille .....	155
4. Le référendum : oui et non, ouïe et nom .....	157
5. Une littérature « post-nationale » ? .....	158
6. Majorités, minorités .....	160
Section 2. LES NOUVELLES VOIES DE L'ESSAI .....	162
1. D'une question l'autre .....	162
2. Le cheminement et le chemin .....	163
3. Essai et littérature .....	165
Section 3. L'ÉCRIVAIN ET LA LANGUE .....	167
1. Déplacements d'une question .....	167
2. Le parti pris du <i>joual</i> .....	168
3. Du <i>joual</i> au québécois .....	170
4. Les nouvelles stratégies romanesques .....	173
5. Le sentiment de la langue .....	175
Section 4. PLACE DU THÉÂTRE .....	176
1. Une dramaturgie littéraire .....	178
2. La « mort » du texte et de l'auteur .....	180
3. Renaissances dramaturgiques .....	183
<b>CHAPITRE 3. FIGURES</b> .....	187
Section 1. JACQUES BRAULT .....	187
1. <i>Mémoire</i> .....	189
2. <i>La poésie ce matin</i> .....	190
3. <i>L'en dessous l'admirable</i> .....	191

Section 2. MARIE-CLAIRE BLAIS .....	192
1. La récupération parodique du roman de la terre .....	193
2. Vivre ou survivre : histoire d'exilés .....	195
3. Une écriture à l'écoute de l'autre .....	197
Section 3. HUBERT AQUIN .....	198
1. Premières œuvres .....	199
2. <i>Prochain Épisode</i> .....	199
3. Le baroque et le travail de la forme .....	201
4. Littérature et perception .....	202
Section 4. RÉJEAN DUCHARME .....	204
1. La nostalgie de l'enfance .....	204
2. Le plaisir des mots .....	207
Section 5. MICHEL TREMBLAY .....	208
1. Le conteur .....	209
2. Le cycle des <i>Belles sœurs</i> .....	210
3. Le <i>joual</i> .....	211
4. Les <i>Chroniques du Plateau Mont-Royal</i> .....	212
<b>QUATRIÈME PARTIE</b>	
<b>ORIENTATIONS</b>	
	217
<b>CHAPITRE 1. PENSER AU FÉMININ</b> .....	221
<b>CHAPITRE 2. MYTHOLOGIES URBAINES</b> .....	225
Section 1. PARCOURS .....	225
Section 2. LIEUX .....	230
1. La « Main » .....	230
2. La rue Sainte-Catherine .....	232
3. La montagne et le fleuve .....	232
<b>CHAPITRE 3. ÉCRITURES MIGRANTES</b> .....	235
<b>CHAPITRE 4. DIRE L'AMÉRIQUE</b> .....	243
<b>CHAPITRE 5. LA PARALITTÉRATURE</b> .....	251
Section 1. LA SCIENCE-FICTION .....	251
1. Les lents débuts .....	251
2. Les années 1960 .....	252

*TABLE DES MATIÈRES*

3. Quelques figures marquantes depuis 1970 .....	252
4. L'effervescence .....	255
<b>Section 2. LE FANTASTIQUE .....</b>	<b>255</b>
1. Lente renaissance .....	255
2. Le fantastique maléfique .....	257
3. Le réalisme magique .....	257
<b>Section 3. LA BANDE DESSINÉE .....</b>	<b>258</b>
<b>CHRONOLOGIE .....</b>	<b>263</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>271</b>
<b>INDEX ONOMASTIQUE .....</b>	<b>277</b>



Créée à l'initiative de l'**Université des Réseaux d'Expression Française**, la collection *Universités francophones* s'insère, depuis 1988, dans le paysage éditorial international. L'**UREF** met ainsi à la disposition des étudiants et chercheurs, des ouvrages de haute qualité scientifique.

Rédigés par des équipes à caractère multilatéral, manuels, monographies et actes de colloques abordent des problématiques intéressant l'ensemble du monde francophone. En outre, ils s'adaptent, grâce à une politique de prix particulière, à ses différentes réalités économiques : autant de conditions contribuant à la reconnaissance et au succès de la collection.

---

*Nouveau précis venant enrichir la collection Histoire littéraire de la francophonie, cet ouvrage offre un tableau historique et général de la littérature du Québec en insistant sur les grands débats d'idées qui ont fondé et consolidé l'existence de la société québécoise dont le vouloir vivre s'est progressivement identifié à un vouloir dire l'Amérique en français.*

*Divisé en quatre parties : Fondations (1630-1930), Identifications (1930-1960), Révolutions (1960-1980), Orientations, ce manuel fait référence à des textes qui situent le fait littéraire dans son champ le plus large, soulignant ainsi l'importance que peuvent prendre, dans une jeune littérature, des écrits journalistiques, des pamphlets, des manifestes, à côté de textes s'affirmant comme littéraires. Pour chaque partie, des figures d'écrivains ont été choisies, qui illustrent chacune à leur façon, les contraintes et les défis qui ont marqué les moments-charnières au cours desquels la littérature québécoise a signalé et sa vulnérabilité et sa spécificité. La littérature du Québec est une invitation à découvrir que la langue française continue à être un espace infiniment dynamique où peuvent se croiser et se mêler des cultures, quand elle est choisie comme langue d'écriture.*



**Yannick Gasquy-Resch** est professeur à l'Institut d'études politiques de l'Université d'Aix-Marseille. Elle partage ses enseignements et sa recherche entre, d'une part, Colette, sur laquelle elle a notamment écrit un ouvrage (*Corps féminin, corps textuel*, Klincksieck) et dans la Pléiade et, d'autre part, la littérature québécoise dont elle est spécialiste et qu'elle s'efforce de faire connaître en France depuis plusieurs années (*L'imaginaire de la ville : Montréal dans la fiction de 1940 à 1980*, Université de Provence, 1985). **Aurélien Boivin**, qui enseigne à l'Université Laval au Québec, est un spécialiste du conte québécois, du roman du terroir et de la littérature de science fiction et fantastique sur lesquelles il vient de publier une *Bibliographie analytique* (Nuit Blanche, 1992). **Claude Filteau** enseigne la littérature québécoise à l'Université de Paris XII et s'intéresse particulièrement à la poésie contemporaine (*Poétiques de la modernité au Québec 1895-1948*, l'Hexagone, 1994). **Lise Gauvin** a la triple qualité d'universitaire (professeur à l'Université de Montréal), d'auteur, d'essayiste (*Lettres d'une autre*, l'Hexagone, 1987). **Laurent Mailhot**, professeur à l'Université de Montréal, est un éminent analyste de la littérature, du théâtre et de la poésie de son pays sur lesquels il a écrit de nombreuses anthologies et essais (*Ouvrir le livre*, l'Hexagone, 1992). **Lucie Robert** enseigne à l'Université de Québec à Montréal et s'intéresse notamment à l'institution littéraire (*L'institution littéraire au Québec*, Presses de l'Université Laval, 1989).

Prix : Europe occidentale, Amérique du Nord, Japon : 140 FF • Afrique (zone CFA) : 35 FF • Autres pays : 70 FF



I.S.S.N. 0993-3948

Diffusion HACHETTE ou ELLIPSES selon pays

Distribution Canada D.P.L.U.

59.4572.0