



Vol. 2, no 3, Automne 2007

ISSN: 1715-9261

Créée en janvier 2006 au département de français de l'Université d'Ottawa, la revue @analyses publie des études universitaires qui, par leur problématique ou leur approche, visent à renouveler le discours critique dans le domaine des littératures franco-canadiennes et québécoise et à étendre le champ des connaissances. Alliant les avantages du numérique en réseau avec les exigences scientifiques des revues imprimées, @analyses veut répondre aux attentes et aux besoins des professeurs et étudiants en facilitant la diffusion de la recherche en études littéraires. Ouverte aux études des corpus franco-canadiens et québécois d'hier à aujourd'hui, la revue ne rejette a priori aucun courant théorique et accueille des dossiers composés d'articles abordant un même thème à partir de points de vue variés.

<https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/index>

Anne CAUMARTIN et Martine-Emmanuelle LAPOINTE

Présentation

Il existe actuellement en littérature un engouement certain pour la notion, voire le problème de la filiation, pour l'inscription du sujet dans une histoire collective, qu'elle soit d'ordre biologique — en situant un corps en regard d'une origine — ou d'ordre symbolique — en cautionnant son existence et en l'orientant du coup à travers ses possibles. Ce n'est peut-être là qu'un tropisme d'époque, qu'une crise de la restitution historique. Il n'en reste pas moins que la critique s'intéresse de plus en plus à un *retour du sujet*, à la *présence humaine* et, surtout, à sa *situation*. Les travaux de Pascal Ory en histoire culturelle, de Paul Ricœur sur le rapport histoire/fiction et de Dominique Viart sur le roman français contemporain témoignent — après *l'ère du soupçon*, après ce temps où il fallait interroger et remettre en question tout repère — d'un intérêt pour *l'amoncellement du récit*, pour des discours qui se redonnent des référents, des ancrages, qui racontent en somme comment se crée le nouveau à partir de l'ancien.

La notion de filiation est donc à même de recouvrir une considérable étendue conceptuelle. Lorsqu'on veut parler de filiation — de pères et de fils, de mères et de filles —, la critique psychanalytique, comme en témoigne un récent numéro de la revue *Protée*, semble la première à répondre « présent ». Mais dans la mesure où la filiation renvoie à un mouvement, à la structuration d'un sens où s'élient ascendants et héritiers, où s'opèrent à la fois la transmission et la réécriture, la notion soulève aussi les questions d'influence, d'association, de reconnaissance. Le présent dossier s'intéressera donc à l'apport de la notion de filiation à l'histoire littéraire, c'est-à-dire aux manières dont la littérature contemporaine accueille les traditions, tisse dans le champ littéraire une autre cohérence que celles fournies par la chronologie ou l'esthétique. Comment, pour quel motif et avec quel impact émergent en littérature des figures d'autorité? Pour quelles raisons choisit-on de redresser, de trans-

planter, de marcotter ou carrément d'abattre son arbre généalogique? Ce sont là les questions qui traversent les articles rassemblés ici.

Dans cette perspective, des œuvres particulières seront examinées plutôt que des courants littéraires. Suivant une exigence de lecture qui considère la singularité des différents discours littéraires, les études éclairent autant les influences rémanentes que les références convoquées délibérément — que ce soit par émulation ou dénégation — afin de révéler les traditions qui « hantent » la littérature québécoise contemporaine. Des marques d'intertextualité (citations, allusions) permettent de décrypter la filiation intellectuelle de l'écrivain, de retracer le parcours de lectures qui se rencontrent et s'entremêlent à l'écriture pour s'établir à nouveau, réciproquement. Se dévoile ainsi une communauté nouvelle, largement ignorée en ce que cette filiation particulière s'établit souvent à la suite d'un détachement de l'institution.

C'est donc à la fois dans la défiance et le désir de la continuité que se créent les filiations intellectuelles, que les traditions s'inventent, comme le reste, par l'association d'éléments disparates et qu'elles peuvent servir d'aiguillage — historique, social, politique — dans la constitution d'esthétiques et de poétiques. Ce jeu de la reprise et de la transformation, de la distinction et du même montre que les filiations littéraires ne cherchent pas tant à refonder le présent qu'à comprendre, comme l'espère Viart, « la fracture dans laquelle nous sommes ». Que la filiation soit vécue sur le mode collectif par des groupes qui prennent l'histoire en charge, ou sur le mode individuel par les bibliothèques imaginaires, par des constructions dynastiques, qu'elle ait partie liée à la fiction ou au « réel » — avec tous les guillemets que cela suppose —, les réflexions qu'elle appelle ouvrent un chantier important, ambitieux : l'interrogation de la part — et du rôle — de la rupture et de la continuité, comme des diverses modalités de réorientations culturelles dans la constitution de l'histoire, ceux en somme de la négociation entre legs et héritage.

C'est cette difficile négociation qu'aborde Julien Goyette dans son article consacré à la recherche en histoire, au caractère révocable du récit. Goyette y montre les différents rapports à la tradition au sein de la discipline depuis la Deuxième Guerre mondiale. Oscillant entre un type de

discours qui se construit dans l'indifférence des Anciens et un autre qui privilégie explicitement leur dénégarion, longtemps les historiens auront mis à mal le statut d'héritiers, plus encore qu'ils ne contestent les récits historiques eux-mêmes. Les dernières générations d'historiens interrogent toutefois la pertinence de cette problématique *tabula rasa* et indiquent qu'« innover » en histoire demande dans une large mesure de prendre en compte les récits antérieurs. C'est dire que les ruptures dans le champ intellectuel ne s'opèrent pas avec autant de netteté que ne le voudraient leurs acteurs. Pour y assurer leur emprise, ou du moins donner une certaine impulsion à leurs idéaux, ceux-ci insèrent cette nécessaire prise en compte du passé dans une critique du déjà-là qui trouve souvent son efficacité lorsqu'elle est portée par une parole collective. C'est dans cette perspective qu'Anne Caumartin traite de la notion de génération. À partir des textes d'intention de trois importantes revues littéraires du XX^e siècle, elle montre comment se déploie le motif d'une fraternité dissidente et comment s'établit du coup une filiation intellectuelle alors qu'est nécessairement récusé un système existant pour consacrer sa différence.

Les articles de Martine-Emmanuelle Lapointe, de Maxime Prévost et de Maïté Snauwaert permettent quant à eux de voir les justifications et les mécanismes qui lancent la fabrication de lignées. En éclairant le paradoxe lié à la figure d'autorité qu'a pu être Octave Crémazie pour les critiques Gilles Marcotte et Jean Larose, Lapointe montre que les filiations intellectuelles se construisent parfois plus favorablement à partir de lectures intimes — qui supportent du reste une certaine posture au sein de la critique — que de la doxa. En effet, Crémazie, figure littéraire mineure, est érigé en modèle par les deux critiques et leur permet de fonder une filiation sur la négativité, voire sur la promesse d'une œuvre et d'une littérature à naître. Par leurs lectures des œuvres de Crémazie, Marcotte et Larose confirment leur propre vision de la littérature comme de l'institution québécoises et dénouent la tension apparente entre la familiarité de l'œuvre et le décentrement nécessaire, selon eux, à « toute expérience véritablement littéraire ». À l'opposé, pourrait-on dire, la filiation explorée par Maxime Prévost dans son article consacré à l'anglophilie d'Hubert Aquin s'inscrit dans une perspective collective. Plutôt que de soutenir une posture d'écrivain, elle met au jour une façon d'orienter le nationalisme québécois. Choissant avec soin ses figures d'autorité litté-

raires, Aquin tenterait par là même de remédier à l'amnésie de notre littérature en reconnaissant un héritage (anglais, en l'occurrence) dont on doit consciemment s'affranchir, un héritage que le Québec se doit de liquider pour assurer sa souveraineté culturelle. Se situant à la jonction de l'individuel et du collectif, dans une sorte d'entre-deux, les discours de filiation étudiés par Maïté Snauwaert sont tournés vers le lecteur : la fonction d'adresse qui vise à expliquer les motivations et les conséquences des événements, qui se fait parole charnière entre le legs reçu et le legs à déposer, s'avère le vecteur identitaire des personnages au centre de *La Petite Fille qui aimait trop les allumettes* et du *Jour des corneilles*. Le roman de filiation, envisagé ici comme un avatar du conte, trouve donc dans l'expérience individuelle, c'est-à-dire dans la morale et la responsabilité qui en découlent, sa résonance sociale.

Par ailleurs, d'autres collaborateurs rappellent que la filiation peut aussi être pensée en creux, à partir de ses limites, de son impossibilité. Michel Biron et Ariane Léger abordent la filiation en montrant comment s'est exprimé chez certains écrivains le manque de pères symboliques, de modèles à la hauteur d'un idéal culturel. Mettant au jour la figure de l'Autodidacte, dont la présence point dans la littérature québécoise au temps de *La Relève*, atteint son apogée au cours de la Révolution tranquille, puis s'efface avec la génération émergeant dans les années 70, Biron esquisse les traits de cet *être du commencement* pour qui la virginité culturelle est tout sauf gênante. N'ayant pas bénéficié d'héritage culturel — entendre : de structures contraignantes, de dettes symboliques —, l'Autodidacte s'adonne à la lecture et à l'écriture selon ses affinités et ses désirs et forge ainsi sa propre tradition. Mais cette liberté, pour un « autodidacte » comme Jacques Ferron, peut aussi avoir une dimension contraignante, ainsi que le montre Ariane Léger à partir de la correspondance de Ferron avec son « maître d'écriture » Pierre Baillargeon. Pour donner un sens à sa propre entreprise littéraire, pour garder le pas sur son « irrévérence », Ferron est, au cours des années 40 et 50, en quête d'une autorité littéraire avec laquelle il entretiendra du reste une relation ambivalente. Entre soumission et affranchissement, la filiation intellectuelle trouve difficilement un équilibre confortable.

Les articles de Claire Jaubert et de Frédéric Rondeau poursuivent l'examen de ce lien paradoxal qui unit la revendication d'une filiation et la méfiance à l'égard de toute ascendance. Jaubert examine l'œuvre de Réjean Ducharme sous l'angle des relations interculturelles entre le Québec et la France pour révéler les différents usages de la parodie ducharmienne. Refusant le statut de « mineure » pour la littérature québécoise par rapport au fonds littéraire français, refusant la sclérose qu'associe l'écrivain au jugement critique, la parodie est chez Ducharme une stratégie littéraire qui défait l'héritage culturel français de son autorité tout en lui témoignant un certain respect. Par cette désacralisation, il s'agirait en quelque sorte pour Ducharme de s'engendrer lui-même en sélectionnant librement les éléments de son héritage culturel sans pour autant en faire des modèles. C'est dans un similaire désir de singularité que se déploie la question de la filiation dans l'œuvre poétique de Gilbert Langevin. Rondeau rapproche la quête de la communauté et la résistance du poète au Pouvoir de la définition de l'écriture d'André Belleau : l'écriture est à la fois distance et solidarité avec le peuple comme le poème s'avère chez Langevin, dans la transgression de la filiation idéologique, l'arrimage d'une singularité à la dimension collective.

Yvon Rivard conclut notre réflexion en revisitant sa propre expérience littéraire et intellectuelle. Après avoir longtemps voulu pour seule identité celle de « l'artiste qui se crée lui-même et crée le monde à chaque instant » en rompant avec le familier, en apprivoisant l'étrangeté de ceux qui furent ses maîtres d'écriture, de regard et de réflexion, Rivard expose cette soudaine urgence de « rentrer à la maison », c'est-à-dire de rentrer dans l'Histoire, de retrouver ses anciens repères et ainsi donner forme à ce qui est peut-être le plus grand art : retrouver le rêve à travers les œuvres longtemps fréquentées.

La plupart de ces textes ont d'abord été présentés sous forme de communications lors du colloque « Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise » tenu au sein du congrès annuel de l'Acfas, le 15 mai 2006, à l'Université McGill. Ce colloque, sous la responsabilité de Martine-Emmanuelle Lapointe et d'Anne Caumartin, a bénéficié du soutien moral et intellectuel des présidentes de séance Roxanne Roy et Sarah Rocheville. Il a en outre profité du soutien financier du Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill. Nous tenons à les en remercier chaleureusement.

Julien GOYETTE

De la difficulté d'hériter en histoire

Dans *Les mots et les choses*, Foucault soulignait l'étrange vocation des sciences humaines qui prennent pour objet ce qui est en réalité leur condition de possibilité (p. 375). La chose est particulièrement manifeste lorsque l'on considère l'histoire. Wilhelm Dilthey prétendait, non sans perspicacité, que « [l]a condition première des sciences historiques réside dans le fait que je suis moi-même un être historique, que celui qui étudie l'histoire est aussi celui qui la fait » (Warnke, p. 59). C'est parce qu'il se sait une créature historique, parce qu'il a conscience d'agir sur le cours des événements que l'être humain veut comprendre son histoire. Paradoxalement, c'est aussi parce qu'il sait que c'est l'histoire qui le fait, parce qu'il a la conviction d'appartenir à une histoire qui le dépasse qu'il souhaite élucider les grands mécanismes du développement historique. La situation se complique d'autant dans le cas de l'historien, puisqu'en plus de se faire modeler par l'histoire et de la pétrir à son tour, il l'écrit. Pour lui, l'histoire est à la fois milieu, lieu d'action et mode d'expression.

Gaston Bachelard prétendait que « ce qui dure le plus est ce qui se recommence le mieux » (1989, p. ix). Aucune assertion ne pourrait mieux convenir à la connaissance historique. Celle-ci, comme on sait, est sans cesse revitalisée par un présent inédit. Dans une correspondance, Lionel Groulx écrivait que l'« historien est, de tous les écrivains, celui qui entre le plus promptement au musée des fossiles » (p. 45). Par essence, les livres d'histoire vieillissent prématurément. Personne aujourd'hui ne songerait à se fier aveuglement à l'*Histoire de France* (Jules Michelet) ou à *The Making of the English Working Class* (E. P. Thompson). Hériter en histoire doit forcément vouloir dire autre chose que de récupérer des contenus de circonstance. Les legs et les emprunts doivent se situer sur un autre plan.

Entre pensée divergente et pensée convergente

S'agissant de rappeler l'inéluctable relativité qui s'attache à la pratique historique, il est habituel d'opposer entre elles les différentes générations et cohortes d'historiens afin de faire ressortir les conflits d'interprétations et les percées théoriques et méthodologiques. C'est oublier tout ce que ces généralisations peuvent avoir d'abusif et à quel point les générations sont moins cohérentes qu'il n'y paraît. Assoiffé de tendances, on néglige parfois aussi de montrer que la dynamique constitutive de l'histoire est perceptible jusque dans la trajectoire personnelle des historiens. En 1969, l'historien Guy Frégault ouvrait ses propos liminaires de la réédition de *La civilisation de la Nouvelle-France* en parlant du « jeune homme qui a écrit ce petit livre » comme s'il s'agissait d'un autre que lui. Plus loin (p. 175-177), il avoue qu'après avoir abandonné son œuvre derrière lui pendant 25 ans, il ne sait plus très bien si, maintenant, c'est lui qui la reprend ou si c'est elle qui le ressaisit.

Le relativisme de la connaissance historique ne fait aucun doute. Ce fut la grande œuvre de l'épistémologie contemporaine de révéler, un à un, les nombreux conditionnements qui pèsent sur l'historien. À la fin de cet exercice de démythification, qui fut, il faut l'avouer, un long et douloureux acte d'humilité pour les historiens, l'histoire est apparue à d'aucuns comme un simple propos d'auteur, un « artifice littéraire » constamment dissolu dans la contingence de l'histoire. Aux yeux des relativistes radicaux, il n'y aurait plus de contenus stables, seulement des interprétations qui se succèdent sans jamais parvenir à s'imposer.

Déjà, il est possible de toucher du doigt une première limite de la filiation intellectuelle en histoire : c'est-à-dire que si l'histoire recommence depuis zéro à chaque historien, l'échange intellectuel est ruiné et, avec lui, la possibilité de filiation. Comme le disait l'historien québécois Jean-Paul Bernard, « S'il n'y a pas quelque chose d'objectif qu'on peut se communiquer, ça ne sert à rien de parler. Il n'y a plus de fondement à la communication. » (p. 7) Soulignons que l'organisation actuelle du champ universitaire pousse à l'avant-gardisme, quand ce n'est pas au radicalisme épistémologique. Encouragés par la concurrence ambiante, de nombreux chercheurs ont développé un goût pour la subversion et

éprouvent constamment la « tentation du vide épistémologique », pour paraphraser Fernand Dumont. Il ne faut pas longtemps pour trouver, dans les écrits universitaires, des déclarations incantatoires appelant à toutes sortes de dépassements et de virages théoriques dont la radicalité n'a d'égale que leur difficulté d'application.

En ce sens, les sciences humaines sont d'authentiques produits de la modernité. En tant que modernes, nous aimons l'idée que la pensée recommence avec nous. Comme le révélerait sans doute une étude de la prose utilisée dans les demandes de subventions, le progrès de la connaissance demeure notre but, ne serait-ce que par esprit de conformisme. Spontanément dans notre esprit, « nouveau » rime avec « meilleur » et « révolutionnaire » avec « plus désirable » (Le Goff, p. 44). Comme le fait remarquer Antoine Prost dans ses Douze leçons sur l'histoire, pour ceux qui accèdent actuellement à la discipline, il n'y a plus guère que deux postures valorisantes : celle du novateur et celle du démystificateur. En exagérant sans doute quelque peu, l'historien français fait remarquer que la défense des traditions disciplinaires n'intéresse pour ainsi dire personne et que l'opinion se révèle toujours plus disposée à suivre « un critique blasé qu'un simple d'esprit aux robustes convictions » (p. 283). Reconnaissons qu'il est difficile d'espérer accumuler de nos jours du capital, symbolique ou économique, en se présentant comme un « traditionaliste » sur les plans théorique et méthodologique.

Bien sûr, à l'instar de toute activité intellectuelle, la pratique historique exige sa part de créativité et d'ouverture d'esprit, ce que les psychologues appellent un « mode de pensée divergent ». Mais l'histoire appelle aussi des formes de consensus, des réseaux d'adhésion, ce que Thomas Kuhn qualifie, en réponse à ces psychologues, de « mode de pensée convergente ». Dans *La tension essentielle*, le physicien et historien des sciences rappelait que les révolutions scientifiques impliquent presque à chaque fois la tradition. D'évidence, Kuhn avait en tête ici les sciences naturelles, plus spécifiquement la science dite « fondamentale ». Mais ce qu'il dit vaut encore plus, il me semble, pour les sciences humaines. Le lecteur en jugera par lui-même :

[L]es tournants révolutionnaires d'une tradition scientifique sont relativement rares, et de longues périodes de recherche convergente en sont la condition

nécessaire. [...] [S]eules les investigations fermement enracinées dans la tradition scientifique contemporaine ont une chance de briser cette tradition et de donner naissance à une nouvelle. C'est pourquoi je parle d'une « tension essentielle » implicite dans la recherche scientifique. [...] Très souvent, le chercheur accompli doit faire simultanément preuve d'un caractère traditionaliste et iconoclaste.

[...]

[L]e savant productif doit être un traditionaliste qui aime à s'adonner à des jeux complexes gouvernés par des règles préétablies, pour être un innovateur efficace qui découvre de nouvelles règles et de nouvelles pièces avec lesquelles il peut continuer à jouer (p. 307 et 320).

On peut illustrer la nécessité des paradigmes en histoire à partir de l'historiographie québécoise. Vers le milieu des années 1970, l'historienne Louise Dechêne a introduit au Québec de nouvelles méthodes inspirées partiellement des Annales en France, avec son maître ouvrage *Habitants et marchands de Montréal au XVIIe siècle*. Ce livre pionnier de l'histoire socio-économique au Québec a suscité de nombreuses vocations et inauguré un véritable chantier sur le Québec préindustriel. Encore aujourd'hui, de nombreux historiens québécois, convaincus qu'« [i]l y a encore beaucoup de bonne musique à écrire en ut majeur » (Prost, p. 283), travaillent non pas à renverser ce paradigme, mais à l'améliorer pour ainsi dire de l'intérieur, à en perfectionner les méthodes et à compléter les connaissances qu'on peut espérer en tirer (voir Wien, p. 249-259). On comprend que le changement en histoire, comme en science en général, n'est jamais absolument révolutionnaire ou traditionnel. La rupture implique toujours, à différent degré, une prise en compte du passé et, continuellement, les historiens balancent entre « l'ennui de recommencer » et « la folie de vouloir innover toujours » (Valéry, p. 21).

Fernand Dumont défendait une perspective similaire à celle de Kuhn, mais sur le plan idéologique. En pensant aux intellectuels contestataires de la Révolution tranquille pressés d'évacuer la « Grande noirceur », il écrivait : « En cette matière, on ne saisit que ce dont on a transgressé l'étrangeté, on n'appréhende que ce dont on s'est fait soi-même le sujet. » (1995, p. 364) Plusieurs années auparavant, Lionel Groulx avait tenu à rappeler haut et fort que « [n]ulle génération n'a puissance de se commencer absolument à soi-même » (p. 47). C'est

dire que l'ignorance ne peut être tenue pour la mère des révolutions scientifiques et idéologiques, pas plus que la *tabula rasa*.

Vérité et filiation

Les querelles historiographiques peuvent, bien entendu, être confondues avec des stratégies discursives de légitimation de la part de certaines cohortes d'historiens. Les charges à l'emporte-pièce d'un Lucien Febvre, fondateur des *Annales*, contre ses vieux maîtres, Seignobos et Monod, sont fameuses et non dépourvues d'opportunisme (voir Noiriél, chap. 8). Selon un schéma commun à presque tous les contextes nationaux et auquel le Québec ne fait pas exception, les historiens ont d'abord été des chercheurs autodidactes et solitaires. Des historiens comme Michelet ou Fustel de Coulanges étaient réputés n'avoir ni maître ni disciple, ce qui évidemment, du point de vue sociologique, n'était pas rigoureusement exact. La conception de la science d'un Fustel de Coulanges excluait a priori toute forme de division du travail intellectuel. Une division que l'on retrouvera pourtant au fondement de la disciplinarisation de l'histoire à la fin du XIX^e siècle. Dans une leçon d'ouverture à la Sorbonne, Fustel de Coulanges se livrait à un petit exercice de spéculation :

Supposez cent spécialistes se partageant par lots le passé de la France; croyez-vous qu'à la fin ils auront fait l'histoire de la France? J'en doute beaucoup : il leur manquera au moins le lien des faits, or ce lien est aussi une vérité historique. (Hartog, p. 363)

L'historien français trahit ici son héritage romantique. Pour lui, la qualité de l'histoire tient avant tout au génie de celui qui l'écrit. L'historien doit assumer seul l'ensemble des étapes de la production historique, de la collecte des données jusqu'à la synthèse en passant par l'analyse. Non seulement lui faut-il lire lui-même les documents, mais il doit les lire tous, interpréter chaque ligne, chaque mot jusqu'à qu'il renoue avec le sens original du texte. Scrupuleux à l'extrême, Fustel de Coulanges redoutait par-dessus tout l'esprit de spécialisation. Il peinait à accorder sa confiance à ses collègues historiens, qu'il n'hésitait d'ailleurs pas à rabrouer pour leur manque de méthode ou d'objectivité.

Une conception aussi exacerbée de la vérité historique devient virtuellement paralysante. Elle conduit à une forme d'impuissance intellectuelle. Dans une lettre à son datant du 14 avril 1874, Fustel de Coulanges confessait à son frère :

Je travaille beaucoup depuis six mois, mais je ne publie rien. J'éprouve une répugnance instinctive à me faire imprimer; mes notes et mes travaux remplissent mes cartons, sans que je puisse me résoudre à rien donner à la *Revue des Deux Mondes*. Mon grand plaisir est de chercher la vérité, bien plutôt que de la dire. (Hartog, p. 66)

L'auteur de la *Cité antique* se faisait une conception tellement haute de la vérité qu'il n'osait plus rien écrire de peur de la trahir. À travers ce dernier cas de figure, on atteint une seconde limite de la filiation intellectuelle en histoire : l'excès de doute et de critique finit par tarir les sources de la communication et fait en sorte que l'intellectuel, à la limite, ne peut ni recevoir ni donner intellectuellement. Passé un certain seuil, quand elle ne peut plus être éprouvée que sous la forme d'une aperception, la vérité condamne ses fidèles à la solitude.

J'ai pris un exemple français. J'aurais pu tout aussi bien m'inspirer de l'historiographie québécoise, qui regorge elle aussi de conflits de succession qui font le miel des historiographes et où se mêlent arguments scientifiques et stratégies discursives de légitimation. Au Québec, c'est après la Deuxième Guerre mondiale que l'histoire se disciplinarise, grâce en large part à Lionel Groulx, fondateur de l'Institut d'histoire et de la Revue d'histoire de l'Amérique française. Ce passage de l'histoire dite amatrice à l'histoire professionnelle a donné lieu à l'une des plus importantes ruptures de l'historiographie québécoise. En 1949, Marcel Trudel écrivait : « [...] l'histoire, au Canada français, est toujours confortablement assise dans la chaire de rhétorique et regarde de bien haut l'historien-chercheur qui veut être scientifique. » (Bédard et Goyette, p. 151). Si la rupture s'est accomplie dans un respect relatif en ce qui concerne les héritiers directs, les écoles de Montréal (Frégault, Brunet, Séguin) et de Québec (Trudel, Ouellet, Hamelin), il en va autrement pour la génération suivante, celle des historiens des décennies 1960 et 1970. À partir de cette époque, il semble bien que la transition se soit faite davantage dans l'indifférence des anciens que dans une démarche qui allierait critique et

réévaluation du travail déjà accompli. Il semblait d'ailleurs à l'historien Jean Hamelin que c'est « une caractéristique de notre tradition québécoise intellectuelle que de fonctionner moins par rupture que par ignorance des devanciers » (Bédard et Goyette, p. 221). Les historiens modernistes n'ont pas rejeté les thèses des anciens; ils ont déserté le chantier pour aller travailler ailleurs. Ils n'ont pas refusé l'héritage; ils ont refusé d'être des héritiers, du moins des héritiers de la tradition locale. En intégrant les problématiques étrangères, principalement françaises et américaines, ces historiens ont eu l'impression d'avoir accompli un saut qualitatif important, ce qui, à bien des égards, était loin d'être faux. Par contre, en n'inscrivant pas toujours leur pratique dans la continuité de ce qui s'était fait auparavant au Québec, ils ont eu tendance à assimiler un simple changement d'objet d'étude à un basculement dans un régime discursif totalement inédit.

Le lieu de la pensée historique

En histoire, le passage des pouvoirs ne s'effectue donc pas toujours dans la sérénité. Le relativisme des interprétations, le culte de l'originalité et le déni des prédécesseurs viennent souvent brouiller les emprunts et masquer les permanences. Pourtant, à la lumière des propos précédents, on peut se demander s'il n'y a vraiment que du changeant dans les œuvres historiques. Vrai que l'historiographie est traversée d'antagonismes, de conflits d'interprétation et de remises en cause. Mais en deçà de ces oppositions, est-il possible d'apercevoir une certaine stabilité de forme et de contenu? Au fond, le problème de l'histoire est celui de la culture en général. S'interrogeant sur la discontinuité de la pensée moderne, Foucault écrivait : « [...] comment se fait-il que la pensée ait un lieu dans l'espace du monde, qu'elle y ait comme une origine, et qu'elle ne cesse, ici et là, de commencer toujours à nouveau? » (p. 64) Où faut-il chercher le lieu de la pensée historique? Quel est l'enracinement du discours historique qui lui permet de se tenir debout malgré le vent qui rabat inlassablement au sol la parole historienne?

On pense d'abord aux « faits bruts », sur lesquels les historiens s'entendent généralement et qui assurent déjà une stabilité aux interprétations. On pense aussi au style, aux procédés de mise en intrigue et aux

« propositions narratives » sur lesquels insistent les théoriciens de l'histoire depuis une quarantaine d'années (voir Danto et White). Mais il y a davantage. Dans un article datant des années 1960, Fernand Dumont faisait remarquer que tous les points de vue théoriques ne sont pas applicables à l'histoire : « La subjectivité du chercheur ne s'exerce pas seulement sur les "faits", mais aussi par référence à ce que nous appellerions volontiers des "traditions historiographiques". » (1966a, p. 269) La définition que Dumont donne de ces traditions correspond assez bien à celle que l'on associe aux philosophies de l'histoire :

À côté de traditions plus ou moins diffuses, espèces de lieux communs de la conscience historique, il existe de véritables structures préalables de la perception historique par rapport auxquelles peuvent précisément jouer les variations des points de vue des divers historiens. (1966a, p. 264)

Pour illustrer cette réalité, le sociologue de l'Université Laval évoque les différentes écoles historiques du Canada français qui, tout en s'opposant vigoureusement sur certains points d'histoire, n'en réfèrent pas moins toutes à des schémas de développement communs. Par exemple, jusqu'aux années 1960, les historiens québécois accordaient tous une grande importance à la Conquête, aux luttes politiques qui avaient suivi l'Acte constitutionnel de 1791 et, comme de raison, au génie déployé par les Canadiens français pour survivre dans un contexte hostile. Plus tard, avec l'avènement de la Révolution tranquille, les intellectuels québécois ont développé les récits Conservation/Rattrapage/Développement et sa variante Grande noirceur/Révolution tranquille/Québec moderne. D'un point de vue plus occidental, on peut penser également à la découpe traditionnelle de l'histoire Antiquité-Moyen Âge-Renaissance-Temps modernes qui contient, en filigrane, une indéniable philosophie de l'histoire.

Avant de nous servir ses savantes vérifications, l'historien doit qualifier le mouvement historique; il doit intercaler ses propres récits dans ces grands schémas du devenir que sont les philosophies de l'histoire. Ce que j'ai appelé imprudemment plus haut les « faits bruts » ne tirent en réalité leur valeur et leur signification que de leur insertion dans des structures narratives. Celles-ci servent de toile de fond aux interpréta-

tions historiques et permettent, du même coup, une forme de continuité entre les grandes familles d'esprit en histoire.

Dumont nous offre un autre concept, plus audacieux celui-là, permettant de dépasser les oppositions de surface. Dans son article « Le projet d'une histoire de la pensée québécoise », il évoque l'existence d'une mémoire d'intention, d'une « solidarité dans les questions » qui se serait transmise à travers les générations d'intellectuels canadiens-français. Cette mémoire tiendrait à un questionnement maintes fois repris sur la condition de la communauté canadienne-française, sur ses origines, son identité et sa quête d'affranchissement. Il n'est pas abusif, je pense, d'appliquer ce concept de mémoire d'intention à l'historiographie, surtout quand on sait l'importance qu'accordait Dumont à la conscience historique et à ses fondateurs, tels François-Xavier Garneau et Lionel Groulx. Dans une perspective herméneutique, et devant le déni du passé qui accompagne selon lui le discours de la Révolution tranquille, Dumont tenait à réaffirmer l'appartenance fondamentale de la conscience à l'histoire, ou si l'on préfère l'impossibilité de se soustraire entièrement à l'influence du passé. Écrire l'histoire, laisse-t-il entendre après Nietzsche, n'est pas une fin en soi. La volonté d'expliquer le passé est prélevée sur un besoin de comprendre qui prend sa source dans les solidarités concrètes (nationales, idéologiques, disciplinaires, etc.) de l'historien. Selon cette perspective, avant d'être des ensembles de procédures méthodologiques, les disciplines seraient des héritages de questions. « Nous ne demandons pas à Aristote ou à Descartes comment faire de la physique ni à Auguste Comte ou à Proudhon comment pratiquer la sociologie. Nous cherchons chez eux des origines, des impulsions à penser. » (Dumont, 1995, p. 361) Ce que Dumont a dit un jour du philosophe (1986, p. 53), on pourrait le dire de l'historien : on le devient et on le demeure par récapitulation. En plaçant la mémoire au « commencement de la méthode » (Dumont, 1995, p. 363), en inscrivant son travail dans la continuité d'une origine, l'historien sort de sa solitude pour rejoindre une « communauté des interprétants ».

Une indéniable distance sépare les travaux des différentes générations d'historiens. Cette distance, dans une perspective qui était chère encore une fois à Fernand Dumont, nous sommes libres de la voir comme un obstacle à franchir ou comme le chemin qui ramène à

l'intention fondamentale de l'écriture historique. Loin d'être un détour inutile, elle serait la voie royale qu'il nous faut suivre pour atteindre le noyau dur de la discipline historique, un moyen de l'inscrire dans la durée, dans *sa* durée. Dans une pratique qui se maintient dans un perpétuel état de crise, penser par récapitulation constitue une manière de refaire constamment l'unité de la discipline.

Bibliographie

BACHELARD, Gaston. 1989 [1950], *La dialectique de la durée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige ».

BÉDARD, Éric et Julien GOYETTE. 2006a, *Parole d'historiens. Anthologie des réflexions sur l'histoire au Québec*, Montréal, Les Presses de L'Université de Montréal, coll. « Corpus ».

BERNARD, Jean-Paul (invité) et François RICARD (animateur). 1981, *Jean-Paul Bernard. 16 août 1981*, Montréal, Société Radio-Canada, coll. « Écrire l'histoire au Québec », cahier n° 10.

DANTO, Arthur. 1968, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge, Cambridge University Press.

DUMONT, Fernand. 1966a. « Idéologie et conscience historique dans la société canadienne-française du XIX^e siècle », dans Claude GALARNEAU et ELZÉAR Lavoie (dir.), *France et Canada français du XVI^e au XX^e siècle*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 269-290;

—. 1986, « Mutations culturelles et philosophie », dans Venant CAUCHY (dir.), *Philosophie et culture. Actes du XVII^e Congrès mondial de philosophie*, t. I, Montréal, Éditions du Beffroi/Éditions Montmorency, p. 45-55;

—. 1995 [1987], *Le sort de la culture. Essai*, Montréal, l'Hexagone/Éditions Typo.

Julien GOYETTE, « De la difficulté d'hériter en histoire », dans Anne CAUMARTIN et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise*, @naïlyses, automne 2007

FOUCAULT, Michel. 1966b, *Les mots et les choses*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel ».

GROULX, Lionel. 1998, *Une anthologie*, textes choisis et présentés par Julien GOYETTE, Montréal, Bibliothèque québécoise.

HARTOG, François. 2001 [1988], *Le XIX^e siècle. Le cas Fustel de Coulanges*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire ».

KUHN, Thomas S. 1990 [1977], *La tension essentielle: tradition et changement dans les sciences*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèques des sciences humaines ».

LE GOFF, Jacques. 1988, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire ».

NOIRIEL, Gérard. 1996b, *Sur la « crise » de l'histoire*, [s.l.], Éditions Belin, coll. « Socio-histoires ».

PROST, Antoine. 1996c, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire ».

VALÉRY, Paul. 1924-1925. *Variété I et II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais ».

WARNKE, Georgia. 1991, *Gadamer, herméneutique, tradition et raison*, trad. par Jacques Colson, Bruxelles/Paris, De Boeck-Wesmael/Éditions universitaires, coll. « Le Point philosophique ».

WHITE, Hayden. 1973, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore, Hopkins University Press.

WIEN, Thomas. 2006b, « Louise Dechêne. *Habitants et Marchands de Montréal au XVII^e siècle* », dans Claude CORBO (dir.), *Monuments*

Julien GOYETTE, « De la difficulté d'hériter en histoire », dans Anne CAUMARTIN et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise*, @na!yses, automne 2007

intellectuels québécois du XX^e siècle. Grands livres d'érudition de science et de sagesse, Sillery, Septentrion, p. 249-259.

Anne CAUMARTIN

La dissidence comme esthétique d'affiliation

Les revues ont joué un rôle important dans le développement de l'essai au Québec, dans la structuration de la pensée. En offrant aux discours un lieu — qui devenait parfois la raison même de l'écriture —, elles ont servi de repères pour circonscrire des générations, suivre l'histoire des idées, comprendre les positionnements relatifs de ce qui sera conçu *a posteriori* comme des groupes intellectuels distincts, souvent opposés. C'est du moins ainsi qu'on a le plus souvent présenté trois importantes revues de la modernité québécoise, *La Relève* (1934), *Cité libre* (1950) et *Liberté* (1959), c'est-à-dire par leur volonté d'établir un nouveau départ dans le champ culturel, de cultiver l'esthétique de la rupture, de la table rase — une tendance qui, parce que supposée à l'origine de la perte des repères culturels, a été déplorée par certains intellectuels tel Fernand Dumont. Si Dominique Viart estime, dans une réflexion sur le cas français, mais qui peut très bien s'étendre au cas québécois, qu'avec les années 1990 se révèle en littérature, dans le récit surtout mais aussi dans le discours essayistique, un nouvel engouement pour les filiations, pour l'établissement de ponts entre les générations et, du coup, d'une situation dans le monde, les trois revues nommées ci-dessus permettent d'avancer que, dans la période précédente — quoi qu'en dise la vulgate historique québécoise —, le désir d'une filiation n'était pas pour autant absent. L'hypothèse ici est donc la suivante : l'effort d'affiliation entre les générations intellectuelles ne se fait pas *malgré* la rupture et les discours qui en témoignent, par une reconstitution après coup, mais *avec* et *par* la rupture. Qu'on s'entende bien : il ne sera pas question de traiter ici d'une *tradition de la rupture* ni de faire ressortir une possible équivalence entre les trois revues. Il s'agira de voir, sur le plan discursif, comment l'idée de succession et, plus encore, celle d'héritage, y semble indépassable, comme si, répondant en quelque sorte aux craintes de Dumont, il s'agissait là de porter ses repères sans pour autant les montrer ostensiblement. Cela peut certes se dégager sur le long terme de leur publication, mais ce qui est

plus intéressant — parce qu'occulté par les discours critiques — est que cette filiation point à travers leur intention première, à travers l'exposition de leur situation, de leur raison d'être. Les textes programmatiques de *La Relève*, *Cité libre* et *Liberté* permettent, je crois, de dessiner la configuration de cet ensemble que je cherche à distinguer : ce jeu, ce glissement qui s'opère entre la stricte succession et le travail d'affiliation.

Génération littéraires

Un rappel, d'abord, de l'idée de génération. C'est là une notion faite de frontières et d'écarts, qui érige les divisions du monde symbolique. L'idée de rupture est largement perçue comme ce qui fonde la notion de génération et serait, selon José Ortega y Gasset, un des premiers penseurs de la théorie générationnelle, l'élément principal supportant l'évolution historique, sociale, culturelle. La génération est à l'origine un concept qui veut offrir à la compréhension quelque chose de déterminé et de statique, suivant l'idée d'une régulation d'ordre biologique. Elle désigne d'abord, en regard d'une origine, l'ensemble des descendants de quelqu'un à chacun des stades de la filiation. Il s'ensuit que le terme sert à qualifier la période de temps qui sépare chacun de ces stades.

Plus restrictivement, se présente un autre sens du concept qui circonscrit — en évitant la notion implicite de filiation, de lien — un groupe d'individus ayant le même âge. Sur le plan littéraire, cette acception expliquerait les affinités qui font école. « Les hommes nés et grandis approximativement ensemble partagent un certain nombre d'aspirations, de rêves, d'idées et de sentiments », pose Henri Peyre (p. 48), la naissance semblant une condition nécessaire et suffisante à l'existence d'une communauté de vues. Il y aurait équivalence entre la solidarité d'âge et la solidarité d'études, elle-même à la source d'une solidarité des désirs, d'une parenté intellectuelle, idéologique ou esthétique.

Ces groupes littéraires — ou plus largement sociaux — émergeraient à des intervalles d'une vingtaine ou d'une trentaine d'années, la vulgate¹

¹ Voir, entre autres, Peyre, Escarpit, Dumont (p. 74), Mannheim (p. 276-320.)

voulant qu'un siècle en voit naître trois et qu'un moment particulier en abrite trois qui coexistent avec les frontières qu'imposent la démographie et la culture. Cette coexistence de groupes distincts susciterait l'affrontement des générations qui constitue l'un des principaux facteurs de changement social puisque chacune, comme l'indiquait Benjamin (voir p. 44-66 et 427-443), se croit détentrice d'une extrême lucidité et se trouve, devant ce que lui offrent ses ascendants immédiats, comme en face d'un abîme. De pères en fils, la figure du père est l'obstacle à franchir, le lien dont il faut se défaire pour accéder à la nouveauté, à l'inédit.

Les premières formulations théoriques proposées par F. Mentré, K. Mannheim et J. Ortega y Gasset dans les années 1920, tout en reconduisant l'idée implicite de rupture, distinguent les générations socioculturelles de l'acception biologique en soulignant l'importance des événements historico-politiques dans le tissage d'une cohésion générationnelle. Pour la compréhension du concept, les implications sociologiques, historiques et politiques ont rapidement pris le pas sur les facteurs biologiques. Ainsi, on appartient à une génération « quand on partage des repères semblables de mémoire » comme le note Fernand Dumont, ou quand, comme le précise Jacques Godbout, on a « vécu intensément les mêmes événements. La génération de la guerre n'[étant] pas celle qui est née en 1920, c'est celle qui a eu vingt ans pendant la guerre » (p. 99).

C'est dire que, par son intrication aux événements, une génération n'est pas aussi franchement délimitée que le voudrait la démographie. Bien que les tranches d'âges engendrent dans le discours social une sorte de force centripète, un pouvoir rassembleur, on peut aussi voir s'exercer simultanément, par un moment historique, une force contraire : on peut en effet soutenir, à la suite d'Escarpit, qu'une circonstance suffisamment décisive pour *faire écrire* est souvent signifiante pour des écrivains de tous âges : « Il est fréquent que des générations jeunes comprennent dans leurs rangs un "pilote" plus âgé qu'elles. » (p. 37) Cette compréhension de la notion a contribué à dissiper l'attente de frontières nettes entre les groupes et a progressivement établi l'idée de réseautage ou plutôt d'intersection

d'ensembles caractérisables *a priori*, idéologiquement ou esthétiquement².

En somme, une génération se reconnaît à un certain type d'affinités entre individus en un temps et un lieu donnés, affinités explicables par le contexte historique, social et politique, et suscitant une manière identique de concevoir et d'aborder leur milieu. Chacune se caractérise par une conscience spécifique, un ensemble d'attitudes différent de celui des autres groupes. Si une génération est souvent identifiable à une tranche démographique (car c'est dans les expériences vécues par celle-ci que se forme celle-là), ce lien n'en est pas pour autant nécessaire. Plutôt, une génération se remarque à ses intentions, à ses actions qui visent à influencer sur le cours des choses. Ainsi, comme le signale François Ricard en introduction à *La Génération lyrique*, l'idée de génération, cette « détermination [aussi] historique », suit « la volonté et le désir des hommes » alors qu'ils sont en présence d'événements marquants, et recouvre « cette part de leur destin que les hommes fabriquent eux-mêmes » (p. 13).

L'idée de génération, de groupe intellectuel, comporte donc une large part d'invention; son exposition, parce qu'elle ressort du récit, suscite une *fonction* fabulatrice (Rousset) qui vise à rendre compte des rai-

² B. Melançon et P. Popovic (p. 7) notent d'ailleurs que les œuvres débordent souvent du cadre idéologique/esthétique d'une affiliation donnée. On peut avancer sans avoir peur de trop se tromper qu'elles investissent parfois le terrain d'autres groupes proches parents. Voilà pour la situation et l'étendue « réelle » des œuvres dans le champ littéraire. Sur le plan critique et théorique, Lucie Robert note qu'il en va autrement : « Si l'on peut parfois parler de "génération" en littérature, c'est dans la mesure où une formation, un environnement, un projet réunissent un ensemble de personnes, le plus souvent du même âge. Quoiqu'elle tende à gommer les divergences et les différences, la notion s'impose à l'occasion pour rendre compte d'une rupture ou d'une mutation historique importante, autrement difficile à saisir. Elle permet de donner un contexte au spontané, à l'intelligence individuelle, à l'initiative personnelle. Si la notion s'impose, c'est, en outre, que ces générations se définissent comme telles. [...] Même si l'unité de cette jeunesse est aussi en grande partie un mythe, elle survit à l'analyse en assumant une rupture qu'elle prétend chaque fois plus radicale. » (p. 33) On accordera ici un certain pouvoir de cohésion à la génération sans pour autant tomber dans le piège du désir de mutation radicale.

sons — de l'origine — d'une cohésion intellectuelle. Une génération, par un discours d'autodéfinition, est une représentation fondée sur une certaine lecture des récits contigus à celui qui se trame, représentation fondée aussi sur l'évaluation du rôle de leurs acteurs. Cette situation relative implique la définition et la situation paradoxale de la génération : c'est là être soi, mais aussi la suite d'un autre, sa réponse en quelque sorte. Vivre sous cette pesanteur extrême oblige presque à renoncer à la contemporanéité puisqu'une pensée commune ne peut s'établir que dans la dépendance de ce qu'elle reçoit d'autrui. Derrière le discours qu'elle tient, on sent poindre en effet ce qui la suscite, la sollicite, l'autorise et la constitue. Sans faire de la remontée du sens une quête des origines, comment ne pas envisager la constitution de ces générations, de ces milieux de pensée, principalement par les ressemblances, les parentés, voire les liens, même ténus, qui existent entre eux? Je dis « principalement » car certains travaux ont souligné des convergences signifiantes entre ces revues, mais il reste que celles-ci sont généralement présentées par les ruptures qu'elles servent à manifester. Comment, donc, ne pas voir la *fiction continue*, pour reprendre le mot de Viart, qu'offrent pourtant leurs intentions premières?

Trois sociographies

Ce que l'histoire littéraire a retenu de *La Relève* est qu'elle formule un procès. Fondée en 1934, la revue donne voix, au lendemain de la crise de 1929, à des jeunes qui se disent devant un vide non seulement économique, mais aussi culturel et spirituel. Les auteurs constituant le noyau dur de la revue (Robert Charbonneau, Paul Beaulieu, Claude Hurtubise, Roger Duhamel, Hector de Saint-Denys Garneau et Jean Le Moyne) arrivent aux constats suivants : leur société, parce qu'elle supporte un individualisme et un rationalisme qui nient l'homme, est intenable et, puisque « la crise est d'abord métaphysique » (Hurtubise, p. 78), il faut intervenir sur le terrain culturel.

Nous sommes plusieurs à sentir le besoin chez les *jeunes* d'un groupement national catholique indépendant pour développer dans ce pays un art, une littérature, une pensée dont *l'absence* commence à nous peser. [...] Notre catholicisme ne s'oppose pas à un art personnel, il le dépasse comme il dépasse une politique nationale; mais il s'y appuie comme sur la personne humaine.

Vivre son catholicisme intégralement, ce n'est pas cesser d'être Canadien, mais l'être *plus adéquatement*. ([La Direction], 1934, p. 3-4; je souligne)

Cet extrait de l'introduction du premier numéro de mars 1934 montre qu'après le constat initial suit le désir de développer un mode d'action différent, « adéquat ». La visée de *La Relève* est, pour le dire sommairement, l'épanouissement de la communauté des hommes en convertissant l'individu à la *personne*, c'est-à-dire en faisant — par le biais des arts entre autres — la promotion de l'âme qui soutient seule les valeurs transcendantes telles la justice, la vérité, pouvant « préparer et réaliser *l'ordre nouveau* qui doit *remplacer* le *présent désordre* » ([La Direction], 1934, p. 5; je souligne). Il s'agit donc, pour répondre à la crise, d'opérer une *révolution en refaisant* l'homme de l'intérieur et ainsi le faire accéder à la plus haute « finalité » : la vie contemplative³, qui accorderait enfin la « primauté au spirituel ». C'est là en somme, dans ce mode d'opération où une philosophie — une mystique — se développe au-dessus de la mêlée du quotidien dans une sorte de désincarnation sociale et écarte tout recours au politique, que *La Relève* — ainsi que l'annonce son nom — exprime clairement non seulement son refus d'une situation immédiate, celle du Canada français des années 1930, mais aussi du legs culturel laissé par les générations précédentes. Refus d'autant plus accentué qu'il est le fait d'un groupe qui, sans se vouloir « particulier », se circonscrit dans ce texte inaugural par une tranche d'âge qui se « rallie », qui « donne un sens à [son] effort », qui s'accorde une responsabilité tournée vers le futur.

Ce *nous responsable*, ce devoir de prendre la parole collectivement au nom du bien commun, a aussi caractérisé *Cité libre*, fondée en 1950 par un groupe de jeunes intellectuels dont font partie Pierre Trudeau et

³ [La Direction], 1935, p. 155. Selon André J. Bélanger, la hiérarchie proposée par la revue, où l'éducation se trouve au second niveau et la vie animale (l'économique et le politique) au dernier niveau, découle de « l'influence jumelée de la scolastique traditionnelle et du personnalisme » (p. 170). Les travaux de Bélanger sur *La Relève* et *Cité libre*, comme ceux d'Yvan Lamonde, ont bien mis en lumière différentes influences européennes (Maritain, Mounier; les revues *Esprit* pour *La Relève*, les *Temps modernes* pour *Cité libre*) qui accentuent d'autant la *posture du commencement* adoptée par ces revues dans le contexte idéologique canadien-français.

Gérard Pelletier. La première phrase de la revue se lit comme suit : « Nous sommes là des centaines, depuis quelques années, à souffrir d'un certain silence; et c'est pourquoi *Cité libre* vient au jour ». Et un peu plus loin : « Nous sommes tous là, ceux d'une génération dont le tour est venu de s'exprimer. » Ces « trente ans et moins » dans *Cité libre*, comme ce fut le cas dans *La Relève*, se donnent pour mission de représenter la génération de « l'inquiétude intellectuelle », celle qui cherche à effectuer une révolution culturelle avec et par le christianisme, estimant que les projets similaires de ses prédécesseurs ont tourné un peu court (Pelletier, p. 4). Ayant pour principal point de référence la crise de 1929, le comité de rédaction, par la plume de Gérard Pelletier, dénonce l'incapacité des idéologies traditionnelles à comprendre la nature concrète de la crise et l'étendue de son influence sur le champ symbolique comme à trouver les outils — sociopolitiques aussi bien que philosophiques — pour y remédier. Si la crise constitue la toile de fond du mouvement citélibriste, sa véritable raison d'être est sans contredit sa résistance au gouvernement de Maurice Duplessis. Devant la grève de l'amiante en 1949 et les obstacles plus diffus que crée ce gouvernement à la liberté de parole et d'association, les fondateurs de *Cité libre* font de l'adversité leur principe d'action. Estimant avoir profité d'une formation et d'avoir vécu des expériences différentes des générations précédentes, les auteurs affirment que « les questions [que pose cette génération] et les réponses qu'elle tente d'y apporter ont quelque chose de nouveau, d'original et de distinct ». Mais, surtout, il s'agit pour le groupe fondateur de la revue de faire entendre une parole commune. Bien que ces jeunes intellectuels aient pu, individuellement, profiter de certaines tribunes⁴, il n'en reste pas moins qu'il leur faut unir leurs voix pour proposer une « résistance nécessaire », une vision du monde qui fasse contrepoids à la fois au dogmatisme religieux et au conservatisme politique. Elle se veut « au point de départ d'une action. »

⁴ Rappelons, à titre d'exemple, qu'avant la fondation de *Cité libre*, *Le Devoir* offrait à Gérard Pelletier une page complète, hebdomadairement. Le texte inaugural de la revue concède d'ailleurs que leur génération n'a pas été « bâillonnée » ([La Rédaction], p. 2).

Neuf ans plus tard paraît *Liberté*, qui situe ses enjeux moins sur le plan social que culturel, bien que ce champ, sous la plume des principaux collaborateurs, embrasse large. Sa raison d'être est de « répon[dre] à un besoin urgent dans le milieu canadien-français », c'est-à-dire d'offrir un milieu littéraire et culturel inédit « qui tienne compte d'étape en étape de l'évolution de la pensée, de la création sous toutes ses formes, de la vie artistique à travers toutes ses manifestations ». *Liberté* se veut elle aussi un point de départ; elle traduit et consolide, par la plume de « jeunes écrivains qui n'ont pas ou ont à peine dépassé la trentaine » ([*Liberté* '59], p. 2), ce qui se veut une période de déblocage idéologique et intellectuel.

Dissidences trompeuses

De ces trois revues, de ces trois intentions initiales ressort le même procédé qui peut laisser perplexe. Au-delà du simple mécanisme de justification du projet littéraire, du désir de *faire œuvre*, pourquoi, selon le cas, faire état d'une rupture, d'une nécessaire nouveauté, d'un vide à combler⁵? Pourquoi *être contre*, pourquoi se proposer comme une origine, chasser l'historique au profit de l'immédiat? Est-il vraiment question de l'insuffisance des pères? La conséquence d'une socialité vécue sur le mode déceptif? À l'opposé, il peut aussi sembler être parfois question de disqualifier une tradition trop encombrante, qu'elle soit envisagée positivement ou négativement. De fait, on se sentirait obligé de récuser un système pour consacrer sa différence. Bref, tout se passe comme si, paradoxalement, l'établissement d'une génération devait se faire au détriment d'un effort d'affiliation. D'un pôle à l'autre, la motivation est la même : non pas tenter — de façon juvénile — de *devenir soi-même*, mais d'échapper à ce qui n'est pas soi, à un discours commencé avant soi et qu'on ne pourrait, au mieux, que ponctuer. L'effort de dénonciation, de négation, durcit la pensée, lui confère en quelque sorte une matérialité, une existence propre. Car la véritable motivation des textes programmatiques des trois revues (comme cela peut être le cas de manifestes ou d'autres textes fonda-

⁵ Alors que nombre de revues, déjà, remplissaient différents créneaux culturels : *L'Action nationale*, *Amérique française*, *Les Annales*, *Aujourd'hui* (qui devient *Le Digeste français*), *Culture*, *Écrits du Canada français*, *La Revue dominicaine*.

mentaux pour des groupes de pensée) est bien de se défaire, de se sortir d'un *agôn intellectuel*, c'est-à-dire cette lutte entre la vie et ce qui ne l'est pas. Difficile pour *Cité libre*, par exemple, en 1950, de se dire dans la lignée de *La Relève*, morte deux ans plus tôt; hasardeux, en effet, de révéler une parenté posthume par laquelle on s'efforce de sauver quelque chose de soi. D'autre part, il est malaisé d'avouer d'entrée de jeu qu'on cherche à imposer sa loi, de s'affirmer par une action qui reste encore à venir. Au cœur de ces tensions, dans cette *situation agonique*, une génération chercherait, en exposant sa nature et sa fonction, à remédier à sa propre impuissance.

Les textes de lancement des trois revues ne cachent d'ailleurs aucunement ce sentiment d'impuissance et il est étrange que leurs appels et, parfois, leurs revendications d'un soutien intellectuel nécessaire à leur entreprise n'aient pas été davantage remarqués par la critique. Hormis l'influence de Maritain qui a déjà été relevée, *La Relève* s'autorise, peut-être davantage que de la nécessaire nouveauté, « d'un récent discours de Mgr Villeneuve » et s'inspire du catholicisme « d'un Bloy, d'un Claudel, d'un Péguy, et d'un Mauriac ». Ces figures d'autorité, si elles servent de caution, si elles établissent clairement les « positions » de la revue dès son lancement, constituent surtout des figures structurelles de la pensée. Elles délimitent un terrain de rencontre pour les signataires, et ce, beaucoup plus efficacement que le « catholicisme universel » dont la revue dit vouloir rendre compte. Sans préciser d'entrée de jeu les idées du *personnalisme* et de l'*antidualisme* qui seront mises de l'avant dans les numéros subséquents, la reconnaissance de ces pères permet une économie discursive et facilite une cohésion sociale sur le plan synchronique.

Cité libre et *Liberté* se définissent sans ce levier apparent, mais dévoilent tout autant le besoin d'une affiliation pour *exister distinctement*. S'ils indiqueront ultérieurement leurs ascendants, ainsi que l'ont montré entre autres André J. Bélanger, Yvan Lamonde et Robert Dion, les fondateurs de ces revues, travaillant sur l'axe horizontal, rallient surtout des frères et, par cette fraternité, déterminent sinon leur lancée, du moins leur trajectoire. À *Liberté*, en 1959, la cohésion générationnelle est clairement embryonnaire : bien que le premier numéro soit le résultat d'un « travail d'équipe », le comité — un groupe « ouvert » — se dit en

attente d'une collaboration avec « des écrivains et des universitaires » de « notre milieu », avec des intellectuels, qu'ils soient « de Montréal, de Winnipeg, de Vancouver » ([Liberté '59]) pour créer une parole commune. L'attente de *Cité libre*, par contre, se tourne vers des ascendants. Jouant simultanément des liens fraternels et filiaux, la génération de *Cité libre* présente un *nous* fort — bien qu'elle dise ne pas être un « groupe » —, un *nous* fait de ces centaines de jeunes instruits, engagés, résolus, devant lesquels les générations précédentes, ainsi obligées à la reconnaissance, devraient céder le pas. Bien que celles-ci « résiste(nt) », et que ce soit là « dans le jeu », le comité de rédaction ne leur adresse pas moins cet état de situation en faisant référence aux jeunes qui endossent leurs positions :

Cité libre veut être pour tous ceux-là la *maison de famille*, celle où chacun peut se montrer au naturel parfait. Pour réaliser cette atmosphère sans contrainte, il fallait *que la maison nous appartint : elle nous appartient*. [...] Pour connaître les propriétaires, il suffira donc de lire les signatures au bas des textes. Revue coopérative? Non : communautaire. ([La Rédaction], p. 2; je souligne)

C'est dire que l'établissement de cette communauté particulière qu'est une génération ne se fait pas essentiellement par la rupture, mais par l'appui qui transforme la parole en une réalité collective, qui la fait adhérer à un cadre sociohistorique particulier. Lorsque les références font défaut, il n'y a rien à quoi s'opposer pour se poser, rien à quoi s'identifier ou à détruire. Dans ce cas, quel sens donner à des actions alors même que c'est par elles qu'une génération dit se définir? Les membres de ce qui se veut un groupe se trouveraient dans l'obligation de « rechercher en [eux] à la fois les éléments d'un discours de la loi et les dynamiques de cohérence de ce discours » (Viart, p. 120); ils devraient à la fois les chercher, les construire *et* les critiquer. Par là, on mesure bien la menace d'égarement et de dissolution qui guette le groupe. Pour exister en tant que groupe, une génération doit procéder, explicitement ou non, à la reconstruction de l'histoire dont elle est issue, afin de comprendre sa propre situation, de mesurer la nécessité et la portée de ses actions.

Le sujet mériterait évidemment qu'on examine de façon plus détaillée les enjeux politiques, idéologiques de la rupture pour saisir dans le

processus de distinction quelle part de soi, quel lien historique, quelle possible identification est rejetée, niée. Je conclurai toutefois cet exposé sommaire du rapport génération/filiation en indiquant que celui-ci recèle un autre paradoxe, opposé en quelque sorte et tout aussi parlant, que celui qui fait du désir de rupture le foyer de la filiation : la fonction d'adresse des discours de filiation, qui lie les strates générationnelles, ferait aussi office d'écart différenciateur. Cette vocation d'adresse du discours de filiation est, selon Viart, ce qui permet de retracer le lien de filiation; elle indique la « prise en compte du récit des ascendants » (p. 133). « Non seulement elle entreprend de la restituer, mais en plus elle dédie cette restitution à ceux dont elle parle. » Or, cette adresse qui, on le disait, lie des générations distinctes malgré le saut temporel et culturel qu'elle implique, est à la fois une reconnaissance et un déni, la vocation d'une adresse étant en fait d'établir un lieu de dissidence. En convoquant des ascendants dans le discours, leur rôle est forcément infléchi par la réinvention du souvenir. La conduite de la mémoire est hasardeuse, mais surtout stratégique. Ce qui constitue l'évolution — ou du moins le changement culturel — réside dans la récupération, le recyclage de ces références qu'on peut qualifier d'*oubli actif*. Saisir la véritable rupture entre les générations demande donc non seulement de mesurer l'*innovation idéologique* explicite, mais aussi d'examiner comment s'effectue le déplacement, la transformation de la référence utilisée, de voir à quel point le « regard amont » de Viart est hors-foyer. Si, en somme, reconnaître une génération revient surtout à reconnaître ses aveux d'impuissance, il reste à voir, par ses sollicitations, par les ressources qu'elle convoque, jusqu'à quel point elle *use* de ses références pour se donner le moyen d'exister.

Bibliographie

[La Direction]. 1934, « Positions », *La Relève*, 1^{er} et 2^e cahiers, 1^{re} série, mars et avril, p. 3-5;

—. 1935, « La notion de personne », *La Relève*, 7^e cahier, 1^{re} série, p. 153-156.

[La Rédaction]. 1950, « Règles du jeu », *Cité libre*, vol. 1, n° 1, juin, p. 1-3.

[Liberté '59]. 1959, « Présentation », *Liberté*, vol. 1, n° 1, janv.-fév., p. 1-2.

BÉLANGER, André J. 1974, *L'Apolitisme des idéologies québécoises. Le grand tournant de 1934-1936*, Québec, PUL.

BENJAMIN, Walter. 2000, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».

DION, Robert. 2007, *L'Allemagne de Liberté (1959-1998). Sur la germanophilie de quelques intellectuels québécois*, Ottawa/Würzburg, Presses de l'Université d'Ottawa/Königshausen & Neumann, coll. « Transferts culturels ».

DION, Robert. 2004, « Portraits d'essayistes en médiateur : l'Allemagne de *Liberté* », dans Anne CAUMARTIN et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.), *Parcours de l'essai québécois (1980-2000)*, Québec, Nota Bene, coll. « Essais critiques », p. 183-213.

DUMONT, Fernand. 1995 [1987], *Le Sort de la culture*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo ».

ESCARPIT, Robert. 1968 [1958], *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », n° 777.

GODBOUT, Jacques. 1991, *L'Écran du bonheur (1985-1990)*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact ».

HURTUBISE, Claude. 1935, « De la révolution spirituelle, préliminaires », *La Relève*, 3^e cahier, 2^e série, novembre, p. 78-83.

LAMONDE, Yvan. 2000, *Histoire sociale des idées au Québec (1896-1929)*, t. II, Montréal, Fides.

Anne CAUMARTIN, « La dissidence comme esthétique d'affiliation », dans Anne CAUMARTIN et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise*, @nales, automne 2007

MANNHEIM, Karl. 1972, *Essays on the Sociology of Knowledge*, London, Routledge.

MELANÇON, Benoît et Pierre POPOVIC, 1995, *Saint-Denys Garneau et La Relève*, Saint-Laurent, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises ».

PELLETIER, Gérard. 1951, « *Cité libre* confesse ses intentions », *Cité libre*, vol. 1, n° 2, février, p. 2-9.

PEYRE, Henri. 1948, *Les Générations littéraires*, Paris, Boivin.

RICARD, François. 1992, *La Génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal.

ROBERT, Lucie. 1988, « Sociocritique et modernité au Québec », *Études françaises*, vol. 23, n° 3, p. 31-41.

ROUSSET, Jean. 1990, *Passage : échanges, transpositions*, Paris, Corti.

VIART, Dominique. 1999, « Filiations littéraires », dans Jan BAE-TENS et Dominique VIART (dir.), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris/Caen, Minard, « Lettres modernes », p. 115-139.

Martine-Emmanuelle LAPOINTE

***Qui lira Charles Guérin dans cinquante ans?*
Le legs d'Octave Crémazie à Gilles Marcotte et à Jean Larose**

Un père? Non, il ne pouvait être un père, ce cher Octave Crémazie. Un fils certes, un frère peut-être, mais un père, la chose semble impossible, pourrait même être qualifiée de contresens par tous ceux qui connaissent un peu le destin du poète exilé. Célibataire sans enfant, il est accusé de fraude, acculé à la faillite. Que fait-il pour échapper aux poursuites judiciaires qui le menacent? Il choisit la fuite et refuse d'affronter les cruautés du réel. De Paris, il écrit des lettres à l'abbé Henri-Raymond Casgrain ainsi qu'à sa mère et il survit grâce au soutien financier de son frère Joseph (voir Crémazie, 1972-76). Crémazie n'avait peut-être rien d'un père, mais comme l'écrit si justement Gilles Marcotte, il est devenu — malgré lui sans doute — « le vieux garçon par excellence et le père de la littérature québécoise » (1989, p. 124).

Cette dernière affirmation paraît certainement contestable. En faisant d'Octave Crémazie le « père de la littérature québécoise », Gilles Marcotte ne confère-t-il pas à un poète mineur, dont l'œuvre exsangue n'a jamais réussi à réellement toucher les lecteurs contemporains, le rôle traditionnellement dévolu à Henri-Raymond Casgrain (voir Brunet)? Ne se laisse-t-il pas aveugler par certains partis pris, par une lecture plutôt pessimiste de l'histoire littéraire québécoise? S'il était le seul à défendre une telle interprétation, sans doute pourrait-on répondre par l'affirmative à ces deux questions pièges. Pourtant, Octave Crémazie joue aussi ce rôle dans ce que l'on pourrait appeler l'imaginaire et la mémoire collectifs et populaires de la communauté québécoise. Le poète a été peu lu par les membres de cette communauté, mais son nom s'attache désormais à différents espaces publics, à un boulevard, à un métro et à un monument. Mieux, il apparaît dans la « Fresque des Québécois », une murale peinte sur l'un des vieux murs du Petit Champlain à Québec.

Que trouve-t-on sur cette murale qui, de toute évidence, met en scène une représentation de l'histoire et de l'identité culturelle québécoises destinée à un public de touristes de passage? La vitrine de la librairie d'Octave Crémazie. Cette vitrine, qui plus est, contient plusieurs œuvres d'auteurs de la littérature québécoise, toutes époques confondues. Fernand Dumont, Hubert Aquin, Léo-Paul Desrosiers, Louis Dantin, Camille Roy, Yves Thériault, pour ne nommer que ceux-là, y cohabitent. Détail d'un ensemble plus vaste, la librairie d'Octave Crémazie fait partie d'un décor où évoluent des personnages historiques et publics qui ont marqué l'histoire du Québec : Samuel de Champlain, Marie Guyart, Félix Leclerc, entre autres, regardent muettement les passants. Dans cette représentation, vouée à célébrer l'histoire du Québec et de ses principaux acteurs, un rôle secondaire est donc accordé à Octave Crémazie, l'auteur d'une œuvre inachevée et méconnue. Ce dernier devient en quelque sorte le maître d'œuvre de la littérature locale, se place symboliquement à la source même d'une filiation qui relie des œuvres et des auteurs épars. Grâce à lui, une cohérence implicite est conférée à la littérature québécoise. Le libraire n'est-il pas celui qui choisit les œuvres dignes d'être mises en vitrine, les ouvrages clés, les ouvrages phares?

Or, cette récupération de la figure d'Octave Crémazie subsume un paradoxe qu'il convient de mettre au jour. Figure exemplaire, figure tutélaire, maître pourrait-on timidement affirmer, Crémazie l'est devenu parce qu'il n'a pas fait œuvre, parce qu'il a représenté l'impossibilité, la négativité, l'inachèvement d'une littérature considérée tâtonnante et hésitante par plusieurs de ses commentateurs. Comme le montre si finement Pierre Nepveu dans le chapitre « L'exil comme métaphore » de *L'Écologie du réel*, la critique des années 1950-1960 a fait de Crémazie, l'exilé, et de Nelligan, le doux rêveur, les poètes par excellence de l'absence et de l'aliénation :

Notre littérature [...] se définit par un manque, une absence dont Crémazie et Nelligan ont été les premiers témoins. De là à dire que cette absence constitue sa littérarité, il n'y a qu'un pas. Une littérature « se fait », justement, à partir d'une telle constatation : le corpus québécois s'y donne une cohérence imaginaire, une unité symbolique qui permet de regrouper désormais toute une série d'œuvres jalonnant au moins un siècle d'histoire. » (p. 53)

Lise Gauvin, dans *Langagement*, renchérit en insistant sur les jugements dépréciatifs que Crémazie a formulés sur la langue écrite et orale des Canadiens français : « Ce qui manque au Canada, écrivait Crémazie dans sa fameuse lettre à Casgrain, c'est d'avoir une langue à lui. Si nous parlions huron ou iroquois, notre littérature vivrait. » (p. 90) Michel Biron, dans *L'Absence du maître*, rappelle le désarroi de celui qui se voyait combattre, non pas l'État ou l'Église, mais bien « le néant de la société d'épiciers » (p. 28). Exil, lucidité quasi anachronique, liminarité, voilà ce qui semble retenir l'attention des critiques de Crémazie. Est-ce vraiment ce que « La fresque des Québécois » tend à illustrer? Ne donne-t-elle pas plutôt dans la célébration euphorique de la mémoire et de la culture collectives? Dans l'accumulation des noms et des symboles? Dans l'épopée positive? N'inverse-t-elle pas une filiation fondée sur la négativité, sur le manque, sur ce qui fait défaut?

Il s'avère certes incongru de comparer le discours patrimonial des institutions culturelles et celui d'une critique universitaire peu encline aux célébrations de l'identité culturelle québécoise. Néanmoins, si l'on avait voulu respecter à la lettre — sans mauvais jeu de mot — l'œuvre de Crémazie, on lui aurait attribué une autre place, entre le *Prochain épisode* de Hubert Aquin et le *Refus global* de Paul-Émile Borduas. Ou peut-être aurait-on préféré la remplacer par celle de son ami Henri-Raymond Casgrain, qui n'affichait aucun scrupule lorsqu'il s'agissait d'adopter une rhétorique publicitaire. Dans la correspondance privée de Crémazie et de Casgrain, les désaccords ne cessent d'affleurer, étouffés cependant par le ton cérémonieux emprunté par les deux épistoliers. Crémazie ose s'interroger sur la qualité littéraire des œuvres canadiennes-françaises : « Qui lira *Charles Guérin* dans cinquante ans? », « qui songera à mes pauvres vers dans vingt ans? », ajoutant même que « si un oiseau ne fait pas le printemps, deux livres ne constituent pas une littérature » (p. 74). À cela, Casgrain répond : « il faut présenter les choses en beau. Si l'avenir ne nous promet rien de très florissant pour les lettres, ayons donc au moins le plaisir de le croire; ça sera toujours autant de pris. » (Crémazie, p. 79). L'exilé réaliste affronte l'optimiste « commis voyageur des lettres canadiennes » (1989a, p. 128), pour reprendre l'expression de Gilles Marcotte, les jugements dépréciatifs de l'écrivain se butant contre l'inexorable foi de son correspondant. Le premier s'en prend à la com-

plaisance d'une critique qui n'ose guère mesurer la qualité littéraire des œuvres locales. Le second en appelle à l'indulgence.

Le paradoxe — exprimé par la « Fresque des Québécois » — empreigne également les essais que Gilles Marcotte et Jean Larose ont consacrés à l'œuvre et au parcours d'Octave Crémazie. Reconnus pour leur vision intransigeante de l'institution littéraire québécoise, tous deux mettent pourtant temporairement de côté leur extrême vigilance lorsqu'ils abordent l'héritage d'Octave Crémazie. Je m'intéresserai ici à leurs interprétations de l'œuvre de Crémazie et tenterai de répondre aux deux questions suivantes. Comment arrivent-ils à concilier leur refus d'une critique complaisante et consensuelle ne se basant que sur des critères locaux et leur reconnaissance d'une filiation qui s'élabore à partir de la faille et du manque, qui ne peut se fonder sur des monuments, des classiques? Et comment appréhendent-ils la tension entre la familiarité avec laquelle ils envisagent l'œuvre de Crémazie et le décentrement, nécessaire selon eux à toute expérience véritablement littéraire?

Une institution familiale

Dans son article aux accents polémiques « Institution et courants d'air », d'abord paru dans la revue *Liberté* en 1981 et abondamment cité ensuite, Gilles Marcotte a réfléchi sur la problématique autonomie de l'institution littéraire québécoise. Pour mieux illustrer son propos, l'auteur s'y inspire des lettres de Crémazie :

Seule nous est offerte la possibilité d'une littérature en quelque sorte familiale, ou régionale, vouée à la consommation interne : l'écrivain canadien, dit Crémazie, "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". (1981, p. 9)

À partir de cet exemple, Gilles Marcotte confronte deux modèles institutionnels distincts. Le premier désigne les littératures nationales fortes — telle la littérature française — qui privilégient l'ordre libéral, l'initiative individuelle, la concurrence. Toutes les valeurs accordées par le critique à la littérature nationale convergent vers une conception

autonomiste du champ littéraire. L'écrivain est libre, le critique est son juge, la concurrence y agit pour mieux permettre la sélection des œuvres qui traverseront l'épreuve du temps. Aucune pitié, aucune bienveillance n'est tolérée : la littérature nationale ainsi conçue est patrie des lettres plutôt que lettres patriotiques. À ce modèle s'oppose une littérature fondée sur des valeurs collectives, sur la célébration du destin commun; en somme, une littérature familiale qui récompense l'effort et le travail des individus plutôt que la réelle qualité de leurs ouvrages.

Au Québec, semble nous dire Marcotte, la littérature est non seulement ce qui s'enseigne, mais aussi ce qui se subventionne. Il n'y a rien de tel qu'une autonomie véritable de la littérature québécoise. Alors que « le mot même d'institution connote la solidité et la permanence » (1981, p. 14), soutient-il, le milieu littéraire québécois célèbre le plus souvent « le dernier livre paru », s'attache à des textes éphémères dont la survie est assurée artificiellement par une importante diffusion au sein des réseaux d'enseignement collégial et universitaire. Vers la fin de son texte, l'auteur précise que

l'institution littéraire québécoise est en même temps forte et fragile. Idéologiquement bien fondée, pourvue de tous les appareils qui sont nécessaires à l'établissement d'un circuit de production et de consommation relativement autonome, mais aussi, à cause du désir d'autosuffisance qui l'habite, tiraillée par des contradictions, des doutes, une insécurité qui se transforme en agressivité quand un observateur de l'intérieur ou de l'extérieur [...] la met en question. (1981, p. 14)

Souffrant d'exiguïté (Paré), liminaire (Biron), « intranquille » (Gauvin, p. 11), incertaine de ses codes et de ses canons (Belleau), l'institution littéraire québécoise ne connaîtrait qu'une autonomie relative (voir Bourdieu, 1971 et 1979, et Robert). Même si elle possède les infrastructures essentielles à la défense et à la promotion de la littérature québécoise, ses fondations demeureraient fragiles. Les œuvres de qualité, les « monuments » comme les maîtres lui feraient défaut, ce qui la condamnerait à parier sur des textes encore trop contemporains pour accéder au statut de classiques.

À la lecture de l'article « Institution et courants d'air », l'on comprend assez aisément que le modèle de la littérature familiale et consensuelle n'est guère valorisé par Gilles Marcotte. Elle constitue un modèle par défaut. Le modèle familial convient peut-être, comme l'écrit l'auteur lui-même, à l'abbé Casgrain, à Victor-Lévy Beaulieu, aux revues *Le Terroir* et à *Parti pris*, mais certainement pas à Gilles Marcotte.

Curieusement, le modèle familial ressurgit parfois sans prévenir, même chez ceux qui prétendent l'avoir en horreur. C'est le cas notamment dans la « Lettre à Octave Crémazie », texte fictionnel paru dans le recueil *La Vie réelle*. En adoptant le genre de la lettre, Gilles Marcotte choisit l'espace discursif que son destinataire avait naguère privilégié. Sa lettre instaure en apparence une relation d'intimité, quasi confidentielle, avec le défunt destinataire et semble ainsi s'écrire hors des règles et des lieux communs. Mais, est-il nécessaire de le rappeler, il s'agit là d'un faux pacte, d'une fausse lettre, d'une intimité, non pas fausse, mais fabriquée. Néanmoins, comme l'a avoué Marcotte dans une entrevue accordée en 1990 à la revue *Québec français*, « [l]a fiction [...] permet de dire sur Crémazie des choses que le texte critique ne [...] permet pas et vice versa » (Dorion, p. 73).

Que permet la lettre fictive? L'abandon des références érudites, du ton didactique, de la mesure certes, mais elle permet aussi et surtout la libre exposition de soi, la plongée dans l'expérience, de vie comme de lecture. Dans sa lettre, Gilles Marcotte, ou son délégué textuel, confère en effet à l'acte de lecture la profondeur de l'amitié, de l'accueil spontané et sincère de la parole de l'autre. L'épistolier affirme d'ailleurs ressentir pour Crémazie une « affection en quelque sorte filiale qui n'a cessé de grandir en [lui] » (Marcotte, 1989a, p. 124). Vers la fin de sa lettre, il accentue ce sentiment en se présentant ainsi : « Moi, votre lecteur, le véritable destinataire de vos lettres, votre vraie famille » (1989a, p. 136). Si la notion de « famille » ne renvoie pas tout à fait à l'idée d'une solidarité imposée par la naissance ou par l'appartenance à une même nation — ce serait plutôt le contraire puisque tout indique que l'épistolier a adopté son destinataire, a fait de lui son contemporain —, il n'en demeure pas moins que le sentiment filial repose sur la reconnaissance d'une indéniable communauté de pensée. Mais il ne

faudrait pas croire en une immédiate et absolue identification de l'auteur avec son modèle. Les liens qui les unissent sont plutôt tortueux et indirects. Gilles Marcotte ne se gêne guère pour contredire son ami, son frère. À Crémazie qui prédisait un sombre avenir aux lettres canadiennes, condamnées au statut mineur de colonie littéraire, Marcotte répond : « Cher Octave Crémazie, il faut le reconnaître, on ne pouvait se tromper aussi complètement, aussi lourdement que vous l'avez fait. C'est donc votre ami et correspondant l'abbé Casgrain qui avait raison. » (1989a, p. 127-128)

À propos de « La promenade des trois morts », fantaisie inachevée qui continua longtemps de hanter son auteur, Marcotte écrit :

[c'est] bien l'une des choses les plus incroyablement baroques, loufoques, de mauvais goût qui se soient jamais écrites au Canada et en d'autres colonies. [...] C'était votre monument, la seule œuvre qui vous aurait autorisé à vous déclarer poète si jamais vous étiez arrivé à la terminer. Mais vraiment, vos trois morts qui se lèvent la nuit pour prendre l'air et geindre un bon coup, tout pleins de bons sentiments pour l'humanité en général et leur maman en particulier, il est extrêmement difficile aujourd'hui de les prendre au tragique, voire au sérieux. (1989a, p. 131)

Aussi sévères soient-ils, ces constats n'entrent pas pour autant en contradiction avec l'amitié et l'affection dont se réclame l'épistolier au fil de sa lettre. Ils dénouent plutôt le paradoxe en ce qu'ils permettent de distinguer radicalement les sentiments filiaux de la critique complaisante. Car le respect immense que voue Gilles Marcotte à Octave Crémazie est indissociable d'une véritable lecture critique, critique au sens fort du terme. Tout se passe comme si Gilles Marcotte prenait la place, inoccupée, du lecteur intraitable longtemps attendu par Crémazie. Contrairement à la critique canadienne des années 1860 qui, comme l'écrivait Crémazie, « parl[ait] dans ce style de réclame qui sert à faire l'éloge d'un pantalon nouveau » (p. 93), Marcotte ose dire le vrai, en toute subjectivité bien sûr, sur l'œuvre de son destinataire. Il ne s'attache ni à la morale ni aux valeurs patriotiques, mais bien aux thèmes, à l'expression et à la cohérence interne du poème. Si on ne lit plus *Charles Guérin* de nos jours, on ne lit pas plus « La promenade des trois morts », avoue-t-il franchement à Crémazie.

Cette posture ouvertement critique se double d'une forme de solidarité dans la distance, dans l'incapacité de se reconnaître une parenté avec les autres membres de la communauté littéraire. En d'autres mots, la filiation qui s'établit entre Crémazie et Marcotte isole, constitue une sorte d'île détachée du continent. Lors des colloques, l'épistolier avoue se tenir à l'écart : « dans un état de demi-somnolence, séduit par le glorieux spectacle de l'automne que [lui] offr[e] la porte-fenêtre. [Il se] place toujours là, près de cette porte; on peut sortir sans être aperçu » (Marcotte, 1989a, p. 127). Sortir sans être aperçu, disparaître, ne plus être vu et ainsi imiter Crémazie, cette stratégie permet de participer à la vie littéraire de sa nation en regardant toujours vers la sortie de secours, d'éviter le détachement total tout autant que l'engagement sans compromis, de trouver, pour reprendre les mots de Saint-Denys Garneau, « l'équilibre impondérable entre les deux » (1949, p. 19).

C'est d'ailleurs dans l'article « Octave Crémazie, lecteur », republié en 1989 dans *Littérature et circonstances*, que Gilles Marcotte définit de manière plus explicite la posture critique de Crémazie¹. Selon Marcotte, les lettres d'Octave Crémazie disent vrai car elles refusent de reconduire les arguments apologétiques avec lesquels on excusait les faiblesses de la littérature canadienne, car « lire, ajoute Marcotte, c'est refuser le même, l'identique, la coïncidence, l'intérêt tribal, c'est *prendre distance* » (1989b, p. 227). Crémazie se présente donc comme un modèle, un maître qui a su très tôt distinguer les œuvres majeures (rares à l'époque) des courants d'air. Néanmoins, on pourrait reprocher à Gilles Marcotte de ne pas respecter ses propres principes en choisissant un tel maître. Il privilégierait les demi-mesures, voire un demi-exil et une demi-distance confortables qui lui permettraient de rejeter les valeurs et les modes dominants tout en ne rompant pas tout à fait avec les discours et les us de ses contemporains. Sans vouloir excuser le critique, je dirais que c'est par le biais de cette posture paradoxale qu'il rejoint les membres de sa famille littéraire. Plus intransigeant sans doute, il n'en demeure pas moins soumis au relativisme ambiant. Comme l'écrit Dominique Viart, « c'est la notion même de "rupture" »

¹ Laurent Mailhot (p. 77) note à juste titre que « "La lettre à Octave Crémazie" [constitue le] complément ou [l']illustration d'"Octave Crémazie, lecteur" ».

qui a perdu de sa force et de sa pertinence : comment rompre en effet avec ce qui s'est défait? » (p. 128).

Modernité de Crémazie : entre l'étrange et le familier

Une telle conception de la lecture critique n'est pas sans rappeler le point de vue de Jean Larose sur la transmission de la littérature. Dans *L'Amour du pauvre* notamment, l'auteur s'en prend aux programmes d'enseignement qui privilégient une approche créative — ou créationniste, dira-t-il — de la littérature. Misant sur le vécu, sur l'expression de soi et sur la libre communication, un tel enseignement abolirait « la distance se trouvant au principe du texte littéraire » (p. 45), préférerait la familiarité des repères connus, se présenterait en somme comme un chez-soi confortable et peu menaçant. Ainsi en va-t-il, selon l'essayiste, de la critique et de l'institution littéraire québécoises :

Pour que la littérature québécoise mérite sa place dans l'éducation québécoise, pour qu'elle en gagne une dans les classes de toute la francophonie, l'institution littéraire doit d'abord lui rendre son essence littéraire, sa dignité fantomatique, cesser de la traiter comme un bien de famille. La littérature ne fait pas partie d'un patrimoine familial. (p. 24)

Partant de là, comment justifier l'attitude critique de Larose qui, dans son texte sur Crémazie, se propose de cerner en l'œuvre du poète les traces d'une modernité précocée? N'est-ce pas une manière de ramener la littérature à soi, de la rapprocher de ses propres obsessions?

À l'instar de Gilles Marcotte, Jean Larose s'intéresse aux blancs et aux silences de l'œuvre d'Octave Crémazie. Le titre de son essai en témoigne éloquentement : « De quelques vers en germe chez Octave Crémazie ». « En germe »... L'expression possède un double sens : elle renvoie de manière explicite au caractère inachevé et embryonnaire de la poésie de Crémazie. Poésie inachevée, car l'auteur n'a jamais eu l'occasion de poursuivre et de terminer sa fameuse « Promenade des trois morts ». Poésie embryonnaire, car son inachèvement est à la source même de sa modernité et fait ainsi signe à la postérité. Tendue entre la mort et la naissance, l'œuvre est à la fois désagrégation et construction, pour reprendre une contradiction chère à Blanchot. Dès

qu'elle affirme son droit à l'existence, l'œuvre ne peut que se compromettre, tendre vers une fin, une mort, qui ne provoque pas son abolition, mais qui la travaille et l'obsède. Deux passages de la correspondance de Crémazie illustrent plus particulièrement cette tension. « Vous le savez, les vers les plus beaux sont ceux que l'on rêve mais que l'on n'écrit pas » et, surtout, « Je n'ai encore rien écrit. Je vais me mettre, autant que ma tête me le permettra [...], à remanier tous ces malheureux vers qui commencent à pourrir au fond de mon cerveau » (Larose, p. 147). En germe, mais pourris, morts avant même d'avoir vu le jour, les malheureux vers de Crémazie resteront à jamais virtuels, à l'état d'idées vagues inscrites dans une lettre destinée à l'abbé Casgrain. D'emblée, l'essayiste avoue se fonder autant, sinon plus, sur les leçons de lecture contenues dans la correspondance de Crémazie que sur la valeur littéraire de la « Promenade des trois morts ».

Selon Jean Larose, la modernité de Crémazie n'est pas liée uniquement, comme l'écrivait Gilles Marcotte, « au paradoxe d'un écrivain "seul véritable" "parce qu'il n'a pas fait œuvre" », mais aussi à la métaphore de la putréfaction. « Par cette pourriture, écrit Larose, il est moderne, plus encore que par son impuissance — moderne et canadien-français », ajoutant un peu plus loin : « [n]ous ne devons pas lire *Promenade des trois morts* seulement comme une allégorie de l'existence canadienne-française, mais aussi et surtout comme un effort pour transfigurer cette inexistence en mort, et pour accéder par la mort à la littérature » (p. 149). Accéder par la mort à la littérature, « courir à l'échec de par la hauteur inhumaine de l'exigence de réalité adressée à la poésie »... (Larose, p. 155) En proposant une telle interprétation, Jean Larose inscrit l'œuvre de Crémazie dans une filiation marquée par la lucidité désenchantée, le deuil des espérances, le cruel principe de réalité, et accorde par là même une importance considérable aux promesses non tenues et à l'intransigeance qu'a su garder en lui et pour lui Octave Crémazie. Ces qualités ou ces défauts ramènent également à la lassitude des Modernes, placée, comme l'écrit Catherine Mavrikakis, « sous le signe de l'épuisement du sujet, de l'histoire et d'un piétinement du temps » (2004, p. 307). Même s'il a prétendu rompre à l'infini et s'inscrire dans une temporalité des recommencements, le moderne serait condamné à la répétition, à l'éternel retour, et ne pourrait plus

croire, du moins de manière sincère, à son pouvoir de recreation de la littérature.

Pour Jean Larose,

la liberté, et en même temps ce que qu'on peut appeler, dans toute l'incertitude de ce terme, la modernité, consistaient à se laisser torturer glorieusement par une putréfaction, et à s'élever ainsi, dans l'échec rédimé d'un sujet se dévorant au moins lui-même, à la maîtrise de ce qui, pour longtemps encore, interdisait la souveraineté de l'écriture au Canada français » (p. 161).

Tout se passe comme si le glorieux échec de Crémazie comme l'image de ses vers morts, d'ailleurs, rappelaient d'autres figures d'écrivains canadiens-français ou québécois. Nelligan, mis à mort symboliquement par son préfacier Louis Dantin, Saint-Denys Garneau, associé par Paul Chamberland à la « putréfaction du marais intérieur » (p. 37), Hubert Aquin, « le suicidé de la société » (Mavrikakis, 2002, p. 15), et j'en passe. La figure du mauvais pauvre, de cet être qui « va parmi vous avec son regard en dessous » présenté par Saint-Denys Garneau dans les pages de son *Journal* (1971, p. 570), informe implicitement la lecture de Jean Larose et renvoie au titre même de son recueil, *L'Amour du pauvre*.

Contradictoire, Jean Larose? Oui et non. Oui, car malgré les critiques qu'il adresse à la trop familiale institution littéraire québécoise, il ne peut s'empêcher de fonder une autre famille, marginale et lucide, condamnée à l'autodévoration. Non, car c'est justement l'idée de l'autodévoration qui l'immunise contre la complaisance. S'autodévorer, n'est-ce pas une manière de se voir avec une certaine distance, de tuer en soi la prétention et les illusions? Observateur et observé, Crémazie se regardait tel un étranger, abordait son œuvre avec dureté et intransigeance, incarnait ce qui, en terre canadienne, n'existait pas encore. Et c'est à se regarder — *en dessous* ou *de travers* — que s'attachent les héritiers de Crémazie : le regard d'un homme « mort à l'existence littéraire » qui a renoncé à instruire et à charmer ses compatriotes.

Qui me hante?

« Qui me hante? » Cette question constituerait, selon Dominique Viart, l'une des interrogations essentielles de l'écrivain contemporain : « “Qui suis-je?” dev[ient] “Qui me hante?”. Le problème est bien en effet celui de la transmission familiale de quelque chose — un héritage — et de l'inscription de soi dans une Histoire. » (p. 123) En répondant partiellement à la question « qui me hante », en dévoilant ses spectres, l'écrivain contemporain éclaire du même coup sa propre pratique et sa propre identité (narrative, il va sans dire). Le dialogue entre l'écrivain et ses spectres emprunte la forme d'un débat et n'a pas pour but d'instituer une esthétique particulière ou de dire le vrai sur la littérature ou sur le réel, mais bien de formuler des interrogations, des questions. Quelles sont les questions formulées par Gilles Marcotte et Jean Larose? Que demandent-ils à la littérature québécoise contemporaine? En quoi leurs requêtes s'inspirent-elles de la parole de Crémazie? Je dirais, question de relever un dernier paradoxe, qu'ils luttent contre le relativisme ambiant en utilisant les stratégies issues du relativisme ambiant. S'ils refusent de célébrer la première œuvre parue, s'ils choisissent d'exercer en toute liberté leur jugement critique, s'ils prétendent ne pas se reconnaître dans l'institution littéraire québécoise, ils n'en demeurent pas moins soumis au désordre du contemporain, à l'accumulation des références et des modèles, aux choix presque infinis qui s'offrent à l'héritier, à l'écrivain. Comment puis-je parler des écrits de mes contemporains en toute franchise et en toute sincérité? Comment puis-je regarder ceux qui m'entourent, et me regarder moi-même, en adoptant cette distance critique essentielle à l'expérience littéraire? Comment puis-je prétendre être ailleurs alors que je suis ici-maintenant, partie intégrante de cette institution littéraire familiale que je critique si sévèrement? Voilà les questions qui me semblent émerger à la lecture des essais de Gilles Marcotte et de Jean Larose.

Imiter Crémazie, participer à la vie littéraire de sa nation en regardant toujours, pour Marcotte, vers la sortie de secours et, pour Larose, vers la négativité et l'autodévoration.

M.-E. LAPOINTE, « Qui lira Charles Guérin dans cinquante ans? Le legs d'Octave Crémazie à Gilles Marcotte et à Jean Larose », dans Anne CAUMARTIN et M.-E. LAPOINTE (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise*, @nalyse, automne 2007

Bibliographie

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

BIRON, Michel. 2000, *L'Absence du maître*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius ».

BLANCHOT, Maurice. 1949, « La littérature et le droit à la mort », dans *La Part du feu*, Paris, Gallimard, p. 293-331.

BOURDIEU, Pierre. 1979, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit et Maison des sciences de l'Homme;

—. 1971. « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, 3^e série, p. 49-126.

BRUNET, Manon. 1997, « Henri-Raymond Casgrain et la paternité d'une littérature nationale », *Voix & Images*, vol. 22, n° 2, hiver, p. 205-224.

CHAMBERLAND, Paul. 1965, « Dire ce que je suis », *Parti pris*, vol. 2, n° 5, janvier, p. 33-42.

CRÉMAZIE, Octave. 1972-1976, *Œuvres complètes*, éd. ét. par Odette CONDEMINÉ, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.

DORION, Gilles. 1990, « Gilles Marcotte », *Québec français*, n° 76, hiver, p. 72-77.

GAUVIN, Lise. 2000, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal.

LAROSE, Jean. 1991, *L'Amour du pauvre*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés ».

M.-E. LAPOINTE, « Qui lira Charles Guérin dans cinquante ans? Le legs d'Octave Crémazie à Gilles Marcotte et à Jean Larose », dans Anne CAUMARTIN et M.-E. LAPOINTE (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise*, @nalyse, automne 2007

MAILHOT, Laurent. 1997, « Des nouvelles d'un "auteur nouveau" : *La vie réelle* dans l'œuvre de Gilles Marcotte », *Études françaises*, vol. 33, n° 1, p. 69-87.

MARCOTTE, Gilles. 1981, « Institution et courants d'air », *Liberté*, vol. 23, n° 2, mars-avril, p. 5-14;

—. 1989a, *La Vie réelle*, Montréal, Boréal;

—. 1989b, *Littérature et circonstances*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais ».

MAVRIKAKIS, Catherine. 2002, *Ça va aller*, Montréal, Leméac;

—. 2004, « "Qu'on en finisse donc..." : l'inscription du posthume, de la survivance et du prénatal modernes », dans Ginette MICHAUD et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Constructions de la modernité au Québec*, Montréal, Lanctôt, p. 306-318.

NEPVEU, Pierre. 1999 [1988], *L'Écologie du réel*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact ».

PARÉ, François. 1992, *Les Littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir.

ROBERT, Lucie. 1989, *L'Institution du littéraire au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.

SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de. 1949, *Poésies complètes. Regards et jeux dans l'espace. Les solitudes*, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar ».

—. 1971, « Le mauvais pauvre va parmi vous avec son regard en dessous », dans *Œuvres*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 570-575.

VIART, Dominique. 1999, « Filiations littéraires », dans Jan BAETENS et Dominique VIART (dir.), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris/Caen, Minard, « Lettres modernes », p. 115-139.

Maxime PRÉVOST

**Le crime (culturel) parfait.
Présence de Thomas De Quincey et d'Arthur Conan Doyle
dans *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin**

Hubert Aquin n'a jamais été tendre envers le Québec et la littérature québécoise. Le Québec est par exemple décrit dans *Trou de mémoire* comme un « pays archi-fourré » habité par « un peuple vomitif » (p. 75) : « Le Québec, c'est cette poignée de comédiens bègues et amnésiques qui se regardent et s'interrogent du regard et qui semblent hantés par la platitude comme Hamlet par le spectre. » (p. 58) Selon le Pierre X. Magnant de ce même roman, il y aurait peu à attendre de notre littérature, puisque

[a]u Canada français [...], écrire autre chose qu'une ordonnance de suppositoires de beurre de cacao, ce n'est pas sérieux : la preuve en est — mais est-il besoin de prouver? — que la littérature émolliente de nos protonotaires et de nos archiprêtres est légalement à notre image et à notre ressemblance. (p. 105)

Notre littérature serait donc, à notre ressemblance, à la fois bègue et amnésique. C'est sur la deuxième partie du problème que se concentreront ces quelques pages : littérature amnésique, c'est-à-dire littérature qui manquerait de filiations intellectuelles et culturelles, qui manquerait à la fois de pères symboliques et de fils dignes de recevoir un quelconque héritage.

Pour exposer cette situation et sans doute dans le but d'y remédier, Hubert Aquin place ses romans sous le signe d'ancêtres d'élection choisis avec soin. J'ai déjà eu l'occasion (voir Prévost, 2004) de commenter l'hommage rendu à Lord Byron dans *Prochain Épisode*. Le roman *Trou de mémoire*, qu'il publie trois ans plus tard, en 1968, poursuit cette exploration du XIX^e siècle littéraire britannique, en accentuant le paradoxe demeuré inaperçu lors de la publication de *Prochain Épisode* : Hubert

Aquin, cet auteur qui développe un *ethos* révolutionnaire et ultranationaliste, se veut le plus anglophile de nos grands romanciers. Ces deux premiers romans, deux symphonies romantiques sur les thèmes de la révolution, de l'affirmation nationale et de l'amour passion, les deux œuvres les plus ouvertement politiques d'Hubert Aquin, sont non seulement parcourus de références issues de la Grande-Bretagne et, plus précisément, du XIX^e siècle britannique, mais encore et plus simplement fondés sur ces références. Je m'intéresserai dans ces quelques pages au XIX^e siècle littéraire et symbolique qui se fait jour dans *Trou de Mémoire* en insistant surtout sur le rôle décisif qu'y jouent les références à Thomas De Quincey et à Arthur Conan Doyle.

Filiations paradoxales

L'édition critique de *Trou de Mémoire* établie par Janet Paterson et Marilyn Randall donne à voir que le roman est né de deux fragments écrits en 1962 : l'un essentiellement consacré à Sherlock Holmes et qui, retravaillé, occupera une position centrale dans le roman achevé; l'autre à Lord Byron. Entre la rédaction de ces fragments et l'achèvement de *Trou de mémoire*, la figure de Lord Byron est devenue la référence centrale de *Prochain Épisode*, de sorte qu'Aquin a pris le parti de le remplacer dans son deuxième roman par un autre Britannique : Thomas De Quincey.

Avant d'aborder l'insertion de ces références¹ dans le texte, j'aimerais réfléchir brièvement au concept de filiation culturelle et à l'usage qu'en fait Hubert Aquin. Il me semble qu'il existe, pour simplifier mais à peine, deux types de références culturelles ou littéraires : premièrement, les références attendues (et entendues), qui procèdent en

¹ On notera que je prête au terme *référence* la même valeur qu'André Lamontagne : « Je propose le terme "référence" pour désigner ce type de renvoi à un auteur ou à une œuvre qu'il faut exclure de la typologie de l'intertextualité puisqu'il n'y a pas présence effective d'un texte dans un autre. » La référence est donc l'« amalgame d'un nom et d'un titre, [ou] amalgame d'un nom, d'un titre et d'un commentaire métatextuel, [sans qu']on ne retrouve aucune transformation d'un fragment textuel, par voie de paraphrase ou de résumé, de sorte qu'on ne saurait parler de médiation. » (p. 69)

quelque sorte du climat littéraire collectif (à l'époque où écrit Aquin, on s'attend par exemple à trouver des allusions à Sartre, à Gide, à Borges, à Joyce); et, deuxièmement, les références inattendues, qui sont plus personnelles et parfois plus révélatrices de la sensibilité profonde de celui qui les insère dans son œuvre, et du lecteur qui les relève, puisqu'elles risquent de passer inaperçues, se rapprochant ainsi de ce Michael Riffaterre appelle « l'intertextualité aléatoire » (voir Lamontagne, p. 29). Les références britanniques d'Aquin sont toutes de ce second ordre : elles surprennent par leur étrangeté dans le contexte littéraire québécois, d'autant plus qu'il leur accorde une position centrale dans trois des quatre romans qu'il publie de son vivant (on se souviendra que *Neige noire* est placé sous le signe de Shakespeare et de *Hamlet*), objectivant ainsi qu'il y a là filiation culturelle et intellectuelle, ou en tout cas volonté d'instituer une filiation littéraire inattendue².

Dans *L'Invention de la mort*, la référence littéraire majeure, celle de Stendhal, appartenait à l'ordre de la référence attendue, Stendhal étant considéré dans les années cinquante comme la figure de proue du réalisme français. Dans ce roman, Aquin cherchait non seulement sa voix, mais aussi les filiations intellectuelles qui seraient les plus porteuses. Les filiations véritables se manifestent souvent par des références inattendues, et donc personnelles, qui ont toutefois le désavantage de ne pas constituer des points de repère collectifs.

Tout porte à croire que les ambitions littéraires et intellectuelles que caressait Aquin se sont soldées par un double échec, dont il était le premier conscient. Ces ambitions étaient, en premier lieu, d'instituer un nationalisme sur d'autres bases que le rejet (dans notre cas, instituer un nationalisme qui ne serait pas rejet pur et simple de l'Anglais) et, en deuxième lieu, d'instituer une littérature québécoise à vocation réellement internationale. Cette littérature, qui serait toutefois nationaliste et

² L'« anglophilie » d'Hubert Aquin ressemblerait ainsi à celle de Jacques Ferron, véritable connaisseur de la littérature anglaise, et plus particulièrement de celle du XIX^e siècle. Dickens, George Eliot et Lewis Carroll constituent en effet trois références inattendues (au sens où je l'entends ci-dessus), convoquées avec insistance tout au long de l'œuvre et, surtout, de la correspondance de Ferron. Voir à ce sujet Ginette Michaud, p. 137-197.

ancrée dans l'expérience québécoise, passerait par l'assimilation de modèles internationaux, et notamment de modèles britanniques, puisque notre expérience historique et culturelle l'oblige.

Le Jean-Baptiste Clamence de *La Chute* de Camus observe : « Ah! [...] que les hommes sont pauvres en invention. Ils croient toujours qu'on se suicide pour une raison. Mais on peut très bien se suicider pour deux raisons. » (p. 80-81) Ou même trois, quatre ou cinq raisons, serait-on tenté d'ajouter. Sans vouloir m'égarer dans l'anecdote biographique, il me semble que parmi les raisons qui ont conduit Aquin au suicide a figuré la prévision de l'échec national du Québec, échec partiellement attribuable à une faille culturelle. Le Québec n'a pas su se positionner face à la culture anglo-saxonne, celle du Canada et du Montréal anglais et, en amont, celle de la « père-patrie » (la France étant la mère-patrie), à savoir la Grande-Bretagne, l'Angleterre, Londres, l'identité britannique, qu'Aquin tente à la fois de rejeter violemment *et* de comprendre, voire d'aimer en profondeur. Ce paradoxe de surface envoie le signal que le rejet en question n'est pas seulement viscéral, et qu'il demeurerait des ponts entre la Grande-Bretagne et le Québec postrévolutionnaire. Tout ceci procède d'un nationalisme qu'on serait tenté de qualifier de mature, du moins sur le plan symbolique. Il s'agit en somme pour Hubert Aquin de trouver dans la culture anglo-saxonne les filiations paradoxales qui nous permettraient de nous en affranchir culturellement, en gens cultivés.

Trou de mémoire est bien le roman de Londres et du Montréal anglais. Il s'agit d'un roman où l'on consomme des « barbituriques “made in England” » (p. 12), où les noms propres rappellent ceux de grands auteurs britanniques (qu'il s'agisse du nom des sœurs Ruskin ou de celui des entrepôts Chaucer, Chaucer, Chaucer & Webb, p. 12); il s'agit d'un roman où l'on boit des pintes de Guinness (p. 64) vêtu d'un imperméable Mackintosh (p. 65), où l'on paraphrase volontiers Shakespeare (p. 49 et 58), où le protagoniste Pierre X. Magnant et sa fiancée Joan Ruskin mettent le cap sur Londres pour « célébrer [leur] (faux) voyage de noces et pour délirer d'amour » (p. 67); il s'agit d'un roman où l'on fait l'amour nuitamment contre les grilles du Buckingham Palace (p. 66), où l'on déambule sur le Pall Mall (p. 85) et sur

les rives de la Tamise embrumée (p. 91), où l'on visite la Tate Gallery et le British Museum, où l'on pourfend au passage « l'hostie de Magna Carta » (p. 39) et « l'hostie » de reine Victoria (p. 67) et où, s'il nous arrive comme à Olympe Ghezso-Quénum et Rachel Ruskin de passer par Genève, l'on séjourne à l'hôtel Lord-Byron (p. 201). Le Montréal de ce roman est pour sa part une ville où l'on se promène sur Greene Avenue (p. 53), où l'on donne des conférences nationalistes et révolutionnaires à l'hôtel Windsor, où l'on rencontre de jolies Anglaises complaisantes qui donneront la main et le reste dans les laboratoires de microbiologie de l'Université McGill (p. 22). Il s'agit, surtout, d'un roman placé sous le signe de Thomas De Quincey et d'Arthur Conan Doyle.

Le saint patron des toxicomanes

Abordons une à une ces deux références majeures du roman. Thomas De Quincey est nommé d'entrée de jeu, dans la lettre fraternelle qu'adresse Olympe Ghezso-Quénum à Pierre-Xavier Magnant. Celui-là envoie en effet à celui-ci une lettre d'éloges après avoir lu dans le bulletin interne du Rassemblement démocratique africain la copie d'un discours révolutionnaire « prononcé lors d'un grand meeting politique à Montréal » (p. 3). Il se prend d'une sympathie aussi profonde qu'immédiate pour Magnant parce qu'ils sont tous deux pharmaciens, parce qu'ils sont tous deux « artisans de la révolution » (p. 5) en leur pays respectif et, surtout, parce que, lui écrit-il,

[q]uand j'ai parcouru, au début sans ferveur, votre notice biographique, j'ai été saisi [...] par la mention de Bakounine et Thomas de Quincey comme étant « vos auteurs préférés ». Confidence pour confidence [...] Bakounine et Thomas de Quincey sont les deux seuls écrivains blancs que je vénère et à qui je trouve du génie, mais vraiment du génie! (p. 5)

S'il ne sera plus question de Bakounine dans la suite du roman, De Quincey, lui, y sera omniprésent. Il ne sera renommé qu'à deux occasions (p. 10 et 149), mais son esprit pénètre le roman en profondeur, de sorte qu'on peut considérer cette référence comme une véritable clé de lecture.

La pertinence du rapport intellectuel établi avec De Quincey opère à plusieurs niveaux. D'abord, il s'agit d'une référence britannique, comme Byron, comme Sherlock Holmes, comme Shakespeare, Aquin signalant ainsi à son lecteur qu'on ne saurait faire l'économie de la littérature anglaise pour se situer esthétiquement dans le Québec des années soixante.

Deuxièmement, le texte le plus célèbre de De Quincey est *The Confessions of an English Opium-Eater*, texte qu'Aquin a vraisemblablement lu dans la traduction qu'en offre Baudelaire dans *Les Paradis artificiels*. Cette confession d'un toxicomane entretient des rapports évidents avec celle du Pierre-Xavier Magnan de *Trou de Mémoire*, ce pharmacien qui assassine Joan Ruskin sous l'effet des stupéfiants et qui écrit sous l'influence de drogues dures. La figure de De Quincey vient ici donner un précédent prestigieux à cette fascination trouble pour la toxicomanie : il est en quelque sorte le saint patron des drogués des la littérature.

Troisièmement, il me semble que la seule mention du nom de De Quincey constitue une clé de lecture en ceci que sa prose n'est pas sans ressemblance avec celle d'Aquin. Avec Coleridge et Carlyle, Thomas De Quincey est l'un des très grands essayistes britanniques du XIX^e siècle. Or, son écriture, comme celle d'Hubert Aquin, procède d'une esthétique de la digression; ses essais sont composés à partir de thèmes qui s'entremêlent et s'éclairent mutuellement de manière implicite — Pierre Leyris écrit « qui consonnent » (p. 7) — de sorte qu'il est difficile de percevoir, dans ses textes, ce qui est central et ce qui est digression. Cette description s'applique au Hubert Aquin de *Trou de mémoire*, dont on peut légitimement se demander s'il ne place pas son récit sous le signe de De Quincey de manière à légitimer son mode de composition concentrique, pour le dire comme Antony Wall (pour qui ce roman nous fait « tourner en rond dans des tours concentriques », p. 97), mais concentrique autour d'un centre fuyant, voire absent. Janet Paterson et Marilyn Randall observent que la stratégie de composition d'Aquin fonctionne « par citation inavouée, par collage, stratégie exprimée dans une phrase du “Projet de pièce” (sans date) : “Ne rien inventer, ne jamais créer, ni modifier, mais accumuler”. » (p. XXXIII) Tout me semble donc fonctionner comme si, dès qu'il a

nommé Thomas De Quincey (c'est-à-dire dès la troisième page de son roman), Aquin se permettait de l'imiter, de faire comme lui, de se donner la licence d'écrire un texte digressif au point de l'errance, un texte qui n'est en fait que digression.

Enfin, le quatrième niveau de pertinence de la référence à De Quincey — et ceci me semble l'élément principal, qui unit les figures de De Quincey et de Conan Doyle — concerne la fascination exprimée à plusieurs reprises dans *Trou de mémoire* pour le « crime parfait » (p. 50, 51-53, 68, 74-75, 89-90 et 92). Cette fascination pour le crime parfait constitue en fait l'un des thèmes principaux du texte d'Aquin. Il faut ici rappeler que Thomas De Quincey est aussi l'auteur d'un essai qui se présente comme la conférence d'un gentleman devant la Société des Connaisseurs en Meurtres. Cet essai s'intitule *On Murder, Considered as One of the Fine Arts*, et Aquin en possédait la traduction de Pierre Leyris publiée par Gallimard en 1963 (Massoutre, p. 325). Cette pseudo-conférence (qu'on peut sans doute considérer comme le modèle des conférences révolutionnaires de Pierre X. Magnant mentionnées partout dans le roman sans que le lecteur ne puisse jamais les aborder de première main) s'ouvre sur cette affirmation :

Les gens commencent à voir qu'il entre dans la composition d'un beau meurtre quelque chose de plus que deux imbéciles — l'un assassinant, l'autre assassiné —, un couteau, une bourse et une sente obscure. Le dessein d'ensemble, messieurs, le groupement, la lumière et l'ombre, la poésie, le sentiment sont maintenant tenus pour indispensables dans les tentatives de cette nature. (p. 30)

Le beau meurtre, ou, dans les termes d'Aquin, le « meurtre absolu » (p. 50), le « crime parfait », tel est peut-être ce centre éluif autour duquel le roman se forme par accumulation de cercles concentriques. Au sens littéral, ce meurtre est celui de Joan Ruskin par Magnant au Redfern Warn de l'Université McGill. Mais ce meurtre a bien entendu une valeur allégorique³. Magnant (et Aquin) ne se contentent pas de liqui-

³ Telle est la conclusion à laquelle arrive aussi Krzysztof Jarosz : « Fragmenté au niveau de l'intrigue, le roman ne devient cohérent que lorsqu'on se rend compte qu'il est avant tout un texte invitant le lecteur à l'envisager dans son aspect verbal. Le cadavre de Joan, comme d'ailleurs le meurtre de Magnant, deviennent une mise en abyme de la création littéraire. » (p. 36)

der esthétiquement une Anglo-montréalaise : ils assassinent symboliquement l'ascendant esthétique et historique qu'exerce la Grande-Bretagne, et cet assassinat culturel est, paradoxalement, légitimé par deux figures britanniques, De Quincey et Doyle.

« L'Ancêtre victorien dont je voudrais tirer ma généalogie coloniale »

Je m'explique en abordant la deuxième grande référence du roman, celle du Sherlock Holmes d'Arthur Conan Doyle. De Holmes, Magnant écrit : « Voilà mon homme. Voilà l'ancêtre victorien dont je voudrais tirer ma généalogie coloniale. » (p. 90) Pourquoi? Parce ce que Sherlock Holmes est selon lui « l'homme qui a inventé le crime parfait » et qui l'a « aussitôt rendu imparfait, en vrai gentleman, sachant d'avance que ses épigones d'aujourd'hui, eux, ne toléreraient pas la perfection même d'un crime! » (p. 89) Contrairement aux grands détectives contemporains que sont Maigret et Hercule Poirot, « mariés et presque normaux, Sherlock Holmes aurait pu être l'auteur des crimes qu'il démontait. » (p. 89) À partir de ce génie pour le crime qui unit De Quincey et Sherlock Holmes, Aquin tente d'instituer une filiation intellectuelle complexe. Les pages sur Sherlock Holmes dans *Trou de mémoire*, qui comptent sans doute parmi les plus riches et les plus belles écrites par Aquin, comportent ce développement qui me semble fondamental :

Quand j'ouvre un livre, je me puis m'empêcher d'y chercher la silhouette co-caïnmane du génie de Baker Street et l'ombre criminelle qu'il projette sur toutes les pages blêmes de la fiction. On a tort d'enseigner l'histoire de la littérature selon une chronologie douteuse : elle commence au crime parfait, de la même façon que l'investigation délirante de Sherlock Holmes débute inmanquablement à partir d'un cadavre. Si l'on tente de comprendre Dante sans avoir mesuré le rôle de Sherlock Holmes et son influence incantatoire, on fait fausse route. On invertit les séquences d'un film linéaire dont le centre repose dans le crime, acte central qui, paradoxalement, une fois perpétré, agit sur une seconde chaîne de dérivés. (p. 90)

Le crime, le crime parfait, est en somme à l'origine de tout ce qui est grand : la littérature, certes, mais aussi l'ordre, l'histoire, les nations victorieuses. Fonder une littérature, c'est en assassiner une autre, de manière délibérée et consciente. Fonder une nation, c'est en liquider une autre, du moins de manière symbolique. Pierre X. Magnant, peu

après le passage cité ci-dessus, réfléchit à sa prochaine conférence en se demandant : « Comment, le 27 mai prochain, exhorter mon public à la révolution sans lui tenir le langage du crime parfait? Car j'ai compris une fois pour toutes que la révolution est un crime, rien d'autre. » (p. 91-92) Craindre de commettre un crime, c'est en somme demeurer éternellement colonisé; c'est se condamner à l'impuissance et à l'insignifiance historique.

« Il faut tout nommer, tout écrire avant de tout faire sauter », écrit le Pierre X. Magnant de *Trou de Mémoire*, en ajoutant ce développement souvent cité et qui paraphrase le rapport Durham :

Mais justement, ce pays n'a rien dit, ni rien écrit : il n'a pas produit de conte de fée, ni d'épopée pour figurer, par tous les artifices de l'invention, son fameux destin de conquis : mon pays reste et demeurera longtemps dans l'infra-littérature et dans la sous-histoire. (p. 58)

Les spectres de Thomas De Quincey et de Sherlock Holmes soufflent à l'oreille de cet Hamlet qu'est Hubert Aquin que, pour écrire, il faut d'abord apprivoiser la violence et développer l'art du crime parfait; il faut ensuite reconnaître la grandeur là où elle se trouve, notamment chez l'ennemi; et il faut enfin implanter cette grandeur en sol québécois : la comprendre, lui rendre hommage et s'en inspirer. Ce qui constitue un crime culturel parfait : il faut chercher dans la littérature anglaise les filiations intellectuelles qui permettraient de liquider la Grande-Bretagne et d'instituer un Québec qui devrait sa souveraineté culturelle à autre chose qu'à l'oubli, qu'à l'ignorance, qu'à un trou de mémoire. Il s'agit en somme de fonder un pays qui aura tout nommé avant de tout faire sauter, et qui aura su faire sauter ce qui devait sauter de manière profitable. Je crois que, selon Hubert Aquin, la véritable souveraineté est à ce prix.

Il est impossible, dans un aussi bref essai, de rendre compte de la totalité du sens et des significations multiples de ce roman extraordinairement riche qu'est *Trou de mémoire*. Je me contenterai simplement de suggérer que cette perte de mémoire à laquelle renvoie le titre touche notamment l'histoire littéraire, et plus précisément l'histoire littéraire britannique. Ne pourrait-on pas en somme penser qu'Hubert

Aquin cherche à créer un nationalisme porteur, porteur dans la mesure où il serait fondé sur la reconnaissance de l'héritage même dont il essaie de s'affranchir, l'héritage culturel du pays qui serait le voisin d'une éventuelle république du Québec?

Bibliographie

AQUIN, Hubert. 1995, *Prochain Épisode*, éd. de Jacques ALLARD, Claude SABOURIN et Guy ALLAIN, Montréal, Bibliothèque québécoise;

—. *Trou de mémoire*, 1993, éd. de Janet M. PATERSON et Marilyn RANDALL, Montréal, Bibliothèque québécoise.

BAUDELAIRE, Charles. 1961, « Un mangeur d'opium », dans *Les Paradis artificiels*, éd. de Claude PICHOS, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 163-261.

CAMUS, Albert. 1956, *La Chute*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

DE QUINCEY, Thomas. 1985, *Confessions of an English Opium-Eater, and Other Writings*, éd. de Grevel LINDOP, Oxford, Oxford University Press, « The World's Classics » Series;

—. 1963, *De l'assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*, trad. de Pierre LEYRIS et Marcel SCHWOB, Paris, Gallimard.

JAROSZ, Krzysztof. 1985, « L'Intertextualité du *Trou de mémoire* », dans Aleksander ABLAMOWICZ (dir.), *Approches méthodologiques de la recherche littéraire*, Katowice, Uniwersytet Slaski, p. 31-37.

LAMONTAGNE, André. 1992, *Les Mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval.

Maxime PRÉVOST, « Le crime (culturel) parfait », dans Anne CAUMARTIN et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise*, @naïyses, automne 2007

LEYRIS, Pierre. 1985, « Avant-propos du traducteur », dans Thomas DE QUINCEY, *De l'assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*, éd. cit., p. 7-11.

MASSOUTRE, Guylaine. 1992, *Itinéraires d'Hubert Aquin*, Montréal, Bibliothèque québécoise.

MICHAUD, Ginette. 1995, « Lire à l'anglaise », dans Ginette MICHAUD et Patrick POIRIER (dir.), *L'Autre Ferron*, Saint-Laurent, Fides-CÉTUQ, coll. « Nouvelles Études québécoises », p. 137-197.

PATERSON, Janet M., et Marilyn RANDALL. 1993, « Présentation », dans Hubert AQUIN, *Trou de mémoire*, éd. cit., p. ix-xliii.

PRÉVOST, Maxime. 2004, « Présence de Lord Byron dans *Prochain Épisode* d'Hubert Aquin », *Voix et images*, vol. XXX, n° 1 (88), automne, p. 107-118. Article repris dans Jacynthe MARTEL et Jean-Christian PLEAU (dir.), *Hubert Aquin en revue*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 177-187.

WALL, Anthony. 1991, *Hubert Aquin, entre référence et métaphore*, Candiac, Éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours ».

Audrey GILLES

La poésie du phallus dans *Le Condamné à mort* de Jean Genet

En 1942, Jean Cocteau écrit dans son journal à propos du *Condamné à mort* : « Pour moi ses poèmes sont le seul grand événement de l'époque. En outre, protégés par l'érotisme (impubliables), ils ne peuvent que se lire en cachette, que se glisser de la main à la main. » (1989, p. 269) Ces mots reflètent parfaitement la dimension subversive de la poésie de Genet et, en particulier, du *Condamné à mort*, première œuvre de l'auteur, écrite en prison. En dépit de sa facture classique — le poème est composé en grande partie de quatrains en alexandrins au mètre rigoureux —, le texte de Genet joue avec la norme et ses écarts, avec la transgression, en mettant en scène deux thèmes sulfureux : la sublimation du criminel prisonnier et les amours homosexuelles.

La place qu'accorde le poète au corps est révélatrice de cette volonté paradoxale de s'inscrire à la fois dans une tradition poétique — la lyrique amoureuse — et contre une norme sociale. Le corps masculin est en effet un champ où le fantasme et l'imaginaire se déploient. Le corps est morcelé pour permettre une pluralité du chant poétique et une focalisation érotique. Cette focalisation est portée en particulier par l'image du phallus. Comme l'a noté Hélène Cixous, il y a une véritable « *pénalisation* générale » (1981-1982, p. 60) dans le texte de Genet. Si cette présence du sexe masculin, en particulier dans un contexte homosexuel et souvent argotique, n'est pas une nouveauté en poésie — nous songeons par exemple aux *Ballades en jargon* de Villon ou encore au recueil *Hombres* de Verlaine —, elle n'est pas, chez Genet, seulement ludique. Le phallus renvoie dans *Le Condamné à mort* au domaine du sacré. En érigeant, dans son poème, une partie « honteuse » du corps en quasi-divinité et en maître du chant, Genet renouvelle la lyrique amoureuse tout en affichant la magnificence de l'érotisme homosexuel. La provoca-

tion et la subversion poétiques sont alors des moyens de questionner la norme, qu'elle soit esthétique, sociale ou poétique.

En mettant en avant un aspect particulier de l'esthétique de Genet et de l'imaginaire du *Condamné à mort* — le pouvoir érotique et subversif du sexe masculin — il s'agira d'observer comment le phallus prend, dans ce poème, la place de maître du chant et comment, à travers ses mises en scène, ses rapports à la norme et sa sacralisation, il est le sujet principal de la création poétique en même temps que son origine.

Mises en scène du phallus

Le sexe masculin apparaît dans le poème comme une obsession. Le nommer, pour le poète, revient à l'incarner dans un poème parcouru par l'angoisse de la mort et par l'urgence du désir. Qu'il apparaisse en tant que simple partie du corps permettant l'accès au plaisir ou comme métaphore de la structure du poème, le phallus est, à l'image du « torse tatoué », ce « poteau sacré » qu'il faut adorer.

Le sexe masculin est envisagé sous des formes multiples. Douze mots différents sont ainsi employés pour le désigner dans le poème : « verge » (strophe 8), « chibre » (strophe 15), « queue » (strophes 17, 26 et 29), « braguette » (strophe 20), « membre » (strophe 28), « paf » (strophe 29), « bite » (strophes 29 et 47), « sexe » (strophe 30), « bâton » (strophes 30 et 47), « vit » (strophe 54), « pine » (strophe 61). Trois d'entre eux seulement appartiennent au langage courant — « verge », « membre » et « sexe » — alors que tous les autres sont argotiques ou imagés. La diversité des termes, en particulier en argot, permet d'inscrire le poème dans un milieu interlope, celui des bagnards. Dire le sexe est alors aussi bien un code qu'une provocation pour le lecteur étranger à ce milieu. Genet tient son lecteur à l'extérieur de son poème par la crudité et le sujet de son propos : le sexe est de l'ordre de l'intimité de la cellule pénitentiaire et ne s'affiche d'abord au lecteur-voyeur que comme une provocation. L'environnement lexical de ces occurrences met en évidence deux points essentiels : l'indépendance du phallus par rapport au reste du corps, sa personnification en même temps qu'une immobilité absolue.

Ainsi, de nombreux adjectifs qualifiant ordinairement l'être humain sont attribués au sexe, tels que « adorable », « insolent », « émouvant »; des subordonnées relatives viennent également indiquer une action réalisée par le sexe : « qui monte », « qui [...] te frappe ». La seule occurrence qui rend une immobilité — « mon vit de marbre noir » — est lourde de sens : le phallus est ici assimilé à une statue, à la pierre d'un autel, voire d'une pierre tombale. Il est ici une divinité de pierre à adorer.

Cette problématique de la cellule qui fait naître une frontière entre le poète, son sujet et le lecteur est particulièrement présente dans la mise en scène du sexe. Celui-ci apparaît comme le personnage d'une pièce de théâtre érotique dont le lieu de représentation serait la cellule close du prisonnier. Le lecteur n'est alors plus seulement voyeur; il est spectateur d'une pièce dont le sujet et le seul acteur sont un phallus. En effet, lorsque Genet met en scène ses personnages, il se focalise sur leur désir et leur plaisir. En cela, leur sexe devient le symbole, la réduction de la tension érotique. L'acte sexuel, signifié par des queues, des bouches et des culs, est dépouillé, et le lecteur-spectateur est attiré par la représentation comme il en est rejeté. La strophe 29 révèle parfaitement cette obsession phallique :

Mordille tendrement le paf qui bat ta joue,
Baise ma queue enflée, enfonce dans ton cou
Le paquet de ma bite avalé d'un seul coup.
Étrangle-toi d'amour, dégorge, et fais ta moue! (1999, p. 16)

La violence de la vision, rendue par la familiarité des mots et les impératifs, installe une relation ambiguë avec le lecteur. À la fois repoussé, choqué par la vulgarité première — la désignation du sexe masculin revient sous trois formes argotiques différentes en l'espace d'une seule strophe — et hypnotisé par l'expression saisissante du désir et d'une relation homosexuelle, le lecteur, œil du voyeur collé à la serrure de la cellule¹,

¹ Nous renvoyons ici au personnage du gardien dans le film de Genet, *Un Chant d'amour*. Dans ce court-métrage muet et en noir et blanc, réalisé en 1950, Genet met principalement en scène trois personnages, liés les uns aux autres uniquement par le fantasme : deux prisonniers (un jeune et un plus âgé) séparés par le mur de leur cellule et un gardien. Celui-ci, au début du film, passe devant chaque cellule et

est cependant condamné à rester à l'extérieur de celle-ci. La strophe est à la fois obscène et pudique; la cellule-strophe est toujours voilée d'un mystère : on ne peut la pénétrer. Le lecteur reste étranger au drame intime, à la passion des deux amants prisonniers, comme l'écrit Albert Dichy : « [...] Genet parle toujours de l'autre côté d'un mur, toujours séparé de celui à qui il s'adresse; comme si cette séparation était l'espace même de sa parole. » (1987, p. 41) Cet espace entre l'intériorité et l'extériorité est l'espace poétique, celui dans lequel peut se réaliser la tension entre dedans et dehors, happant et rejetant le lecteur. La cellule devient un espace scénique, le lecteur un spectateur et le poète est à la fois dramaturge et thaumaturge : il ordonne la cellule-strophe, l'organise, crée et matérialise l'érotisme à travers la structure poétique. La récurrence du sexe masculin dans la strophe 29 est ainsi un moyen de concrétiser l'acte sexuel par l'écriture : « paf », « queue » et « bite » sont à la fois employés pour leur crudité et pour mettre en avant le phallus au centre de la strophe-cellule. C'est vers lui que tendent tous les désirs et tous les regards, si bien qu'il s'en trouve à la fois incarné et désincarné : les gestes se démultiplient — « mordille », « baise », « avalé » — et seule la dimension obsessionnelle du sexe demeure, « dressé seul au milieu » de la cellule comme du vers : « paf », « queue » et « bite » sont en effet placés soit en milieu de vers, à l'hémistiche, soit au centre de l'hémistiche.

Cette question de l'agencement du vers met par ailleurs en évidence le traitement métaphorique du phallus. En effet, celui-ci devient l'image même du vers poétique. Dans « L'Étrange mot d'... », Genet évoque ainsi son rapport à la langue française et, en particulier, aux mots :

[...] cette langue comme les autres permet que se chevauchent les mots comme des bêtes en chaleur et ce qui sort de notre bouche c'est une partouze de mots qui s'accouplent [...].

observe par la lucarne des portes le spectacle érotique offert par les prisonniers : l'un se masturbe en se lavant, un autre en dansant, un autre encore en rêvant... La tension érotique passe ici seulement par le regard, et les courts instants saisis par le gardien au cœur des cellules provoqueront en lui un désir de pénétrer à l'intérieur de ces cellules, en particulier dans celle du prisonnier âgé. Sa position d'observateur est alors double : il fait à la fois son travail de gardien en s'assurant que tout se déroule bien dans la prison et se trouve également dans une position de voyeur, fantasmant sur un monde qui lui est refusé, l'univers érotique des prisonniers.

Si quelqu'un espère qu'au moyen d'une telle prolifération — ou luxuriance — de monstres il pourra soigner un discours cohérent, il se trompe : au mieux il accouple des troupes larvaires et surnois pareils aux processions des chenilles processionnaires, qui échangeront leur foutre pour accoucher d'une portée carnavalesque sans portée réelle, sans importance, issue du grec, du saxon, du levantin, du bédouin, du latin, du gaélique, d'un chinois égaré, de trois mongols vagabonds qui parlent pour ne rien dire mais pour, en s'accouplant, révéler une orgie verbale dont le sens se perd non dans la nuit des temps mais dans l'infini des mutations tendres ou brutales. (2002, p. 887)

Les mots ont un sexe, une dimension érotique frénétique qui empêche tout ordre, toute raison du texte. Cependant, c'est dans leur agencement que peut apparaître un sens. Dans *Le Condamné à mort*, le vers témoigne de cette luxuriance, de cette dimension sexuelle de la langue. Il se fait tour à tour « tendre ou brutal ». Le vers-phallus est mouvant, ambigu; c'est lui qui donne à la cellule-strophe sa vitalité, mimant les vibrations charnelles d'un corps sexué et empli de désir qui se fait poétique.

Certaines différences entre la première édition du poème, en 1942, et les suivantes sont révélatrices de cette organisation poétique obsessionnelle autour du sexe masculin. Ainsi, dans un vers, certains mots — souvent des adjectifs possessifs — ont été modifiés pour permettre un resserrement sur le narrateur; on trouve, par exemple, dans la première édition : « Suce son membre comme on suce un glaçon ». Le « son » disparaîtra au profit de « mon » dans les éditions suivantes, la focalisation change et le corps, par cette transformation, prend une matérialité plus saisissante. Le changement est le même dans un vers de la strophe suivante. Alors que l'on trouve « Baise sa tête enflée » dans l'édition de 1942, les éditions suivantes ont retenu « Baise ma queue enflée ». La modification ici est double : la première va dans le sens de notre exemple précédent avec le changement de « sa » en « ma » et la seconde modification est d'ordre lexical puisque c'est « queue » et non « tête » que l'on peut lire. Le vers s'est encore érotisé, poussé vers un aspect beaucoup plus charnel et cru que dans la première version. En resserrant le vers sur le narrateur et sur l'acte sexuel, Genet lui donne une proximité corporelle : on passe d'un « membre » sinon indifférencié, du moins lointain, à un sexe « immédiat ». L'intimité est plus palpable, plus dérangeante aussi, car plus proche. Ce n'est plus seulement la focalisation qui est rétrécie, mais le vers tout

entier : chaque vers, par ce rapprochement du narrateur, semble acquérir une certaine indépendance. Chaque vers se dresse ainsi dans le poème comme autant de sexes en érection, d'où la régularité des alexandrins et le peu de rejets ou de contre-rejets, qui forceraient la destruction de l'unité du vers.

Dans ses mises en mots, en scène et en vers, le phallus s'impose par la crudité du langage et des visions proposées par le poète. C'est la subversion qui apparaît en premier lieu au lecteur, jusque dans l'utilisation d'un mètre régulier pour signifier le désir. Genet propose ainsi, grâce à l'image récurrente du sexe masculin, une réflexion poétique sur la norme.

Le phallus et la norme

Le Condamné à mort, contrairement aux textes de Villon et de Verlaine et contre une tradition poétique paillarde — les poèmes de Maupassant par exemple —, est avant tout un chant d'amour plutôt qu'une approche ludique de la représentation sexuelle. Ainsi, il se nourrit aussi bien de la norme, la lyrique amoureuse, que de ce qui peut en constituer un écart.

L'image du phallus est dans le poème en concurrence avec la représentation florale. Ce motif est récurrent dans l'œuvre de Genet, ne serait-ce que dans les titres de ses romans, par exemple *Miracle de la rose* ou encore *Notre-Dame-des-Fleurs*. En tant que *topos* de la poésie amoureuse héritée du pétrarquisme, la métaphore florale est le témoignage, dans *Le Condamné à mort*, de cette tradition poétique. Neuf fleurs différentes sont ainsi évoquées : « roses » (strophes 4 et 37), « rosiers » (strophe 5), « fleurs de violettes » (strophe 10), « œillets » (strophe 14), « jasmins » (strophe 14), « lilas » (strophe 17), « fleurs » (strophes 36, 43 et 45), « fleurir » (strophe 36), « résédas » (strophe 43). Leur utilisation dans le corps du poème est souvent métaphorique. Prendre la fleur comme élément de comparaison revient, pour le poète, à s'inscrire dans une tradition culturelle à la fois littéraire et religieuse. La fleur devient un ornement, un artifice du désir, alors que le sexe est une résurgence primitive, une pulsion instinctive, ce qui explique la violence des mots employés pour l'évoquer. Les deux aspects du désir ne sont pourtant pas totalement opposés dans le texte : Genet les entre-

mêle pour créer une image particulière de l'érotisme : « Enfant d'honneur si beau couronné de lilas / Penche-toi sur mon lit, laisse ma queue qui monte » (1999, p. 14). Ici, le sexe est cérémonial; la couronne de fleurs renforce la métaphore religieuse. L'aspect sacré de l'érotisme, dans ce premier vers, est associé à une dimension profane dans le deuxième vers : le sexe caressant la joue de l'amant est à la fois une adoration et une profanation. Par ailleurs, ce parallélisme montre l'émergence d'un nouveau *topos*, propre à l'univers de Genet. Le sexe remplace peu à peu les fleurs dans son imaginaire amoureux et érotique. Le phallus est ainsi à la lyrique amoureuse homosexuelle ce qu'était la fleur dans la lyrique amoureuse pétrarquiste. Il y a une véritable contamination du floral par le sexuel, et ce, notamment dans les structures poétiques où la fleur avait l'avantage : la comparaison et la métaphore. Si, chez Ronsard ou du Bellay par exemple, la femme pouvait être comparée à une rose, l'amant chez Genet est assimilé à un sexe : le « petit mec » est ainsi « plus émouvant et pur qu'une émouvante bite ». La norme florale est détournée, mais ce que crée Genet est une norme qui lui est propre, une norme interne à son œuvre, celle de l'omniprésence du sexe comme élément d'analogie.

La présence phallique, loin de cloisonner la lecture dans l'éloge d'une virilité stéréotypée, amène à une transformation du masculin, non en féminin, mais en un genre troublé, androgyne. Le phallus est ce qui permet ce glissement et c'est ce à quoi s'est intéressée Elizabeth Stevens dans son article « Disseminating Phallic Masculinity: Seminal Fluidity in Genet's Fiction » (2004)². Se posant contre un consensus de

² « *Rather than seeing the phallus as the sign of a masculinity that is impenetrably self-contained, always erect and powerful, Genet represents the phallus as that which opens masculinity to transformations, flowing across its apparently sealed borders. [...] In emphasising this metamorphic aspect of phallic masculinity — the way it trembles, quivers, responds to touch, grows erect, discharges — Genet's representations of the penis do not reproduce the traditional interpretation of the phallus as a symbol of stable and self-contained male corporeality, but rather draw attention to its inherent volatility.* » Je traduis : « Plutôt que de voir dans le phallus le signe d'une masculinité, comme s'il était mystérieusement autonome, toujours puissant et en érection, Genet représente le phallus comme ce qui ouvre la masculinité à la transformation, débordant de ses frontières apparemment closes. En soulignant l'aspect protéiforme de la masculinité phallique

la critique pensant que l'érotisation du sexe masculin chez Genet ne fait que renforcer une vision conventionnelle et hétérosexuelle de la virilité, Elizabeth Stephens montre au contraire que les descriptions du phallus introduisent un processus de déstabilisation de cette image traditionnelle de l'homme. En effet, le processus rituel de l'acte sexuel mène à une métamorphose du pénis :

Il bondit sur tes yeux; il enfile ton âme
Penche un peu la tête et le vois se dresser.
L'apercevant si noble et si propre au baiser
Tu t'inclines très bas en lui disant : « Madame! » (p. 16)

Le « il », dans cette strophe, renvoie au sexe évoqué dans la strophe précédente. Le phallus, ici, n'est ni rigide ni statique, il est en mouvement, il mène seul le désir et l'acte sexuel : « il bondit », « il enfile », il se dresse et n'a pas seulement une puissance charnelle : il est associé à une image obsédante — « il bondit sur tes yeux » — qui tire l'amant vers un ailleurs spirituel : « il enfile ton âme ». Le sexe est à la fois marqué par sa crudité et par son immatérialité : incarné par des « queue », « bite » ou « paf » dans tout le poème et par des vers qui miment ses convulsions par une rapidité de rythme et un ton haché, il se désincarne dans sa dimension poétique et fantasmatique pour finalement devenir, à la fin de cette strophe, une femme. Par la révérence et la dénomination du phallus par « Madame », le sexe garde de sa noblesse, de sa puissance fascinatrice, mais son caractère masculin se trouble : il n'est donc pas adoré pour sa stabilité, son immuabilité virile, mais pour sa capacité à se transformer. La métamorphose phallique bouleverse alors le corps et l'identité même de l'amant et des amants : à leur tour, ils subissent le trouble, se désincarnent physiquement pour être saisis dans un érotisme universel, au-delà des corps et de la réalité. La chair n'est pas annihilée : elle est renforcée par l'aspect sacré que lui donne la métamorphose. La norme du genre, masculin et féminin, comme celle de la préférence sexuelle, homosexualité ou hé-

— la façon dont le phallus frémit, tremble, réagit au toucher, entre en érection, décharge —, les représentations du pénis par Genet ne reproduisent pas l'interprétation traditionnelle du phallus comme symbole d'une réalité corporelle stable et autonome du mâle, mais attirent plutôt l'attention vers la mutabilité qui lui est inhérente. » (2004, p. 88)

térosexualité, sont ainsi troublées. L'omniprésence du sexe masculin n'est donc pas dictée par une volonté phallocrate. Au contraire, elle permet une désorganisation sexuelle et, par là même, sociale. Ce qui importe alors dans la représentation du sexe n'est pas tant son genre que sa capacité poétique à faire surgir la beauté et l'émotion.

L'image du phallus dans *Le Condamné à mort* permet de questionner la norme aussi bien dans la tradition poétique que dans ses répercussions sociales. Ce que Genet dessine à travers l'emploi récurrent du sexe masculin, c'est une poésie paradoxale qui semble se dégager de la norme par la subversion, tout en ayant besoin d'elle pour créer une ritualité et une dimension sacrée, essentielle à l'imaginaire du poète.

Le sacre du phallus

Le poème de Genet semble s'inscrire dans la tradition antique de la procession phallique : l'exhibition poétique du membre, son association avec les fleurs, font de lui la divinité suprême de l'imaginaire du poète. Le phallus est au centre de rites, à la fois religieux et sexuels, qui mènent à la découverte d'un ailleurs.

Le passage du poème le plus signifiant à propos de la sacralisation du phallus au sein d'un rituel est sans doute celui de la cigarette. Organisé autour de la figure d'un jeune prisonnier, « le mino blond », ce rituel, qui a pour objet premier la distribution de la fumée d'une cigarette, a un pouvoir érotique très fort. Le passage s'ouvre sur la préparation du rituel à travers une parade de l'attente :

Un clop mouillé suffit à nous désoler tous.
Dressé seul au milieu des rigides fougères
Le plus jeune est posé sur ses hanches légères
Immobile, attendant d'être sacré l'époux. (p. 19)

Cette strophe donne une première vision de l'élus qui va devenir divinité. Son corps organise la scène et la strophe : son immobilité, relayée par ce qui l'entoure — « rigides fougères » — suspend la temporalité, inscrit le corps dans une éternité. Cette immobilité est, d'autre part, une première annonce de la compréhension symbolique du rite : c'est

une initiation sexuelle que Genet masque sous le rite de la cigarette. Ainsi, de nombreux aspects phalliques sont présents à travers les adjectifs « dressé », « rigides », « immobile ». Le sexe, en érection, se tient prêt. Cette initiation est présentée comme une noce (« époux ») sacrée, homosexuelle et mystique, où les genres sexuels se troublent.

La suite du passage oppose la fragilité féminine ainsi que la jeunesse de l'élu à la force et à l'âge des bagnards : « les vieux assassins » comme « le bandit le plus dur » s'inclinent devant « le gamin frêle ». Genet renverse ainsi le principe initiatique de l'homosexualité dans la Grèce antique, où les plus âgés « éduquaient » les jeunes garçons. Le « mino blond » se change en un nouvel Éros, érigé en divinité des amours homosexuelles et qui transmet le désir et le plaisir par la fellation.

Graves, silencieux, à tour de rôle enfant,
Vont prendre sur ta bouche une goutte embaumée,
Une goutte, pas deux, de la ronde fumée
Que leur coule ta langue. O frangin triomphant (p. 20)

La solennité des bagnards semble dérisoire en regard de l'objet du rite : la fumée d'une cigarette. Mais ce qui est en jeu, nous l'avons vu, est tout autre. Tout comme les bacchanales qui étaient non seulement des cultes religieux, mais aussi des moments de transe érotique, où le désir se déchaînait, fumer, dans le texte, revient à accomplir un désir érotique. La parade sexuelle est dissimulée derrière une parade prosaïque, profane, mais dans laquelle le fantasme est palpable sous les mots, ambigus : « bouche », « goutte », « coule », « langue » peuvent s'appliquer à une description de la fellation. Seul le terme de « fumée » brise l'explicitation, bien que cette substance soit immédiatement associée au sperme³. Cette image de la fellation est d'ailleurs entièrement explicitée dans la strophe qui suit ce rituel : « Viens couler dans ma bouche un peu de sperme lourd » (p. 20). Le phallus, dans cette scène, n'est jamais évoqué. La cigarette devient son substitut et seules les

³ L'image de la fumée comme symbole du sperme que deux prisonniers se font couler bouche à bouche renvoie à l'une des scènes clés du film de Jean Genet, *Un Chant d'amour*, où deux prisonniers se font passer la fumée d'une cigarette au travers du mur qui les sépare grâce à une paille enfoncée dans un trou. Cette image est une récurrence fantasmatique de l'univers de Genet.

parties du corps qui lui sont associées dans la fellation, la bouche et la langue, sont évoquées. Rite d'initiation, cette parade de la cigarette est un rituel érotique dans lequel l'objet principal, le sexe masculin, est détourné et sublimé.

Ce qu'il faut cependant retenir de ce rituel, c'est la communion qui va naître et l'explicitation qui va se faire dans la suite du poème. En effet, les strophes qui suivent lèvent toute ambiguïté : c'est bien une scène de fellation qui est décrite par Genet.

Élève-toi dans l'air de la lune, ô ma gosse.
Viens couler dans ma bouche un peu de sperme lourd
Qui roule de ta gorge à mes dents, mon Amour,
Pour féconder enfin nos adorables noces. (p. 20)

Cette strophe n'oppose pas le charnel au spirituel, mais montre l'accomplissement de l'un par l'autre. Genet mêle dans l'image de la fellation un aspect sacré et une réalité crue; ou plutôt, il encadre la matérialité de l'acte — « bouche », « sperme lourd », « gorge », « dents » — par une élévation mystique. Les rimes embrassées illustrent parfaitement cette structure. Le premier vers, par l'ambiguïté de ses mots, démultiplie les interprétations : qui s'élève? La réponse la plus évidente est celle donnée par « gosse », puis par l'impératif du deuxième vers, « Viens » : le poète semble alors s'adresser à l'amant. Le plaisir qui les lie, la jouissance qui fait s'élever l'amant dans la nuit est une communion; les « noces » sont alors profanes; l'union est érotique et se mêle à une image de la communion chrétienne. L'échange des fluides corporels mime celui des hosties. Tout comme ces derniers sont les incarnations du corps du Christ, le sperme est une matérialisation du désir qui habite les amants.

La fécondation qui est à l'œuvre est celle du poète par ses fantasmes. L'acte sexuel est communion car il est processus de création. Les « noces » sont cet espace mental où se rejoignent les deux amants, où le chant d'amour peut se faire célébration d'une jouissance à la puissance créatrice.

Il y a dans *Le Condamné à mort* une jouissance de l'écriture, un plaisir des mots, une dimension charnelle qui rapproche la création poétique de l'acte sexuel. L'amant est une figure du poète, les lieux du plaisir sexuels sont ceux de la naissance du chant : « Tristesse dans ma bouche ! » (p. 13) La plainte du prisonnier est ici à prendre dans deux sens explicités par le dernier vers de la strophe : « Ô sur ma voix coupée adieu chibre insolent ! » (p. 13) La bouche est à la fois le lieu de la fellation et celui de la voix, du chant. L'adieu au sexe de l'amant est aussi un adieu à la puissance créatrice du prisonnier-poète. Le vocabulaire employé pour parler du chant et du sexe est souvent le même, ce qui permet de semer la confusion et d'ouvrir les significations, comme dans la strophe 17 : « Penche-toi sur mon lit, laisse ma queue qui *monte* / Frapper ta joue dorée. Écoute, *il te raconte* ». Il est frappant de constater que, dans ce contexte de création, le verbe « monte » peut aussi bien être assimilé au sexe qu'au chant qui commence à s'élever, si bien que la fin du troisième vers poursuit cette ambiguïté. Si le pronom « il » renvoie à l'amant, évoqué dans le vers suivant, ce pourrait également être la « queue » — masculinisée alors en chibre, sexe, paf — qui « raconte ». Le phallus apparaît comme l'élément indispensable à la création ; c'est par lui que s'opère l'élaboration poétique. Ainsi, Genet fait de ce qui est normativement honteux et dénué de beauté, le phallus, le principe même de sa poésie : « Il naîtra de son corps d'étonnantes splendeurs, / Du foutre parfumé de sa queue adorable » (p. 15). Ces vers reposent sur un principe alchimique qui mettent en évidence le verbe *naître* ainsi que les compléments de nom introduits par la préposition *de*, qui indique une provenance. La « queue » peut être prise pour une métaphore du poème : ainsi, les « étonnantes splendeurs » et le « foutre » sont des images de la beauté qui jaillit du texte poétique travaillé. Chanter le sexe et l'ériger en source poétique permet, la mort approchant, de vaincre celle-ci.

Chez Genet, le phallus n'est plus seulement envisagé sous un aspect ludique où l'argot est à la fois une provocation et un moyen de se protéger de l'extérieur. Chanter le sexe masculin, c'est pour Genet donner une place à une beauté *autre* — comme ont pu le faire les Romantiques par exemple en exploitant la figure du criminel —, une beauté qui tient tout entière dans une réduction stéréotypée de la masculinité. Chanter

le phallus, ce n'est pas porter aux nues la virilité, mais c'est exprimer avec tendresse et violence le désir homosexuel. Le sexe, dans la facture classique du poème, entre en concurrence avec des *topoi* poétiques amoureux tels que les fleurs. L'être aimé n'est plus une femme; il faut, pour signifier ce changement, un symbole fort, rôle que prend le phallus, qui devient dans *Le Condamné à mort* une métaphore aussi bien du désir que de la création poétique. La séparation des genres s'estompe et, plus qu'une réflexion sur l'homo-érotisme, c'est une réflexion sur un érotisme universel que propose Genet. Le phallus, par son pouvoir poétique, est ce par quoi advient une norme mouvante et insaisissable. Objet de toutes les convoitises, sujet de tous les chants d'amour, le sexe, que l'obsession rituelle du poète tente de retenir par les mots, ne cesse de s'échapper, laissant le désir seul comme moteur d'écriture.

Bibliographie

CIXOUS, Hélène. 1981-1982, « Entretien sur Genet », *Masques, revue des homosexualités*, n° 12, hiver, p. 59-63.

COCTEAU, Jean. 1989, *Journal 1942-1945*, Paris, Gallimard.

DICHY, Albert. 1987, « Jean Genet : la prison imaginaire », *Magazine littéraire*, n° 247, novembre, p. 39-41.

GENET, Jean. 1999, *Le Condamné à mort et autres poèmes* suivi de *Le Funambule*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard ».

—. 2002 [1967], « L'Étrange mot d'... », dans *Théâtre Complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

STEPHENS, Elizabeth. 2004, « Disseminating Phallic Masculinity: Seminal Fluidity in Genet's Fiction », *Paragraph*, No. 27, July, p. 85-97.

Jean-Nicolas DE SURMONT

La poésie vocale québécoise entre tradition et modernité

Dans ce texte, nous allons tenter d'expliquer autour de quels arguments s'est élaborée la réflexion sur les débuts de la chanson québécoise. Afin de résoudre les problèmes terminologiques liés à la confusion historique sur les hypothèses relatives à ce commencement, nous appliquerons une méthode d'*ingénierie lexicale*¹. Nous inscrirons cette interrogation dans la dialectique entre tradition et modernité, dialectique à laquelle nous ferons allusion par différents concepts tels que *interprète artisan* et *interprète médiatisé*. C'est à la fois la modernisation des travaux théoriques et celle de l'activité chansonnière qui seront abordées dans ce texte.

Concepts opératoires

Avant de commencer cette réflexion, il convient de définir quelques-uns des concepts théoriques qui ont servi à expliquer les transformations de l'activité chansonnière au Québec. La réflexion historiographique nous conduit à réfléchir sur le contrôle des *autorités*, ce terme de bibliothéconomie désignant les formes reconnues d'usage à une époque donnée. Pour ce faire, nous ne devons plus considérer uniquement l'existence de chansons, mais d'objets-chansons correspondant à des poésies vocalisées de diverses factures. L'objet-chanson peut être défini de la façon suivante : objet généralement prototypiquement reconnu comme une chanson, la poésie chantée, vocalisée. Constituant un

¹ De Surmont (2005) a défini *l'ingénierie lexicale* comme une méthode empirique qui se rapporte à l'étude du sens (en contexte) et à la signification (hors contexte) afin de dégager, d'une part, un programme sémantique et conceptualiser de manière globale l'objet et les phénomènes qui y sont rattachés et, d'autre part, fabriquer un vocabulaire opératoire par la formulation d'un lexique *supra-disciplinaire*. Ces concepts répondent à des besoins théoriques découverts lors de recherches antérieures.

sous-ensemble des phénomènes chansonniers, il est composé de la ligne mélodique, du texte. Ainsi, le sens de la chanson comme forme poétique seule ne constitue pas un objet-chanson, mais un poème. La diversité des termes recouvrant des objets-chansons (*chant, cantique, mélodie, air populaire, romance*, etc.) impose de créer des mots comme *pratique vocale* et *phénomène chansonnier*, lesquels englobent à la fois la *chanson signée* (née dans un contexte éditorial et comportant un ou plusieurs auteurs et/ou compositeurs connus) et la *chanson de tradition orale*. Les termes *objets-chansons* et *poésie vocale* ou *vocalisée* nous semblent pouvoir englober l'ensemble des manifestations chantées depuis la fondation de la Nouvelle-France. Il nous semble plus pertinent par ailleurs d'utiliser le syntagme *poésie vocale* que le syntagme, proposé par Zumthor, de *poésie orale*. En effet, ce terme est ambigu, car il englobe à la fois la chanson signée et la chanson de tradition orale, laissant croire par la présence de l'épithète *orale* qu'il ne désigne en fait que la chanson de tradition orale. En fait, l'emploi de différents mots utilisés au fil des siècles pour dénommer les pratiques vocales traduit l'évolution de l'activité chansonnrière.

Il est vrai que l'histoire taxinomique de la poésie ne s'est jamais trop demandé quels sont les types de poésie interprétés et pourquoi, dans tous ces contextes, le mot *chanson* pouvait aussi bien désigner un recueil de poèmes chez Victor Hugo ou Jean Richepin. N'empêche, l'histoire littéraire permet l'observation de phénomènes de *co-existence lexicale*, c'est-à-dire de synonymes partiels qui coexistent en un temps donné dans un champ littéraire. Les problèmes de dénomination sont nombreux dans l'histoire du lexique et traduisent parfois des changements épistémologiques. De la même façon, le fait d'étudier les *sans abri* nécessite de savoir que l'on a aussi utilisé *indigent* pour les dénommer et qu'en France, on utilise davantage l'expression *sans domicile fixe* (S.D.F.). Cette variation terminologique de nature diachronique et diatopique est un fait fréquent et normal dans l'activité langagière². Ne parle-t-on pas au Québec d'un *chansonnier* pour nommer ce que l'on appelle en France et en Belgique un *auteur-compositeur-interprète*?

² Notamment étudiée par Françoise Gadet et relevée par Paul Imbs dans sa préface du *Trésor de la langue française*.

Par ailleurs, si j'emploie *phénomène* au sens kantien du terme, c'est que, sans tomber dans un certain déterminisme, je pense que l'étude de l'objet-chanson, comme tout objet saisissable par la conscience, est tributaire des conditions d'appropriation et donc de réception propres à son contexte historique et social. J'appelle donc *phénomène chansonnier* tout événement perçu comme tel par la conscience et considéré comme une manifestation, un phénomène lié à l'activité chansonnrière.

Cantio practica et cantio speculativa

Si l'on s'est conforté dans l'idée que la chanson québécoise commençait avec La Bolduc, c'est que l'on a considéré que l'activité d'auteur-compositeur-interprète qu'elle pratiquait en était le signe annonciateur. Quant à Félix Leclerc et à toute la génération qui s'en est réclamée, c'est en fait parce que l'ethnonyme *québécois* et l'activité de chansonnier, au sens d'auteur-compositeur-interprète, se sont répandus que l'on a clamé la naissance de la chanson québécoise. Sur cela, les essayistes québécois ont peu réfléchi et c'est pourtant là la clé du malentendu historique que les spécialistes de la poésie vocale du Québec ont alimenté pendant 40 ans. Ce n'est pas parce que l'on commence à désigner par un autre ethnonyme le peuple vivant au Québec, ni parce que les artistes québécois sont produits par des producteurs francophones (ce qui revient à dire que « Québécois » est synonyme d'autonomie économique, financière et institutionnelle) qu'il faut faire coïncider la naissance de la chanson québécoise avec ces mutations et scotomiser du même coup cent ans de production poétique vocalisée composée par des poètes, voire des auteurs-compositeurs-interprètes d'ici.

Pour expliquer cette confusion historique, il convient de faire la lumière sur certains faits et emplois de termes théoriques de l'histoire de la poésie vocale québécoise. Il conviendra aussi d'expliquer nos propositions terminologiques. La création de ces termes opératoires en études littéraires et musicologiques permettra de mieux faire comprendre les relations entre le développement de l'activité chansonnrière et son étude. En s'inspirant de la distinction antique entre la *musica practica* et la *musica speculativa*, on peut considérer que les phénomènes

chansonniers englobent à la fois la *cantio speculativa*, c'est-à-dire la production et la publication de différents types d'écrits — théories et critiques, réflexion esthétique, étude littéraire ou musicologique, perspectives sémiotique (Robert Giroux, Umberto Eco), philosophique ou encore psychanalytique (comme Philippe Grimbert)³ —, et la *cantio practica*, c'est-à-dire la fabrication et l'interprétation d'objets-chansons. Ainsi, par analogie à la *musica speculativa*, la *cancio speculativa* commence au Québec avec Hubert La Rue qui, après une querelle avec les membres des *Soirées canadiennes*, fonde en 1863 la revue du *Foyer Canadien*. Dans sa première édition (1863), cette dernière publie son article intitulé « Les chansons historiques du Canada », sujet que reprendra Marius Barbeau dans son recueil *Le Rossignol y chante*. La Rue y cite entre autres les chansons publiées à la suite de l'enquête menée en France sous H. Fortoul, s'inscrivant dans la foulée de publications déjà entreprises en ce domaine (voir Laforte). Le Français Jules François Félix Husson Chamfleury le presse alors de publier les musiques des chansons. Les réflexions de La Rue et d'Ernest Gagnon seront suivies de celles de Léon Gérin, qui publie en 1898, à la suite de son étude de terrain issue d'une enquête sociologique, une typologie des objets-chansons au Canada-français et de Victor Morin, qui fait paraître en 1928 une courte synthèse sur la chanson canadienne.

Pendant longtemps, les commentaires sur les chansons de tradition orale et sur les chansons signées se côtoient souvent dans les travaux théoriques sur les poésies vocales canadiennes. Il faudra attendre la fin des années 1950 pour voir se multiplier les monographies sur la chanson signée, assimilée à la chanson dite « québécoise » et que se développe une *mémoire consignée*, avec notamment les nombreux essais consacrés à La Bolduc, à Félix Leclerc et Gilles Vigneault. Quant à la *cantio speculativa* de la chanson de tradition orale, elle prend son essor avec les travaux de Conrad Laforte dans les années 1960 et 1970.

La *cantio speculativa* comprendrait donc les phénomènes chansonniers comme la publication d'une monographie, l'organisation d'un festival, l'édition critique d'un texte troubadoursque. L'étude de ces phénomènes

³ De Surmont (1993) a fait un résumé des travaux sur la *cantio speculativa*.

nes nous semble préalable à la réflexion historique d'envergure sur la poésie vocale de la Nouvelle-France jusqu'à aujourd'hui (voir Locatelli, p. 63). La réflexion théorique sur les pratiques chansonniers s'inscrit au sein d'une variété de discours (littéraire, juridique, politique, religieux) qui structurent le champ idéologique d'une époque. Cette réflexion porte sur le statut de la poésie vocale, sur l'importance des médiateurs des champs génériques contigus de l'activité chansonniers.

La phénoménologie et l'herméneutique constituent quant à elles des démarches préalables à la représentation du lien existant entre la définition des règles, des codes du champ littéraire, le corpus des œuvres à l'étude dans le champ universitaire et la publication d'études sur la poésie vocale comme telle. Les objets d'étude ont changé, modifiés par les *modi operandi*, et alimentant à leur tour la réflexion historiographique, de laquelle émanent des conditions idéologiques de production des œuvres et des études sur les phénomènes chansonniers.

Les médiateurs de l'activité chansonniers

L'étude de la *cantio practica* nécessite de développer une connaissance approfondie de l'activité chansonniers et de la présence de *médiateurs*, c'est-à-dire ceux qui occupent un rôle dans la circulation des phénomènes chansonniers et qui interagissent au sein de l'activité chansonniers. Antoine Hennion, dans une étude qu'il consacre à la médiation, écrit que les « approches sociales ont déployé dans les directions les plus diverses un effort commun de restitution des intermédiaires de tous ordres, humains, institutionnels, matériels, par lesquels passe la relation entre l'art et le public (académies, mécènes, collectionneurs, marchands, critiques, modes, médias, etc.) » (Hennion, p. 14) Notre emploi de *médiateur* recoupe cette acception d'Hennion en même temps qu'il recoupe aussi celle d'*acteurs* de la vie littéraire, terme employé par les auteurs de *La Vie littéraire au Québec* (voir Lemire).

J'ai adapté le rôle de médiateur des intervenants de l'activité chansonniers à des propos d'ordre plus épistémologique que sociologique, comme le fait Hennion, même si je m'intéresse au rapport entre les

principes de l'action collective et le rôle des objets. Les médiateurs produisent trois types de discours : le discours métachansonnier (relatif aux phénomènes chansonniers), le discours contenu au sein des phénomènes chansonniers et, enfin, au sein de ceux-ci, les objets-chansons.

Parmi ces types de discours, les formules sentencieuses de l'entreprise éditoriale de « La Bonne chanson » sont typiques du discours métachansonnier. « Un foyer où l'on chante est un foyer heureux » ou encore « Venez, garçons et filles chanter la Bonne Chanson » sont des formules de propagande publicitaire des Entreprises de la Bonne Chanson, répétées (la répétition est un élément moteur conditionnant l'apprentissage) et apprises par cœur par une génération d'enfants et d'adultes. Elles relèvent du discours métachansonnier parce qu'elles adoptent des positions idéologiques sur la nature de la pratique chansonnière. L'abbé Charles-Émile Gadbois, directeur de cette entreprise éditoriale, émet également des communiqués où il fait largement part de sa philosophie métachansonnière. Enfin, il rédige des textes de chansons, ce qui montre les liens étroits existant entre la pratique chansonnière et la morale que celle-ci comporte.

Les médiateurs sont non seulement investis dans la *cantio speculativa* par l'élaboration de discours théoriques, mais aussi dans la *cantio practica*. La *cantio speculativa*, ou étude historique des pratiques vocales, impose de revoir notre terminologie. Si l'on veut parvenir à dénommer des objets-chansons qui sont de nature très différente au fil des siècles, il importe de s'adapter à cette difficulté conceptuelle par des précautions oratoires. Ainsi, en évoquant les jongleurs de la Nouvelle-France, selon l'emploi qu'en fait Marius Barbeau, inspiré des origines européennes de la chanson traditionnelle canadienne-française, nous proposons l'emploi de l'hyperonyme *pratique vocale* plutôt que de l'hyponyme *chanson*. Le syntagme *pratique vocale* me semble plus opératoire comme terme hyperonymique pour englober les pratiques existantes au fil des siècles. Les pratiques vocales s'inscrivent au sein de deux types de conduites rituelles : les *conduites rituelles sacrées*, qui désignent par exemple le répertoire religieux, le répertoire et la philosophie de La Bonne Chanson ou l'interprétation solennelle du

« Ô Canada », et les *conduites rituelles profanes* comme la « spectification » de la tradition orale à partir des années 1920 et l'usage connoté politiquement de la chanson et de la poésie du pays dans les années 1970.

De l'interprète artisan à l'interprète médiatisé

La valorisation du corpus de la tradition orale au Canada français n'a jamais empêché l'emploi de techniques modernes aux fins de collecte et d'inventaire. En effet, la collecte de la chanson de tradition orale a bénéficié des moyens techniques sophistiqués de l'époque. Cela montre que les objets-chansons n'appartiennent pas à un *modus operandi* étanche et que l'on a souvent transposé et que l'on continue de transposer des objets-chansons en dehors de leur contexte de production et de diffusion d'origine. *Chansons signées* et *chansons de tradition orale* se fraient ainsi un passage entre l'*interprète artisan*, qui interprète un répertoire préfabriqué et le transmet à de potentiels futurs interprètes, et l'*interprète médiatisé*, dont les objets-chansons, qui sont souvent le fait de sa propre fabrication, sont médiatisés par le truchement d'un support sonore. L'interprète artisan n'est pas forcément anonyme ou inconnu au sein des lieux où il évolue. Ce sont plutôt les origines de la création du texte, voire du texte et de la musique, qui le sont. En revanche, du fait qu'il n'est pas médiatisé, on peut admettre que l'interprète artisan est certes moins connu que celui qui est médiatisé et sa popularité se réduit parfois à sa paroisse ou à son comté.

Les chansons de tradition orale sont donc à l'origine corollaires à l'activité de l'interprète artisan, mais vont aussi peu à peu étendre leur stratégie de diffusion en bénéficiant de l'appui du support enregistré (le disque), puis de la transmission par les ondes (radiophonie). La diffusion sonorisée et médiatisée du corpus de la tradition orale est en quelque sorte contraire à son essence, ce qui, évidemment, complexifie l'étude et la définition des objets-chansons. De fait, même si toute production culturelle peut être réactualisée et réinscrite dans l'ici et maintenant, en utilisant les technologies actuelles, en multipliant les instances de diffusion, on n'en change pas moins pour autant l'objet d'origine. Nous croyons en effet que la médiatisation dans un temps donné est un phénomène synchronique qui modifie les possibilités de

variation propres à la tradition orale mais, en revanche, nous devons admettre que le sort de la médiatisation varie beaucoup d'une chanson à une autre. Ainsi, certaines chansons sont quasiment devenues des hymnes nationaux alors que d'autres n'ont survécu que par l'imprimé, la popularité de l'une ou de l'autre variant énormément soit dans un contexte traditionnel (la consultation du Catalogue de Conrad Laforte nous le montre), soit dans un contexte de médiatisation de la tradition orale par l'imprimé.

La collecte et l'inventaire scientifique de la tradition orale vont évoluer parallèlement au développement du nationalisme à la manière de Lionel Groulx et à une activité intellectuelle et muséologique. La réflexion sur l'histoire du Québec traditionnel et l'essor des sciences humaines modernes vont nourrir l'étude de la musique québécoise et, plus particulièrement, celle des pratiques vocales québécoises.

Un parallèle peut être fait entre l'étude de l'activité chansonnière et le développement même de cette activité puisque l'on assiste en même temps à l'essor de l'ethnomusicologie et à la transformation des processus de transmission. L'étude de l'activité chansonnière du Québec entre la fin du XIX^e siècle et le milieu du XX^e siècle nous fait assister à une modification des *modi operandi* de l'activité musicale. La transformation dont il s'agit est celle qui marque le passage entre l'*interprète artisan* et l'*interprète médiatisé*. L'interprète artisan, ce faiseur de chansons qui colporte ou chante sur le terrain les chansons qu'il a apprises oralement devient, avec le développement des médias de masse et la chanson de consommation, l'interprète-médiatisé. Construite à partir de la réflexion entreprise par le médiéviste Paul Zumthor, la notion d'*interprète médiatisé* sert à expliquer le passage de la tradition à la modernité, deux termes antithétiques dont on pourrait par ailleurs fortement nuancer les oppositions. En effet, le passage de la tradition à la modernité n'est pas aussi tranché que l'on serait amené à le croire puisque la modernité est fortement empreinte de tradition. Si l'on observe les méthodes de collecte, on peut aussi se rendre compte que même la conception scientifique du répertoire qu'avait Barbeau est connotée par son adhésion à une idéologie conservatrice alors que l'abbé Charles-Émile Gadbois, apôtre de la Bonne Chanson et avant

tout éditeur, faisait la propagande de la tradition orale par le recours aux médias de masse sans se soucier de la collecte extensive du corpus ou de l'inventaire scientifique.

On peut ainsi observer que la récupération de la *tradition orale* dans la première moitié du XX^e siècle — une expression qu'Edmond Lareau est le premier à employer au Canada, en 1874 —, ne fut pas toujours motivée par des intérêts convergents lorsqu'elle était exercée d'une manière scientifique (Marius Barbeau) ou dans un but de propagande et de pédagogie (Charles-Émile Gadbois). Les médiateurs de ce mouvement d'ethnographie de sauvetage ont bénéficié des apports technologiques pour exercer leur activité et les informateurs même de Barbeau ont parfois pris part aux spectacles mettant en scène la tradition orale, ce qui ne fait que confirmer que les catégories « artisan » et « médiatisé » ne sont pas étanches en cette période de transition qu'est la première moitié du XX^e siècle. L'usage d'appareils d'enregistrement à cylindres se justifie par le besoin de préserver une trace de nos traditions avant qu'elles ne disparaissent selon l'appel de l'écrivain Charles Nodier, figurant en épigraphe dans la revue *les Soirées canadiennes* en 1863⁴. L'œuvre de Barbeau réside donc dans une double phase : de collecte qu'il entame en 1914 et de publication des résultats de cette collecte. Ces deux actions relèvent de l'ethnologie de sauvetage. Celle-ci s'inscrit également dans le passage de l'interprète artisan à l'interprète médiatisé dans la chanson de tradition orale, transition qui va se concrétiser dans la chanson signée par la dissociation des médiateurs intervenant dans l'invention d'une poésie vocale (où interviennent un poète et un compositeur) pour aboutir à l'auteur-compositeur-interprète.

Le nationalisme musical canadien

Le travail de l'anthropologue s'inscrit dans la période des années 1920-1940, laquelle nous fait assister aux débuts de la mise en spectacle de la tradition orale. Parallèlement aux besoins d'associer la collecte et la

⁴ « Hâtons-nous d'écouter les délicieuses histoires du peuple, avant qu'il les ait oubliées, avant qu'il en ait rougi, et que sa chaste poésie, honteuse d'être nue, se soit couverte d'un voile comme Ève exilée du paradis. » (Nodier, p. 245-246).

publication du corpus à la sauvegarde des pratiques ancestrales, la tradition orale va s'inscrire dans un débat entourant la définition des particularités des pratiques musicales canadiennes. Le débat sur la musique canadienne fut lancé par Rodolphe Mathieu à la fin des années 1920. Que ce soit pour la musique ou pour les pratiques vocales, Léo-Pol Morin, Marius Barbeau, Oscar O'Brien et Jean Papineau-Couture nous ont tous laissé des pages critiques sur le destin de la musique canadienne. Ainsi, dans un article d'esthétique musicale intitulé « Que sera la Musique Canadienne? », Papineau-Couture affirme que notre destin musical soit sera calqué sur une école étrangère, soit subira l'influence de plusieurs écoles à la fois, parmi lesquelles le choix sera difficile ou qu'enfin, certains compositeurs à la personnalité plus affirmée s'éloigneront « complètement de toute influence étrangère » (p. 26). Historiquement, la recherche de la spécificité canadienne sera marquée par la présence de motifs de la musique autochtone et de la chanson de tradition orale dans la musique dite savante. C'était en quelque sorte une réponse empirique apportée aux réflexions des compositeurs, commentateurs et critiques musicaux (la *musica speculativa*) de la première moitié du XX^e siècle, inspirés du nationalisme de J. G. Herder, et qui va aussi servir à alimenter la réflexion sur le nationalisme musical canadien.

Nous assistons dans les années 1915-1940 à une phase de collecte et de publication. La rationalisation du corpus collecté et la conservation du patrimoine de la tradition orale québécoise vont suivre le travail de Barbeau même s'il serait hâtif de négliger les contributions de Léon Gérin (1898), d'Ernest Gagnon (1865), d'Hubert La Rue (1863) et d'Ernest Myrand (1899) comme les éléments moteurs et détonateurs de la *cantio speculativa*. C'est essentiellement le travail de terrain de Barbeau et de Luc Lacourcière, entourés de fidèles collaborateurs, qui marquera les bases de la phase de *conservation* de la tradition orale sans laisser pour autant de côté d'importants travaux de synthèse comme ceux que donnera Conrad Laforte, à partir des années 1970.

Le commencement de la chanson québécoise entre tradition et modernité

Les précisions terminologiques comportent, nous le voyons, des éléments épistémologiques qui peuvent s'appliquer à ce que l'on a l'habitude de considérer comme les commencements de la chanson québécoise. En se référant au commencement de la chanson québécoise telle que le mentionnent les historiens, on peut faire plusieurs observations. D'abord, la *cantio speculativa* de la chanson signée adopte des paradigmes novateurs vers la fin des années 1950 avec la parution d'une monographie écrite par Réal Benoît et consacrée à La Bolduc. Mary Travers, dite La Bolduc, va servir de repère historique dans la mesure où l'on considère qu'elle inaugure une nouvelle pratique — ce sont des historiens comme L'Herbier (p. 37) qui ont diffusé cette hypothèse —, celle des chansonniers, assimilée à l'avènement de la modernité. Mais l'erreur est ici d'ordre sémantique. En effet, depuis le XIX^e siècle, on employait le lexème *chansonnier* pour désigner l'auteur de chansons, parfois aphone, ou encore l'auteur de chansons et de sketches satiriques et d'actualité. C'est la définition que consignent les dictionnaires de langue française du début du XIX^e siècle. Certains traits sémantiques du lexème évoquaient l'activité proprement créatrice du chansonnier. Ce qui est novateur chez La Bolduc, ce n'est donc pas le fait d'être une *chansonnière*, mais ce sont les *modi operandi* de l'activité chansonnière (généralisation pour un artiste de composer et d'interpréter ses propres créations et de les voir médiatisées par la sonorisation). L'emploi de *chansonnier* correspond donc à un glissement de sens plutôt qu'à une nouvelle activité chansonnière. En définitive, l'évolution sémantique du mot laisse croire qu'avant La Bolduc, le Canada Français n'avait jamais connu de chansonniers, ce qui est faux. La Bolduc va innover par son activité d'auteure-compositrice-interprète, mais les *chansonniers* existaient bel et bien au Canada-français depuis le XIX^e siècle. En effet, elle devient, faute de preuves contraires pour l'instant, la première auteure-compositrice-interprète, et non la première *chansonnière* car, bien avant elle, des chanteurs ont composé des paroles de chansons et des sketches d'actualité (Joseph-Hormidas Malo par exemple). Plusieurs chanteurs vont également avoir sur scène une activité d'auteur-compositeur-interprète qu'ils n'ont pas sur disque. On peut mentionner à cet effet le

prolifique Hector Pellerin et Blanche de la Sablonnière⁵. Nous pouvons sans peine affirmer que la valorisation discographique de l'enregistrement sonore de ses propres chansons date des années 1930, ce qui va peut-être de pair avec la loi sur le droit d'auteur votée en 1922⁶.

Mais quant à savoir à qui l'on doit attribuer le titre de premier chansonnier au Québec, c'est là un problème qui semble plus complexe, si l'on considère que plusieurs sens du mot sont véhiculés systématiquement et que La Bolduc a reçu ce nom d'agent rétrospectivement.

La description lexicographique illustrant l'activité chansonnière

On peut ainsi constater que l'emploi de certains mots peut porter à confusion. À partir de cette réflexion sur La Bolduc, on est en mesure de reconnaître que celle-ci est au centre du débat sur l'avènement de la chanson québécoise moderne. D'une part, son appartenance mitigée aux pratiques de la tradition orale, du fait qu'elle adapte des airs traditionnels et qu'elle joue des instruments aussi utilisés dans le répertoire traditionnel et, d'autre part, le fait qu'elle compose et interprète ses propres chansons font d'elle une artiste qui apporte un souffle nouveau aux pratiques chansonnières.

La confusion de sens du mot *chansonnier* s'est donc créée entre l'auteur-compositeur-interprète (acception québécoise du mot) et l'interprète de chansons et sketches d'actualité satirique (acception française répandue à la fin du XIX^e siècle). La Bolduc va aussi profiter de cette période de transition en pratiquant une chanson d'auteur tout en côtoyant les festivals de musique traditionnelle. C'est pour dénommer l'activité d'auteur-compositeur-interprète de La Bolduc et surtout celle de Félix Leclerc que le mot *chansonnier* a pris une valeur différentielle sur le plan sémantique par rapport à l'emploi hexagonal. Quelques productions lexicographiques francophones et québécoises récentes ont relevé ce contraste entre l'acception québécoise et l'acception française. Dans le *Dictionnaire universel francophone* (1997) publié par Hachette, la marque

⁵ Conversation personnelle avec Robert Thérien, novembre 2006.

⁶ Loi n° 12 de la Chambre des communes, première lecture, 28 février 1921.

diatopique « (Québec) » coiffe le substantif *chansonnier*, lequel dénomme l'« artiste qui écrit, compose et interprète ses propres chansons ». On a coutume de décrire ainsi les artistes qui, surtout depuis La Bolduc et Félix Leclerc, figurent comme les inaugurateurs reconnus de cette pratique et de cette esthétique, qui écrivent, composent et interprètent leurs pièces, bref qui participent à toutes les instances de composition de l'objet-chanson. Le *Dictionnaire québécois d'aujourd'hui* (DQA) propose à l'entrée *chansonnier* l'exemple suivant : « Félix Leclerc était un grand chansonnier », exemple à peu près semblable dans le CEC : « Félix Leclerc a été un des premiers chansonniers québécois. » Mais le lexicographe (Jean-Claude Boulanger) oublie que *chansonnier*, dans cette acception, correspond surtout à une esthétique, alors qu'en parlant de *mouvement chansonnier*, on spécifie aussi l'époque qu'elle marque. Ce n'est donc pas tant l'activité d'auteur-compositeur-interprète qui importe puisque nulle part on ne considère comme des *chansonniers* des artistes comme Michel Pagliaro ou Gérard (Gerry) Boulet, qui ont pourtant écrit leurs pièces et les ont interprétées. L'emploi de ce terme est donc lié à une question bien plus d'esthétique que d'époque. Ainsi, on tend à considérer, trente ans plus tard, que Richard Desjardins est un chansonnier étant donné l'orientation franchement acoustique de ses premiers enregistrements, des conditions financières de production des deux premiers albums, des convictions écologiques de l'auteurs-compositeur-interprète, etc. Le DQA, dans la lignée de la description du *Robert d'aujourd'hui*, présente aussi l'acception française : « Personne qui compose ou improvise des chansons, des monologues satiriques, des sketches et qui se produit sur une scène. » Cette même tendance à traduire le québécois, caractéristique de la lexicographie québécoise, malgré une tendance récente à l'autonomisation (le *Dictionnaire du français plus* et le CEC), se retrouve chez Lionel Meney dans le *Dictionnaire québécois français* (1999), dictionnaire le plus commenté au Québec dans les vingt dernières années. Il présente le syntagme verbal *chanson à répondre* qu'il traduit par *chanson à couplets repris en chœur*. À l'entrée *chansonnier*, non déclinée, il décompose l'activité du chansonnier en trois : auteur-compositeur-interprète, auteur-interprète (Jean-Pierre Ferland servant d'exemple) et chanteur-compositeur (avec Michel Latraverse, dit Plume, en exemple). Les mots composés (comme *auteur-interprète*) de médiateurs proposés par Meney proviennent d'une décomposition de l'article lexicographique. Cette

substitution me semble très opératoire dans une contribution néologique au vocabulaire chansonnier. Elle élimine la dimension esthétique qui normalement apparaît dans l'article par le sème /satirique/. Meney ne manque pas de marquer le terme *chanteur* par « courant », mettant ainsi en relief le fait que le chansonnier est avant tout interprète. Cette vision proprement québécoise fait oublier qu'au Canada-français, plusieurs médiateurs, comme Joseph Hormidas Malo et Adolphe Marsais, pourraient être considérés comme des chansonniers au sens français du terme. En fait, cet usage ne semble pas avoir perduré dans la variété québécoise de français.

La naissance de la chanson « québécoise »

Une autre confusion théorique consistait à situer la naissance de la chanson québécoise dans les années 1960, mélangeant de ce fait l'apparition des conditions d'autonomisation du champ littéraire et les réformes culturelles et sociales propres au passage de ladite ethnie canadienne-française (soucieuse de sa foi, de sa langue et de ses traditions) à la nation québécoise (porteuse de valeurs avant-gardistes) avec l'intégration de néologismes ethnonymiques. En effet, l'ethnonyme *québécois* fait bel et bien son apparition généralisée dans les années 1960, mais cela n'empêche pas pour autant l'existence d'une pratique chansonnrière sur le territoire québécois composée et interprétée par des médiateurs habitant sur le territoire québécois. Il témoigne, comme le mentionne Danielle Juteau, d'une transformation sociale : « La transformation du "Nous, les Canadiens français" en "Nous, les Québécois" signale le passage d'une nation de type ethnique à une nation de type territorial. » (p. 155) Même si l'on peut observer une certaine émancipation des pratiques étrangères et des menaces qu'elles représentaient à l'époque, il n'en demeure pas moins que les influences étrangères, anglo-saxonnes et françaises, n'ont jamais cessé.

La décennie des années 1940 est marquée par le courant des *poètes de la solitude*, comme on les a nommés, autant en poésie non destinée à l'interprétation (celle de Saint-Denys Garneau, Alain Grandbois, Rina Lasnier, etc.) qu'en poésie vocalisée, toutes deux caractérisées par une écriture où se côtoient la poésie vocale ouvrière (avec Émile Coderre),

populaire et guerrière (soldat Lebrun), l'art lyrique et la chanson de charme (Fernand Robidoux, Robert L'Herbier). Les années soixante sont au contraire marquées par une fusion plus importante entre les *poètes du pays* et les chansonniers du pays (Gilles Vigneault, Claude Léveillé, Gaston Miron); la poésie s'affranchit des servitudes et oriente son dessein vers des valeurs modernes, et l'activité de chansonnier est souvent parallèle à celle de poète. En effet, si l'on compare l'argumentation autour des croisades concernant le français d'Amérique, comme il ressort des actes du Deuxième Congrès de la langue française en 1937, et les slogans politiques des années 1960, on constate que la première s'appuie sur une vision nostalgique et régressive de la culture française au Québec alors que les seconds font table rase du passé et ciblent des éléments novateurs, sinon prophétiques. La croisade de la chanson canadienne menée dans les années 1940 par Fernand Robidoux et Robert L'Herbier consistera avant tout à promouvoir l'essor d'une génération de paroliers et de chansonniers canadiens-français, ce qui n'empêchera pas Jacques Labrecque et Fernand Robidoux d'aller enregistrer leurs disques à Londres en 1949⁷.

Avec la poésie du pays et le mouvement chansonnier et, plus encore, avec l'intégration du rock dans la poésie vocale et du joual dans la poésie (chez Lucien Francœur par exemple), on cessait pour ainsi dire de façonner les mentalités dans un esprit dualiste opposant les représentants des courants modernes de la chanson américaine à ceux de la chanson moralisante. Même si cette affirmation reste contestable, on peut sans aucun doute affirmer que la chanson francophone prend son essor et devient un élément mobilisateur primordial. Si, chez Robidoux et l'Herbier, c'est la cause linguistique qui est surtout valorisée, le mouvement éditorial de *La Bonne chanson* se situe au cœur d'une problématique de la sauvegarde du patrimoine national qui évoquait implicitement l'opposition entre l'agriculturisme, préconisée par les élites

⁷ Fernand Robidoux, « Flaner »/« Nuage dans le bleu », Londres, 1949, London FC-129), « Le cœur du bon Dieu »/« J'en aimais toujours deux », Londres, 1949, London, FC-130, etc. (voir Thérien, p. 422; Jacques Labrecque, « À la claire fontaine »/« Le fils du roi s'en va chassant », Londres, 1949, London FC-123, « Ah toi belle hirondelle »/« Alouette », Londres, 1949, London, FC-124, etc. (voir Thérien, p. 238).

catholiques, et l'exil (par exemple l'exil vers les États-Unis). Si l'action des médiateurs du mouvement témoigne d'une mise en valeur du patrimoine, c'est aux dépens de tout le répertoire « profane » en cours à la même époque, lequel constituait aussi une partie du patrimoine.

Inventaire scientifique et modernité

Par conséquent, l'opposition patrimoine/modernité doit-elle se penser en termes éthiques (notamment par assimilation du discours émancipateur à l'anglophobie, comme chez Victor Barbeau et Charles-Émile Gadbois) et comportant des visées moralisatrices? Telle est la question fondamentale que l'on pourrait se poser au terme de cette réflexion. Une double tendance caractérise l'entreprise éditoriale de Gadbois : elle est à la fois multimédiatique et contre-culturelle au sens passéiste du terme, ce qui veut dire qu'elle est marquée par un attachement à la tradition tout en utilisant les moyens de diffusion modernes comme la reproduction sonore et l'impression à haut tirage. Elle utilise des moyens modernes pour faire la promotion d'une activité chansonnière passéiste tout en reflétant par son contenu une partie du patrimoine ancestral des francophones d'Amérique auquel se mêlent et se confondent cantiques de la plume de Gadbois, chansons de ses confrères, poésies mises en musique, chansons mièvres de Botrel et Larrieu, etc. C'est ce phénomène ambivalent qui explique le sous-titre que j'ai donné à mon essai sur La Bonne Chanson paru en 2001 : *le commerce de la tradition*. Cette entreprise constituait, et constitue toujours, le plus vaste mouvement de récupération et de diffusion du patrimoine vocal qu'auront connu les Canadiens-français bien qu'il ait donné une image déformée de la culture populaire. Elle a été discréditée par Luc Lacourcière et Marius Barbeau, qui ont œuvré pour des causes similaires (la promotion du patrimoine vocal), mais en adoptant des méthodes différentes de récupération du patrimoine des Canadiens-Français⁸ (une vraie collecte dans ce cas plutôt qu'une récupération en piochant dans ce qui est déjà publié). Ces derniers se

⁸ Barbeau écrit : la mission du folkloriste est de « [c]onsulter les vieillards et les connaisseurs — surtout les paysans, sur les traditions et les choses locales, noter au long, et au fur et à mesure, récits, contes, légendes, réminiscences, chansons rimes populaires, croyances, usages, proverbes, dictons et expressions, voilà la tâche professionnelle du folkloriste. » (1918, p. 27).

sont soucieux uniquement de la collecte, de l'inventaire scientifique et de la conservation du répertoire de la tradition orale alors que l'entreprise éditoriale de l'abbé Charles-Émile Gadbois était davantage focalisée sur la mise à la disposition du jeune public, le public scolaire notamment, d'un répertoire moralisateur vidé de ses impuretés. L'activité des médiateurs Barbeau et Lacoursière et de leurs collaborateurs impliquait un contact régulier avec des interprètes artisans alors que celle de Gadbois façonnait une nouvelle génération d'interprètes médiatisés, dont l'apprentissage passait par la reproduction de conduites rituelles sacrées et profanes⁹.

Si l'activité d'inventaire et de conservation de Barbeau et de Lacoursière — celui-ci semble plus optimiste que celui-là — se voulait de nature savante, elle ne s'intéressait à proprement dit qu'à la chanson de tradition orale, ce qui n'est pas le cas des activités de Charles-Émile Gadbois, dont l'activité est davantage éditoriale qu'ethnologique. Barbeau et Lacoursière, par leur participation à la création des Archives de Folklore de l'Université Laval en 1944, vont ouvrir la voie à la *phase d'inventaire, de traitement, de conservation et de classification* du corpus de la tradition orale, phase à laquelle collabore un autre médiateur, folkloriste celui-là, Conrad Laforte¹⁰. Une ethnologie de sauvetage entreprise par les spécialistes de la tradition orale s'est développée sous la gouverne des Archives de fol-

⁹ Nous sommes d'avis, avec Robert Bouthillier (communication personnelle), que celles et ceux qui ont fait du « folklore » dans les années 40 et 50, les Ovila Légaré, Charles Marchand, Jacques Labrecque, Hélène Baillargeon et autres, ont surtout puisé dans les œuvres de Gagnon et de Barbeau. En revanche, plusieurs chanteurs plus récents comme Edith Butler, Alys Robi, Fabienne Thibault se sont dits influencés par le répertoire de la Bonne Chanson. Il est vrai qu'une telle enquête resterait à faire, mais nul doute que le répertoire des Entreprises de la Bonne Chanson a marqué une catégorie d'interprètes et a servi à façonner, peut-être faussement, une certaine image de la tradition orale au Canada-français. Une certaine ambiguïté persiste lorsqu'il s'agit de désigner par folkloristes à la fois les chanteurs du répertoire de la tradition orale et les collecteurs. En outre, puisque Laforte ne faisait pas de transcription musicale et qu'il s'est toujours fait aider pour cela, il est difficile de le considérer comme tel comme un ethnomusicologue bien que ses essais traitent suffisamment de l'objet musical pour qu'il mérite ce titre.

¹⁰ Toutes ces étapes de manipulation du corpus pourraient se nommer à juste titre la « rationalisation du corpus ».

klore de l'Université Laval et « la pratique historique a pris un tournant scientifique, adoptant une démarche de plus en plus fondée sur le document » (Mathieu, p. 17).

*

Ainsi, l'étude des phénomènes chansonniers se décline en deux temps : la *cantio speculativa* et la *cantio pratica*, et la mise en relation de l'une et de l'autre a permis un éclairage novateur de l'histoire des phénomènes chansonniers. En effet, les années 1950 sont marquées par l'essor d'une réflexion sur les pratiques vocales signées, puis, vers les années 1970, sur la chanson de tradition orale bien qu'avant ces périodes, des travaux importants soient assez nombreux, mais peut-être pas suffisamment importants quant à la rationalisation et à la systématisation du corpus.

De plus, c'est, il me semble, en surestimant l'importance de la chanson politique (notamment de la part de Bruno Roy) que l'on a assimilé la chanson à texte à la chanson politique par l'usage du terme *chansonnier*, limité au sens d'auteur-compositeur-interprète. C'est pour cette raison que l'on a fait de La Bolduc et de Félix Leclerc les représentants de la naissance de la chanson québécoise moderne, dont l'essor semble lié à la naissance de la poésie du pays, poésie porteuse de valeurs modernes et révolutionnaires. On semble avoir confondu les traits sémantiques politique et créatif du mot *chansonnier* en valorisant l'activité mobilisatrice du chansonnier dans le cadre de l'essor du Québec moderne et autonome sur le plan culturel. Mais cet essor de la poésie vocale dite moderne, de la médiatisation croissante de l'interprète entre 1920 et 1960, est parallèle à celui de la *cantio speculativa*, car c'est aussi sur la base d'une lacune de la *mémoire consignée*, pour reprendre les termes de Martine Cardin, que l'on a attribué le commencement de la chanson québécoise à La Bolduc et à Lionel Daunais (moins enraciné dans la tradition), négligeant ainsi une partie importante de l'histoire des phénomènes chansonniers. Encore en 1993, c'est nous-mêmes qui donnions à Claude Poirier (*Trésor de la langue française au Québec*), des enregistrements de chanteurs québécois datant des années 1915, lui révélant alors une partie du patrimoine vocal (tout au moins de rares traces du vernaculaire des années 1910) qui eût été fort intéressante pour l'élaboration du *Dictionnaire historique du français*

québécois d'alors. Les fonds d'archives institutionnels et coutumiers de la culture québécoise se sont certes progressivement établis au fil du XX^e siècle. L'objet-chanson québécois, en revanche, par son statut précaire au sein du champ littéraire, a fait l'objet de peu d'études, ne serait-ce que lorsqu'elles sont assimilées à la littérature (comme genre paralittéraire) ou aux musiques populaires. Les travaux de ces dix dernières années, notamment de Robert Giroux, Robert Thérien, Jean-Jacques Schira, Cécile Tremblay-Matte et Mireille Barrière, ont permis de cartographier une certaine activité, mais les préoccupations empiriques de ces trente dernières années nous ont parfois gardés loin des préoccupations théoriques et définitionnelles. En faisant commencer la chanson québécoise avec La Bolduc, les historiens de la chanson québécoise ont surtout voulu mettre en relief le fait que l'objet-chanson devenait enfin le produit d'une auteure-compositrice-interprète sans perdre de vue pour autant les influences traditionnelles de cette dernière. L'ambivalence de l'œuvre chanssonnière de La Bolduc, c'est d'être à la fois porteuse des influences traditionnelles et de marquer une rupture (en opposition au phénomène de la continuité propre à la *tradition* au sens de Lionel Groulx, p. 293, cité par Du Berger, p. 59) avec les « faiseurs de chansons » antérieurs. La période (1920-1960) à laquelle elle appartient serait donc plutôt une période de transition marquée par un décalage avec les intérêts populaires où l'appel des grands espaces continuait à s'opposer à la colonisation, où la tradition servait de repère principal pour l'élaboration d'un corpus chanssonnier de référence même si, en fait, les chansons de La Bolduc, pas plus que la majorité des poésies vocales de La Bonne chanson, ne sont des chansons de tradition orale. La poésie vocale québécoise des années 1940 et 1950 continua de cohabiter avec une pratique de l'interprétation de la chanson de tradition orale tout en annonçant la modernité qui, elle, sera caractérisée non plus par la pratique (*cantio practica*), mais par l'écoute, non plus par la continuité, mais par la « récréation », sinon par la consommation, sans oublier que la généralisation du show-business et, conséquemment, l'essor de l'interprète médiatisé vont véritablement sonner le glas des chanteurs traditionnels à grand répertoire, c'est-à-dire les interprètes artisans. La Bolduc, en tant que l'une des premières vedettes du show-business canadien-français, possède ainsi la particularité de marquer une rupture de la pratique chan-

sonnière par une chanson populaire médiatisée qui continuait, malgré tout, de s'inspirer des airs hérités de sa Gaspésie natale.

Bibliographie

BARBEAU, Marius. 1918, « Nos traditions orales », *La Revue canadienne*, n° XXI, p. 24-33;

—. [1962] 1979, *Le Rossignol y chante*. Ottawa, Imprimerie de la reine [nouv. éd., Ottawa, Musées Nationaux du Canada, 1979].

BARRIÈRE, Mireille. 2001, *L'Opéra français de Montréal : l'étonnante histoire d'un succès éphémère*, Montréal, Fides.

BENOIT, Réal. 1959, *Madame Bolduc*, Montréal, Les Éditions de l'Homme.

BOULANGER, Jean-Claude. (dir.). 1992, *Dictionnaire québécois d'aujourd'hui*, Saint-Laurent, Dicorobert.

CARDIN, Martine. 1997-1998, « La dynamique des archives associées ou la toile archivistique institutionnelle », *Archives*, vol. 29, n° 2, p. 31-43.

DE SURMONT, Jean-Nicolas. 1993, « Esquisse d'une historiographie de la chanson au Québec », dans Robert Giroux (dir.), *En avant la chanson*, Montréal, Triptyque, p. 31-52. (repris à <http://www.chansonduquebec.com/surmont/historio.html>, sur le site Web « La chanson québécoise et ses cousines » aménagé par Danielle Tremblay et Yves Laneville);

—. 2001, *La Bonne Chanson; le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du XX^e siècle*, Montréal, Triptyque;

—. 2005, « L'ingénierie terminologique comme contribution à la constitution d'un vocabulaire supradisciplinaire », *Le langage et l'homme*, vol. XXXX, n° 1, juin, p. 123-136.

DU BERGER, Jean. 1995, « Tradition et constitution d'une mémoire collective », dans Jacques MATHIEU (dir.), *La Mémoire dans la culture*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 43-77.

GADET, Françoise. 2007, *La Variation sociale en français*, nouv. éd. rev. et augm., Paris, Ophrys.

GÉRIN, Léon. 1898, « L'habitant de Saint-Justin, contribution à la géographie sociale du Canada », dans *Mémoires de la Société royale du Canada*, Ottawa, Société royale du Canada, section 1, 2/4, p. 139-216 [nouv. éd., PUM, 1968].

GIROUX, Robert (dir.). 1987, *La Chanson dans tous ses états*, Montréal, Triptyque;

—. 1985, *La chanson en question(s)*, Montréal, Triptyque;

—. 1984, *Les aires de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque.

GROULX, Lionel. 1938, « L'histoire, gardienne des traditions vivantes », dans *Deuxième Congrès de la langue française au Canada*, 27 juin-1^{er} juillet 1937, Québec, L'Action catholique, p. 292-310.

GUILLOU, Michel et Marc MOIGEON (dir.). 1997, *Dictionnaire universel francophone*, Paris, Hachette, Edicef, AUPELF.

HENNION, Antoine. 1993, *La Passion musicale, une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.

IMBS, Paul (dir.). 1971-1994, *Trésor de la langue française : dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, Paris, Éditions du CNRS/Gallimard.

JUTEAU, Danielle. 1999, *L'Ethnicité et ses frontières*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.

LAFORTE, Conrad. [1973] 1995, *la Chanson folklorique et les écrivains du XIX^e siècle (en France et au Québec)*, coll. « Ethnologie québécoise : cahier II », Montréal, Éditions Hurtubise-HMH [nouv. éd., *La Chanson de tradition orale, une redécouverte des écrivains du XIX^e siècle (en France et au Québec)*, Montréal, Triptyque].

LA RUE, Hubert. 1863, 1865, « Les chansons historiques du Canada », *Le Foyer canadien*, n° 1, p. 123-184; n° 3, p. 5-72.

LEMIRE, Maurice (dir.). 1991, *La Vie littéraire au Québec*, t. 1 (1764-1805) « La voie française des nouveaux sujets d'Amérique », t. II (1806-1839) « Le projet national des Canadiens », Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval.

L'HERBIER, Benoît. 1974, *La Chanson québécoise*, Montréal, Les Éditions de l'Homme.

LOCATELLI, Aude. 2001, *Littérature et musique au XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », n° 3611.

MATHIEU, Jacques. 1995, « Pour une morphogenèse du passé », dans *La Mémoire de la culture*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 3-27.

MENEY, Lionel. 1999, *Dictionnaire québécois français*, Montréal, Guérin.

MORIN, Victor. 1927, « La chanson canadienne : origines, évolution, épanouissement », *Mémoire de la société royale du Canada*, 3^e série, vol. XXI, n° 1, p. 161-206.

MYRAND, Ernest. 1899, *Noëls anciens de la Nouvelle-France, étude historique*, Québec, Dussault et Proulx.

NODIER, Charles. 1838, *Les Quatre Talismans, conte raisonnable, suivi de la Légende de Sœur Béatrix*, [Paris], Dumont.

PAPINEAU-COUTURE, Jean. 1942, « Que sera la Musique Canadienne? », *Amérique française*, vol. 2, n° 2, p. 23-26.

ROY, Bruno. 1991, *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB, 1991.

SCHIRA, Jean-Jacques. 1993, « Les éditions sonores au Québec [1898-1960] », dans Robert GIROUX (dir.), *La chanson prend ses airs*, Montréal, Triptyque, p. 57-74.

THÉRIEN, Robert, avec la coll. d'Isabelle D'AMOURS.1992, *Dictionnaire de la musique populaire au Québec, 1955-1992*, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture.

TREMBLAY-MATTE, Cécile. 1990, *La Chanson écrite au féminin, de Madeleine de Verchères à Mitsou, 1730-1990*, Laval, Éditions Trois.

ZUMTHOR, Paul. 1983, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil.

Michel BIRON

Portrait de l'écrivain en autodidacte

L'autodidacte, selon la définition qu'en donne la sociologue Claude F. Poliak, est celui qui trouve ses maîtres en dehors du système scolaire. Ce n'est pas qu'il manque d'instruction ni qu'il se forme uniquement par lui-même, mais plutôt que son savoir et sa culture, il les acquiert avec un décalage plus ou moins prononcé par rapport aux voies traditionnelles de l'école. L'autodidacte infléchit son destin social à force de volonté alors que « l'hétérodidacte » semble suivre un destin tracé d'avance, comme un héritage légué par la famille ou la société. Le fait de s'instruire, pour l'autodidacte, ne va jamais de soi. S'il choisit de le faire, souvent au prix de difficultés considérables, c'est pour des raisons fortes et qui lui sont propres. L'apprentissage devient alors d'autant plus précieux et valorisé qu'il fait l'objet d'une quête obstinée, transposable dans un récit de soi qui trouve son principal ressort dans un intense désir de promotion sociale. Il s'agit toujours en effet, même si c'est de façon très variable, d'accéder à une forme de légitimité qui, au départ, fait défaut. C'est ce que montre une enquête de Claude F. Poliak, menée auprès d'étudiants non bacheliers qui ont choisi de revenir aux études, et grâce à laquelle la sociologue dégage certains thèmes communs tels que « l'intériorisation de l'indignité culturelle et la quête du salut culturel, les espoirs de promotion et les malheurs du déclassement » (p. 10). S'il n'est pas un paria, l'autodidacte n'est jamais non plus tout à fait à sa place : il est coincé entre sa classe d'origine, dont il essaie de s'affranchir, et une autre classe à laquelle il cherche à adhérer sans être jamais sûr d'y parvenir. D'où un sentiment de « double étrangeté » (p. 192), voire de trahison, qui le condamne bien souvent à se sentir partiellement exclu des groupes sociaux qu'il fréquente.

L'autodidacte entretient en outre un rapport hétérodoxe à la culture et au savoir, puisque sa formation ne ressemble pas à celle des autres et a

donc quelque chose de composite et d'unique. Là encore toutefois, il est possible de saisir une attitude générale, fondée à la fois sur un immense appétit de connaissances et sur l'aspect désordonné de celles-ci :

La « boulimie » culturelle de l'autodidacte est une caractéristique presque toujours associée par les autodidactes eux-mêmes à l'« anarchie » culturelle, qui ne saurait se confondre avec l'érudition du lettré qui a « appris à apprendre ». Elle est décrite comme une accumulation désordonnée de savoirs disparates et de lectures « ambitieuses ». (Poliak, p. 173, 174)

Cette rage de lire concerne au premier chef la culture générale, qui est hautement valorisée par le système scolaire face auquel l'autodidacte espère toujours réduire le décalage qu'il ressent comme une marque d'infériorité. La littérature, la philosophie ou les sciences humaines constituent son gibier le plus naturel (les lectures « scientifiques » n'étant pas à la portée de cet éternel amateur qu'est l'autodidacte).

Réciproquement, l'autodidacte constitue une figure de prédilection pour l'écrivain. Sa nature incertaine et hybride, son désir d'ascension sociale et son potentiel dramatique font de lui un personnage typique par lequel l'écrivain est amené à projeter un peu de lui-même — l'écrivain étant, par définition, un être qui a appris son métier et trouvé ses maîtres en dehors de l'école. Mais si tout écrivain est toujours à quelque degré un autodidacte, y compris lorsqu'il passe par les ateliers de création littéraire particulièrement en vogue en Amérique du Nord, il existe d'importantes nuances. Par sa formation scolaire et par son intégration rapide dans le champ littéraire, un écrivain comme André Gide ne correspond guère à l'image de l'autodidacte; il se situerait plutôt au pôle opposé, celui de l'écrivain consacré et sûr de sa culture, lequel conseille toutefois à son lecteur, comme on le voit par exemple dans *Les Nourritures terrestres* (p. 153 et suiv.), de s'arracher à l'école, à sa famille et à sa ville au nom d'une liberté sauvage qui confère une valeur éthique à l'autodidacte. En revanche, Céline n'a cessé de se représenter lui-même en autodidacte, s'inventant même une biographie sur mesure pour créer, dès *Voyage au bout de la nuit*, la légende de

l'écrivain issu du peuple et n'appartenant pas au milieu littéraire¹. La réussite de Céline demeure toutefois, en France, l'exception qui confirme la règle, et elle s'accompagne d'un constant mépris, teinté de ressentiment, à l'endroit des écrivains ayant fréquenté les grandes écoles.

Cette règle condamne l'autodidacte à une illégitimité chronique et traduit sous la forme d'inégalités culturelles des inégalités sociales. On en trouve une illustration éclairante chez un normalien célèbre, Jean-Paul Sartre, dans *La Nausée*. L'inoubliable personnage de l'Autodidacte s'applique à lire de façon systématique les livres de la bibliothèque de Bouville, à partir des auteurs dont le nom commence par la lettre A et en respectant ensuite l'ordre alphabétique. L'Autodidacte entend ainsi se constituer une culture humaniste au terme d'un programme intellectuel de sept ans qu'il s'est lui-même imposé, ce qui correspond à la durée normale d'un cours de baccalauréat. Pour lui, la seule voie d'accès à la culture, ou plutôt la seule définition de la culture est celle de l'école traditionnelle. L'Autodidacte sartrien croit dur comme fer qu'une idée, pour être valable, doit avoir été formulée et transmise par d'autres, ou qu'un sentiment artistique, pour être vrai, doit avoir été éprouvé par d'autres. Toute idée personnelle, toute émotion esthétique originale lui sont complètement étrangères. Il accumule les connaissances livresques, il mémorise des citations et il envie ceux qui, tel Roquentin, le héros de *La Nausée*, semblent avoir déjà tout lu.

L'Autodidacte n'a pas de nom propre, donc pas d'identité : c'est un type, comme l'atteste la majuscule au début du mot. Il rêve de se conformer à un idéal bourgeois et s' imagine, une fois sa « formation » terminée, une fois son ascension sociale complétée, faisant partie de l'élite et voyageant en compagnie de ses semblables. La culture qu'il n'a pas reçue en héritage, par sa famille ou par l'école, il veut l'obtenir par le travail et par la bonne volonté. Mais cette culture acquise à force de discipline individuelle ne suffit pas à lui donner une personnalité, car elle demeure une pâle copie de celle des autres. L'Autodidacte res-

¹ Un de ses biographes, Frédéric Vitoux, parle de lui comme de « l'autodidacte de la littérature » (p. 378).

semble ainsi à Bouvard et Pécuchet, ces deux retraits flaubertiens qui entrent au Louvre en s'efforçant de s'extasier devant une œuvre de Raphaël, puis se rendent au Collège de France où ils tâchent de prendre des notes dans un cours d'arabe avant d'aller au théâtre, à une séance de l'Académie, etc. Leur passion de connaître, leur *libido sciendi* semble infinie, mais leur culture n'en est pas moins condamnée à paraître empruntée, simple cumul de savoirs ou d'expériences qui ne leur appartiennent pas en propre, comme un costume loué à grands frais pour une occasion mondaine. À Bouvard et Pécuchet comme à l'Autodidacte sartrien, il manquera toujours l'essentiel, c'est-à-dire le goût et la disposition naturelle pour apprécier directement une œuvre d'art ou pour développer par soi-même une idée. L'avenir de l'Autodidacte est bouché : ou bien il se contente de ce qu'il est, à savoir un imitateur complexé, ou bien il s'épuise à réaliser son rêve et devient un parvenu. En aucun cas il ne peut espérer transformer son déficit culturel en réel avantage. D'où son aspect pathétique et désespéré, ce en quoi il se rapproche de Roquentin, qui finit d'ailleurs par ressentir une curieuse sympathie pour ce double inversé qui se cramponne à lui.

L'autodidacte dans la littérature québécoise

Au Québec, les personnages d'autodidactes ou les écrivains qui se présentent comme des autodidactes sont nombreux dans l'histoire littéraire et ils ressemblent au portrait rapide qu'on vient d'esquisser ici. À ceci près toutefois qu'il n'y a guère de Roquentin pour leur donner la réplique. Ou s'il y en a, c'est un Roquentin affaibli, souvent ridicule et snob. On assiste ainsi — c'est du moins l'hypothèse qui sera développée dans les pages qui suivent — à un renversement de valeurs. Si l'avenir de l'Autodidacte sartrien est fermé, ce ne semble pas être le cas des personnages d'autodidactes qui, au Québec, participent, sans se disqualifier, à une tradition d'écriture fondée sur l'invention et la spontanéité. Loin d'être exclus de la culture, ils en sont, d'une façon paradoxale, les porte-parole les plus authentiques et les plus féconds. Ce sont eux qui, exerçant librement leur goût pour la culture, échappent au conformisme de la transmission scolaire et constituent, sans le revendiquer et parfois même sans le savoir, une filiation intellectuelle

particulièrement riche. Parce que la culture ne leur est pas donnée sous la forme d'un héritage ou imposée sous la forme d'une dette, ils peuvent s'adonner en toute liberté à l'écriture, comme à une passion nouvelle qui s'accorde à un rêve de culture plus général, partagé par l'ensemble de la jeune nation québécoise.

Le couple le plus stéréotypé, à cet égard, est celui de Jules Lebeuf et d'Augustin Sillery, dans *La Bagarre* (1958) de Gérard Bessette, analysé naguère par André Belleau dans *Le Romancier fictif*. Le premier personnage est un colosse qui vient d'un milieu populaire et parle avec un lourd accent canadien. Le jour, il suit des cours à la Faculté des lettres; la nuit, il est balayeur. Le second personnage, également inscrit à la Faculté des lettres, est un fils de bonne famille et un intellectuel efféminé parlant sur un ton pointu. Les deux jeunes hommes, bien qu'ils se rencontrent sur les bancs de la même université, entretiennent un rapport inversé à la culture. La différence de classe sociale entre eux saute aux yeux et produit un contraste que le roman exploite jusqu'à la caricature (y compris dans le choix des patronymes « Lebeuf » et « Sillery »). La sympathie du romancier va manifestement au personnage déclassé qu'est Jules Lebeuf. C'est à ce dernier que Bessette prête le désir de devenir lui-même romancier, et non à Sillery, qui n'est bon qu'à citer les grands auteurs. « Certes, observe Belleau, le premier lit *Le Père Goriot*; Sillery, lui, étudie la rhétorique de Pascal, cite ou mentionne Racine, Rimbaud, Socrate, Baudelaire, Homère, Huysmans et Sartre. » (p. 128-129) On voit ainsi que les rôles sont inversés par rapport au couple de l'Autodidacte et de Roquentin. Celui qui s'applique à mémoriser la culture et qui parle comme un livre en citant les grands auteurs, ce n'est plus l'autodidacte : c'est le fils de bonne famille, pour qui la connaissance et le goût, même s'ils lui sont donnés comme un héritage, ont quelque chose de faux et d'artificiel. La culture, chez Sillery, sent le collège classique; Lebeuf, en revanche — c'est là sa supériorité —, découvre la culture par ses propres moyens.

Il y a d'autres exemples d'une telle supériorité dans l'histoire littéraire du Québec. Au XIX^e siècle, Jean Rivard abandonne ses études pour devenir un défricheur, un « self made men » faisant l'envie de son ami, le triste avocat Gustave Charmenil. Le cocher analphabète José, dans

Les Anciens Canadiens de Philippe Aubert de Gaspé père, est considéré comme un vrai poète par Jules d'Haberville, qui le préfère à un oncle savant : « José est aussi un poète beaucoup plus estimé que mon savant oncle le chevalier, qui s'en pique pourtant. » (p. 130) Mais c'est surtout durant la période de la Révolution tranquille que le personnage de l'autodidacte entre de plain-pied dans la sphère intellectuelle et y acquiert la stature d'un héros. On pense aux personnages de Réjean Ducharme, notamment à Mille Milles et Chateaugué, dans *Le nez qui vole*, qui s'instruisent en fréquentant la Bibliothèque Saint-Sulpice; ou à Iode, dans *L'Océantume*, qui se charge elle-même d'éduquer son frère en lui lisant des pages de dictionnaire, après s'être vantée de recommencer pour la troisième fois sa première année. On pense aussi au personnage écrivain François Galarneau, dans *Salut Galarneau!* de Jacques Godbout, pour qui les études constituent un obstacle aux joies de la création : « Si j'ai abandonné mes études, c'est qu'elles ne me disaient plus rien. Elles ne me parlaient plus, elles étaient comme des statues dans une chapelle : le regard fixe, de la poussière sur les épaules, indifférentes à l'écho de mes toussotements discrets. Les livres étaient vides, le tableau noir était gris, ma tête était vide, comme une bouteille de Ketchup après trois jours de comptoir. » (p. 14) Tout en vendant des hot-dogs, ce personnage se jette corps et âme dans l'écriture, avec une passion et une légèreté semblables à celles de Jules Lebeuf. D'un personnage à l'autre, de Jean Rivard à François Galarneau, on voit ainsi s'élaborer un roman d'apprentissage assez typique de la littérature québécoise, fondé sur l'opposition entre deux formes d'appropriation de la culture, l'une scolaire et conventionnelle, l'autre personnelle et vivante.

L'écrivain autodidacte

Pour expliquer cette valorisation de l'autodidacte comme personnage, il faut rappeler que les écrivains eux-mêmes ont longtemps été des autodidactes. La liste de ceux-ci est si longue et si considérable qu'on est tenté de soutenir que le meilleur de la littérature québécoise, jusqu'à la Révolution tranquille, vient des écrivains qui se sont formés en marge du collège classique. Le premier autodidacte notoire est aussi le premier écrivain important du Canada français, François-Xavier

Garneau, qui, faute de moyens et parce qu'il refusait de s'engager à devenir prêtre — seule façon d'être admis sans frais au collège —, n'a pas pu faire son cours classique. Les deux esprits les plus indépendants de la seconde moitié du XIX^e siècle, Octave Crémazie et Arthur Buies, ont tous deux abandonné leurs études, le premier à l'âge de seize ans, le second après avoir raté plusieurs fois son baccalauréat au Lycée Louis-Le-Grand à Paris. C'est aussi le cas de Laure Conan, qui entre aux Ursulines pour en sortir avant de terminer son cours.

Au début du XX^e siècle, à côté des exotiques instruits que sont Paul Morin, René Chopin, Marcel Dugas et Robert de Roquebrune, il existe une autre filiation, plus nelliganienne, dont la dotation scolaire est nettement plus faible. Nelligan lui-même est le cas-type de l'écrivain autodidacte. Il incarne, on le sait, cette figure romantique du poète devenu poète par la seule force de son génie, en tournant le dos à l'école et à la société. Il abandonne ses études à l'âge de dix-sept ans, au désespoir de son père, alors qu'il n'avait même pas complété sa classe de syntaxe (équivalent de la deuxième année du secondaire). L'un des poètes les moins scolarisés de l'École littéraire de Montréal, Arthur de Bussièrès, peintre en bâtiment et ami de Nelligan, écrit les poèmes les plus parnassiens, mais, tout expert en sonnets qu'il est, il est ensuite congédié par un directeur du journal qui lui reprochait de ne pas avoir appris les règles élémentaires de la prose. Ce directeur de journal est d'ailleurs, lui aussi, un autodidacte. Il s'agit d'Olivar Asselin, grand admirateur de Nelligan, qui se fait chasser du Séminaire de Rimouski en 1892 à l'âge de 18 ans, avant la fin de la Rhétorique. « Son instruction, écrit son biographe Hermas Bastien, il ne la doit pas à l'école de rang. Pas plus au Séminaire où il a appris les verbes déponents. Cet autodidacte la doit à ses lectures, à sa curiosité naturelle, à son intelligence native qu'il eut la rare fortune de nourrir de substantielles lectures : les classiques français et anglais. » (p. 19) Un autre admirateur de Nelligan, le poète Albert Lozeau, se plaint de ne pas avoir été suffisamment formé par l'école : « Je suis particulièrement abondant en faiblesses. C'est que je n'ai pas fait mon cours classique, que je ne sais pas le latin dont la connaissance est indispensable pour bien écrire le français. » (p. 7)

Parmi le groupe de *La Relève*, fortement soudé au milieu scolaire puisque les fondateurs de cette revue se sont rencontrés au collège Sainte-Marie, il paraît abusif de parler d'autodidactes. Toutefois, il est révélateur que les deux écrivains majeurs de ce groupe, soit Jean Le Moyne et Saint-Denys Garneau, aient dû quitter le collège classique pour des raisons de maladie. Chez eux, la soif de culture dépasse de loin le cadre scolaire et se définit même en opposition à celui-ci. Jean Le Moyne écrit ainsi dans *Convergences* : « je dois autant aux fourmis qu'à Homère, aux poissons qu'à Cervantès, à la basse-cour qu'à l'École » (p. 17). Saint-Denys Garneau, lui, doit davantage à l'École qu'à la basse-cour, mais il se distingue aussi de ses amis de *La Relève* par l'irrégularité de ses études, qu'il est obligé d'interrompre plusieurs fois avant de les abandonner tout à fait à l'âge de 21 ans. Il se décrit sous les traits d'un poète imposteur et, comme l'Autodidacte sartrien, il tente de combler son sentiment d'insuffisance en s'imposant un programme de lectures personnelles qui s'aligne sur celui de l'École. Dès 1929, il écrit à sa mère : « La seule façon d'apprendre à écrire est d'étudier les classiques pour s'assimiler toutes les ressources que l'on peut tirer de la langue elle-même. Ensuite, il faut regarder, regarder sans cesse pour avoir une façon originale de disposer les choses, pour trouver des images neuves et vraies. Le travail personnel dans le sens de notre talent [...] » (p. 778-779). Quelques années plus tard, le poète n'a plus la tête aux classiques. En 1937, dans « Monologue fantaisiste sur le mot », Saint-Denys Garneau fustige ceux qu'il appelle les « parvenus intellectuels » qui emploient les mots « hors la vie, dans une région exsangue qui n'a plus aucun rapport à la réalité » (p. 290). Ces « parvenus intellectuels », ou ceux que Jean-Charles Harvey appelle au même moment des « demi-civilisés » (p. 179), reçoivent au Québec les qualificatifs dépréciateurs que Sartre réserve à la figure de l'Autodidacte.

L'autodidacte exemplaire

À partir de 1945, le privilège accordé au Québec à l'autodidacte se confirme de façon surprenante. Dans le cas des écrivains mentionnés jusqu'ici, de François-Xavier Garneau à Saint-Denys Garneau, ce sont leurs critiques ou leurs biographies qui les présentent comme des auto-

didactes. Les choses vont changer avec la Seconde Guerre mondiale, car les écrivains vont désormais revendiquer eux-mêmes ce statut et célébrer, en des termes variés, la figure de l'autodidacte. Celle-ci n'est plus seulement une donnée biographique ou sociologique : elle devient un enjeu symbolique. Paradoxalement, plus le Québec se scolarise — rappelons que l'instruction obligatoire date de 1943 —, plus la figure de l'autodidacte s'impose comme modèle. L'autodidacte correspond alors à une sorte d'idéal de l'écrivain d'ici. C'est un rescapé d'un monde ancien, mais dégagé des schémas idéologiques et littéraires transmis par les collèges classiques et projeté dans un monde où le désir de culture est plus fort que jamais. L'autodidacte est celui qui entre au royaume des lettres paré d'une virginité intellectuelle, dans un état de disponibilité totale. En cela, il représente bien l'écrivain de l'avenir, celui qui incarne, mieux que l'écrivain de métier, les valeurs de la littérature moderne au Québec.

C'est le cas par exemple du poète Gilles Hénault, qui avait dû arrêter ses études en raison de la Crise économique pour gagner sa vie. En 1943, il écrit dans le journal étudiant de l'Université de Montréal, *Le Quartier latin* : « Tout artiste véritable est un autodidacte, puisqu'il n'a pu trouver qu'en lui-même la source des valeurs essentielles. » Inspirée du surréalisme, l'idée fait son chemin et se retrouve dans le discours de plusieurs jeunes poètes et artistes identifiés à l'avant-garde. Tout le manifeste de *Refus global*, placé sous le signe de l'intuition et de la magie, peut se lire comme un éloge implicite de l'autodidacte. Dans *La Ligne du risque*, Pierre Vadeboncoeur admire en Borduas le « philosophe inculte mais formé par l'art » et explique ensuite ce qu'il veut dire par cette formule ambiguë : « [...] ce n'est pas point bizarre, pour accidentel que cela soit; car l'intuition, moyen de connaissance de l'art, peut toucher infiniment mieux les choses que ne le peuvent les dissertations des universitaires et les lumières des chefs de clans. » (p. 27) Cette formation par l'art, c'est aussi celle de Roland Giguère, lui qui n'a pas fait son cours classique et dont la prose tout en souplesse constitue, selon Gilles Marcotte, une sorte de « prodige » : « c'est comme s'il n'avait pas appris, n'avait pas eu besoin d'apprendre » (p. 10). Même quand il fréquente plus longuement l'école, il n'est pas rare que l'écrivain québécois donne de lui-même l'image d'un autodi-

dacte, ou d'un écrivain dont la formation est déficiente. Gaston Miron, par exemple, se décrit à son ami français Claude Haefely en dressant la liste des auteurs classiques qu'il n'a pas lus :

Moi qui extérieurement paraissais avoir une culture littéraire, n'ai jamais lu de ma vie : aucun Grec, aucun latin, ni Rabelais, ni Montaigne, ni Montesquieu, pas un classique français, aucun Racine, sauf *Athalie*, aucun Corneille, sauf *Polyeucte*, pas du tout Pascal, La Bruyère, Buffon, Bossuet, Fénelon, ni Diderot ni les Encyclopédistes, pas Chateaubriand, ni Hugo, à quelques vers près, à l'école, jamais un Balzac, pas un seul Stendhal, Flaubert, Maupassant, Bloy, Zola, Gide, Bernanos, Sartre, Camus (sauf *la Peste*, par hasard), pas un seul livre de ces auteurs, ni des autres. (p. 129)

Cette longue énumération ressemble à une sorte de Lagarde et Michard en négatif : notons toutefois que les poètes en sont presque absents. C'est aussi une façon de dire : je connais très bien la liste des auteurs classiques, mais je ne les ai pas lus et je ne m'en cache pas. À l'inverse de Saint-Denys Garneau, Miron ne promet pas de se mettre à l'étude et de combler un jour les lacunes de sa culture littéraire par un programme de lectures personnelles. Poète, Miron s'intéresse surtout à d'autres poètes et ne se gêne pas pour admettre les lacunes de sa culture classique comme si sa poésie s'écrivait à même de telles lacunes. Quand il arrive à Paris, il s'écrit en crânant un peu : « enfin, c'est enfin Paris, me voici à Paris, moi le Canayen, le pas sortable, l'enraciné, le forestier, l'humusien, le continenteux, l'Américain, moi Américain, je le suis, je le constate, et, loin de me cabrer à cette idée, cette observation, j'en suis fier de jour en jour. » (p. 130)

De tous les écrivains de la Révolution tranquille, le cas le plus intéressant est toutefois celui de Fernand Ouellette, qui abandonne ses études de prêtrise, devient courtier en valeurs et suit des cours du soir pour obtenir une licence en sciences sociales de l'Université de Montréal. Voici ce qu'il écrit de sa formation littéraire dans son *Journal dénoué* :

Au collège j'avais lu Fenimore Cooper, René Bazin et quelques missionnaires, quelques pages de Lamartine, Claudel et Péguy. Il n'était pas question de lire les poètes « maudits ». Que de travail il me faudrait ! Que de soirs, que de fins de semaine dans ma chambre à dévorer des œuvres ! J'étais l'autodidacte exemplaire. J'aurai toujours une grande admiration pour les écrivains et les in-

tellectuels autodidactes, et une certaine méfiance, fondée sur un sentiment d'insécurité, vis-à-vis des universitaires. Je ne serai jamais rassuré. Toujours il me semblera que mes bases sont fragiles et qu'un jour tous mes mécanismes intellectuels se dérèglent. Cela ira si loin que dès que je prendrai la plume pour écrire, je me sentirai quelque peu coupable. Je me demanderai souvent si tout mon travail n'est pas de l'imposture. Comme si j'avais volé, tel Prométhée, un feu secret qui ne m'était pas dû. Assurément qu'un jour je serais démasqué et que l'imposteur serait réduit au silence. C'est avec ce sentiment de ma propre fragilité que je devrai m'arracher chaque vers et chaque ligne d'écriture. (p. 27)

Nous voici donc devant un « autodidacte exemplaire » qui exprime de façon éloquente sa profonde ambivalence à l'égard de la culture. L'autodidacte est condamné à apprendre dans le désordre de ses lectures personnelles et de ses affinités électives. De là un sentiment d'insuffisance et une méfiance face à ceux qui, tels les universitaires, semblent posséder leur culture avec assurance, comme si la transmission de savoirs s'était opérée sans effort dans leur cas. L'autodidacte, en revanche, tend à dévorer les livres et se demande toujours s'il est vraiment à sa place dans le milieu intellectuel. À l'instar de Saint-Denys Garneau, Ouellette se décrit comme un imposteur pour qui l'écriture n'est jamais pleinement légitime ou naturelle. Pourtant, chez lui, la posture autodidacte devient vite un privilège et le poète qu'il est semble parfaitement intégré au mouvement littéraire et politique des années 1960. Le sentiment d'imposture n'a donc pas du tout le même sens que chez Saint-Denys Garneau. Loin d'être un handicap inhibiteur, ce sentiment est ici exhibé et surtout partagé par d'autres poètes au même moment. Alors que Saint-Denys Garneau s'isole et tend vers de plus en plus de pauvreté, Ouellette choisit la stratégie inverse, celle de prendre part à la vie intellectuelle, d'enrichir sa culture, d'afficher ses amitiés européennes et d'émailler ses textes de références à de grandes œuvres littéraires, musicales ou artistiques.

Par-delà ce cas singulier, c'est la figure de l'autodidacte en tant que telle qui devient exemplaire dans les années 1960. Le paradoxe atteint son point culminant lorsqu'un critique universitaire comme Georges-André Vachon appelle ses collègues à « Former des autodidactes », selon le titre d'un texte dans lequel il demande : « Mais qui donc a beaucoup lu, hors les autodidactes, qui ne demandent rien à l'école,

qui attendent tout de leur désir? » (p. 44) Les autodidactes ne sont pas seulement capables de retourner leur sentiment de fragilité en un enthousiasme créateur. Ce sont eux, les véritables créateurs, car eux seuls « attendent tout de leur désir ». Les autres, ceux qui n'attendent pas tout de leur désir, ceux qui misent sur d'autres valeurs littéraires comme le travail du style, semblent étrangement exclus. Roquentin, ici, n'a guère sa place, mais l'Autodidacte sartrien ne l'a pas davantage, car il procède lui aussi par système plutôt que par désir. Mais alors, qui incarne vraiment un tel rêve de liberté? Qui possède une passion aussi absolue de lecture et d'écriture, une passion si riche et si exemplaire qu'elle puisse être élevée au rang de valeur et de modèle? La réponse, on l'a vu, se trouve dans les romans de l'époque : ce sont Mille Mille, Iode et François Galarneau, mais aussi Bérénice, Jean Le Maigre et plusieurs personnages de Jacques Ferron ou de Jean Basile. Le roman « canonique » de la Révolution tranquille en est plein, au point qu'on croie parfois que c'est toute la littérature de cette époque qui s'invente à travers la médiation de ce nouveau héros qu'est l'autodidacte.

La réalité est plus nuancée, bien entendu. Si la filiation de l'autodidacte s'élargit considérablement durant cette période, il faut à tout le moins remarquer que les femmes en sont presque absentes. De Gabrielle Roy à Rina Lasnier en passant par Anne Hébert, les écrivaines ne sont pas des autodidactes et n'en adoptent pas la posture. Seule Marie-Claire Blais est aussi en réalité une autodidacte et, fait significatif, c'est aussi la seule, parmi ces écrivaines, à se reconnaître pleinement dans la littérature de la Révolution tranquille et à être pleinement reconnue par elle. On voit ainsi s'établir une corrélation assez nette entre la figure de l'autodidacte, pour qui la culture est une affaire personnelle, et les valeurs littéraires propres à la Révolution tranquille. L'autodidacte appartient à cette époque plus qu'à toute autre, car il est le mieux placé pour incarner la liberté à l'égard du passé et de la tradition littéraire et pour placer la littérature québécoise, fraîchement baptisée, sous le signe de l'invention. L'autodidacte est exemplaire parce qu'il constitue l'être du commencement, celui qui se construit un héritage de toutes pièces, par la seule force de son désir. Non seulement il entre par lui-même dans le monde de la culture, mais il donne l'impression d'être

toujours en train d'y entrer. Quoi qu'on dise à son propos, il se percevait comme un éternel débutant.

L'autodidacte contemporain

Une telle conjoncture n'a pas duré longtemps. Il est difficile d'imaginer un écrivain contemporain affirmant, comme le faisait Fernand Ouellette, qu'il est « l'autodidacte exemplaire ». Désormais, l'écrivain fait de longues études, et souvent même des études en littérature qui lui valent un diplôme en création littéraire. C'est un écrivain de métier, non plus un autodidacte. Entre la génération qui s'impose au moment de la Révolution tranquille et celle qui émerge dans les années 1970, la rupture est saisissante. Elle est due en partie à la démocratisation du système d'enseignement qui modifie la dotation sociale et culturelle des écrivains. Les écrivains de la contre-culture et du formalisme représentent ce que Mille Milles détestait par-dessus tout : ce sont des hommes de lettres et plusieurs ont même fréquenté les « désuniversités françaises ». Bref, cette génération n'est plus autodidacte du tout et semble marquer la fin de la filiation que l'on cherche à décrire ici.

Pourtant, la figure de l'autodidacte, même si elle appartient au passé, n'est pas absente de l'imaginaire littéraire contemporain. Elle se présente parfois encore sur le mode de l'ascension sociale, comme dans *Maryse* de Francine Noël. Fille d'une femme de ménage et d'un projectionniste, Maryse est issue d'un milieu populaire comme Jules Lebeuf. Elle suit également des cours à l'université et devient, grâce à une maîtrise en « littérologie », professeure de cégep au « Département de français langue ornementale », où elle enseigne la « sémantique organisationnelle ». En face d'elle se trouve Michel Paradis, une sorte de Sillery marxiste et machiste, fils bourgeois et intellectuel passant son temps à citer non plus Pascal et Socrate, mais Lacan et Gramsci. Ici encore, le personnage qui reçoit la culture en héritage est la cible la plus facile de la satire romanesque. Maryse, elle, échappe au ridicule parce qu'elle ne s'identifie jamais pleinement à cet univers de parvenus intellectuels dont elle s'amuse à citer le jargon. Sa véritable passion, du

reste, ce n'est pas l'enseignement lui-même, mais bien l'écriture, comme on le voit à la fin du roman alors qu'elle devient dramaturge.

Si une telle ascension sociale correspond au schéma romanesque traditionnel, on rencontre dans plusieurs romans québécois contemporains un motif inverse, celui de la régression sociale. Plusieurs personnages d'écrivains aspirent à une sauvagerie perdue, souvent représentée par la figure d'ancêtres, de parents éloignés ou d'Amérindiens. Ainsi, le héros de *La Rage* (1989) de Louis Hamelin vit dans un chalet au nord de Montréal, tout près des terres expropriées sur lesquelles on vient de construire l'aéroport Mirabel. Il s'y est réfugié, dit-il, pour ne pas avoir à travailler. Il n'y a apporté qu'un livre, le dictionnaire, car il contient tous les autres : « Lorsque je lis le dictionnaire dans l'ordre, je lis tous les livres dans le désordre. » (p. 13). Roi du *pinball*, *Rambo* des Basses-Laurentides, il s'appelle Édouard Malarmé et il incarne une sorte de héros de série B qui serait passé par l'université, mais pour retourner à sa nature primitive, aux sources mêmes de la violence. « La rage, lui explique son ancien professeur de biologie, c'est notre animalité qui nous guette du fond des âges. » (p. 137).

Quelque chose de similaire se produit dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy, roman qui a eu un succès critique important à sa sortie en 1998. C'est ici un beau cas de filiation au sens propre : l'histoire commence au moment où deux enfants découvrent leur père pendu dans la maison du domaine familial, séparé du village le plus proche par une pinède. Ce sont des enfants « sauvages » qui n'ont à peu près jamais vu d'autres humains en dehors de leur famille immédiate, laquelle comprend aussi une autre sœur et une mère pourrissant au fond d'un hangar qui sert de caveau. Si la narratrice sait écrire, c'est qu'il existe dans la maison une riche bibliothèque où se trouvent, entre autres, une bible et des dictionnaires qu'elle s'applique à dévorer :

Des dictionnaires, je crois bien qu'on en a plus qu'il n'y a de pins dans la pinède, peut-être même plus qu'il n'y a d'épines aux branches de tous les pins de tous les pins de la pinède, des myriades si ça se trouve. Je ne sais pas si j'en ai lu la moitié, et pourtant j'en ai lu. Je me dis que je finirai bien un jour par les avoir tous dévorés, enfin ceux qui ne sont pas pourris et ne se décompo-

sent pas entre mes mains comme un bloc de farine humide, mais rien à faire, je reviens toujours à mes préférés, qui sont ceux qui parlent des chevaliers splendides avec leurs habits étincelants comme des cuillères, et l'éthique de Spinoza, qui est à n'y rien comprendre, comme les grandes vérités, pour ne parler point des mémoires du duc de Saint-Simon. (p 97)

Chez Hamelin comme chez Soucy, le dictionnaire constitue le maître-livre, celui qui permet de se libérer de tous les autres livres. Or, c'est le livre le moins livresque qu'on puisse imaginer, celui qui donne accès à l'origine du langage. On pourrait observer quelque chose de similaire chez Robert Lalonde, qui oppose dans presque tous ses romans et ses carnets d'écriture l'art de voir (c'est-à-dire de sentir, d'observer, d'éprouver par les sens) à l'art de savoir (qui tient à l'héritage scolaire, toujours dévalorisé).

La figure de l'autodidacte, à l'époque contemporaine, constitue une anomalie, une fantaisie, un anachronisme, un retour aux valeurs archaïques. Celui qui apprend autrement que par l'école est hors-la-loi : il vit ou espère vivre en marge de la société, comme les personnages plus ou moins primitifs et nord-américains de Hamelin, Soucy ou Lalonde. S'il a quelque chose d'excentrique et d'asocial, comme l'Autodidacte sartrien, il n'est jamais ridicule ou méprisable. Le personnage contemporain rêve d'aller de la culture vers la nature, de refaire à l'envers le chemin de la civilisation, de retrouver une identité perdue, des racines enfouies, des histoires oubliées. D'où la filiation qui se crée à rebours entre certains écrivains d'aujourd'hui et cette figure ancienne de l'autodidacte, pour qui la tradition est une coquille plus ou moins vide, qu'il s'agit de remplir avec les moyens du bord. Si l'écrivain québécois n'a cessé de se reconnaître dans cette figure, si l'autodidacte jouit au Québec d'une faveur impensable dans un univers comme celui de Sartre, n'est-ce pas justement parce que le rapport fragile qu'il entretient avec le passé, avec la tradition, avec l'héritage classique ressemble à celui qui prévaut à l'échelle de la littérature québécoise?

Bibliographie

AUBERT DE GASPÉ père, Philippe. 2002 [1863], *Les Anciens Canadiens*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact classique ».

BASTIEN, Hermas. 1938, *Olivar Asselin*, Montréal, Éd. Bernand Valiquette.

BELLEAU, André. 1999, *Le Romancier fictif : essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Nota Bene, coll. « Visées critiques ».

DUCHARME, Réjean. 1967, *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard;

—. 1968, *L'Océantume*, Paris, Gallimard.

GÉRIN-LAJOIE, Antoine. 1874 [1862], *Jean Rivard, le défricheur. Récit de la vie réelle*, Montréal, J.-B. Rolland et Fils Libraires-Éditeurs.

GIDE, André. 1958, *Romans. Récits et soties. Œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

GODBOUT, Jacques. 1967, *Salut Galarneau!*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

HAMELIN, Louis. 1989, *La Rage*, Montréal, Québec/Amérique.

HARVEY, Jean-Charles. 1970, *Les Demi-Civilisés*, Montréal, Les Éditions de l'Actuelle [Éditions du Totem, 1934].

HÉNAULT, Gilles. 1943, « La question du primitivisme », *Le Quartier latin*, 17 décembre.

LALONDE, Robert. 1997, *Le Monde sur le flanc de la truite. Notes sur l'art de voir, de lire et d'écrire*, Montréal, Boréal;

Michel BIRON, « Portrait de l'écrivain en autodidacte », dans Anne CAUMARTIN et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise*, @naïlyses, automne 2007

—. *Le Vacarmeur*. 1999, *Notes sur l'art de voir, de lire et d'écrire*, Montréal, Boréal.

LE MOYNE, Jean. 1963, *Convergences*, Montréal, Éditions HMH, coll. « Constantes ».

LOZEAU, Albert. 2002, *Œuvres poétiques complètes*, éd. de Michel Lemaire, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».

MARCOTTE, Gilles. 1987, « Préface », dans Roland Giguère, *La Main au feu*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo ».

MIRON, Gaston. 1989, *À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haefely 1954-1965*, Montréal, Leméac.

NOËL, Francine. 1983, *Maryse*, Montréal, VLB éditeur.

OUELLETTE, Fernand. 1970, *Journal dénoué*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

POLIAK, Claude F. 1992, *La Vocation d'autodidacte*, Paris, L'Harmattan.

SARTRE, Jean-Paul. 1938, *La Nausée*, Paris, Gallimard.

SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de. 1971, « Lettre à ses parents, novembre 1929 », dans *Œuvres*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

SOUCY, Gaétan. 1998, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal.

VACHON, Georges-André. 1973, « Former des autodidactes », dans René Dionne (dir.), *Propos littéraires*, Éditions de l'Université d'Ottawa.

Michel BIRON, « Portrait de l'écrivain en autodidacte », dans Anne CAUMARTIN et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise*, @na!yses, automne 2007

VADEBONCŒUR, Pierre. 1993 [1963], *La Ligne du risque*, Montréal, Éditions Fides, coll. « Nénuphar ».

VITOUX, Frédéric. 2005, *La Vie de Céline*, Paris, Gallimard.

Ariane LÉGER

Jouer au maître et au disciple. Filiation, maîtrise et ironie dans la correspondance de Jacques Ferron et Pierre Baillargeon

Plusieurs essayistes et critiques se sont au fil des ans penchés sur le rapport singulier qu'entretiennent les écrivains québécois à l'égard de l'autorité et de la tradition (surtout française), rapport caractérisé, parfois, par un sentiment d'infériorité ou de pauvreté, mais aussi, en contrepartie, par une grande liberté, voire une certaine désinvolture (voir Brault, Nepveu, Rivard et Biron 2000). Observant cette relation distante avec les grands auteurs et leur héritage, Michel Biron, particulièrement, a été tenté de la rapprocher d'une certaine indifférence, peut-être d'un sentiment d'étrangeté, devant la figure du maître¹, ce que l'idéalisation de l'écrivain autodidacte, à laquelle il s'intéresse dans le présent dossier, tend d'ailleurs à confirmer. Selon lui, Jacques Ferron, tant par ses œuvres que par sa position dans le champ littéraire québécois, participerait pleinement de cet état d'esprit qui se traduit notamment, au plan social, par le refus de structures institutionnelles

¹ Biron arrive à la conclusion suivante : « Le fait majeur paraît être celui-ci : les trois œuvres [celles de Saint-Denys Garneau, de Ferron et de Ducharme] s'écrivent dans un monde où les maîtres sont ou bien absents, ou bien dépourvus d'autorité réelle. Deux conséquences immédiates en découlent : d'une part, les modèles exercent une fascination incertaine, les héritages étant tantôt inacceptables (Garneau chez Ferron), tantôt inavouables (Garneau chez Ducharme); d'autre part les interdits s'avèrent à peu près inexistantes. » (2000, p. 310) Précisons toutefois que les notions de tradition, d'héritage et de modèle ne recouvrent pas exactement celle de maître. En effet, un examen du discours et de l'imaginaire des écrivains français, et plus généralement européens, pour qui la tradition reste un enjeu de poids, tend à démontrer qu'à l'exception de quelques cas emblématiques, appartenant pour la plupart au XIX^e siècle (Maupassant face à Flaubert, Valéry face à Mallarmé, notamment), les exemples d'écrivains se reconnaissant un maître restent plutôt rares, en France comme au Québec. Il va de soi, cependant, que les expériences française et québécoise du maître sont distinctes à bien des égards.

hiérarchisées. Mais si, à partir des années 1960², l'auteur du *Ciel de Québec* paraît certes se jouer de l'autorité et des modèles, la lecture de sa correspondance avec Pierre Baillargeon jette un éclairage quelque peu différent sur la question et permet de retracer, chez lui, quelque chose comme une mutation, une mise à distance du maître, ou encore comme la préhistoire d'une absence.

C'est au tournant des années 1940 que le jeune Ferron, qui vient tout juste d'avoir vingt ans, entre en contact avec l'écrivain Pierre Baillargeon, de cinq ans son aîné, sans doute par l'entremise du père Robert Bernier³; ils s'écriront de 1941 à 1965, mais principalement pendant le séjour gaspésien de l'écrivain-médecin, de 1946 à 1948. Or, non seulement Pierre Baillargeon, dans cette correspondance, est littéralement reconnu par Ferron comme son « maître d'écriture », mais leurs lettres, cela est frappant, sont traversées de part en part par un discours sur le maître, pour ne pas dire sur *les* maîtres. Car le mot a le dos large : on ne donne pas du « maître » avec les mêmes attentes à un professeur de collège, à un auteur comme Paul Valéry ou à un contemporain comme Pierre Baillargeon. Ferron semble ainsi faire de ces échanges le lieu d'une expérimentation discursive lui permettant, pourrait-on dire, de conceptualiser le maître, d'en dégager, à partir d'une définition plus large, une qui soit propre à la pratique littéraire. Et s'il est clair que cette élection de Baillargeon participe d'un ensemble de stratégies visant la reconnaissance du jeune Ferron en tant qu'écrivain⁴, de même

² Biron (2000), dans son chapitre consacré à Ferron, appuie surtout sa réflexion sur la lectures des romans de l'écrivain, publiés à partir des années 1960 : *Cotnoir* (1962), *La Nuit* (1979), *Le Ciel de Québec* (1969), *L'Amélanchier* (1970), *Le Saint-Élias* (1972).

³ Robert Bernier enseigne au collège Jean-de-Brébeuf de 1935 à 1939. Il sera le titulaire de Ferron en Belles-Lettres, cinquième année du cours classique, vouée à la lecture des grands auteurs. S'il est clair que Baillargeon a aussi connu Bernier à Brébeuf, qu'il a fréquenté de 1929 à 1938, le jugement très dur de l'écrivain à l'égard de ses anciens professeurs permet de douter qu'il l'ait eu comme enseignant. On est sûr en revanche que les deux hommes ont été de proches amis; Bernier a même favorisé la publication du premier livre de Baillargeon.

⁴ Baillargeon, en tant que directeur d'*Amérique française*, revue qu'il a cofondée en 1941, a selon toute vraisemblance sollicité la collaboration de Ferron, comme en témoigne la première lettre de leur correspondance (2004, p. 45). Cette invita-

qu'elle revendique une certaine filiation⁵, il m'apparaît tout aussi sûrement que le choix et l'usage du mot « maître » révèlent plus précisément chez lui une vision particulière de la création littéraire, fort éloignée de la poétique à laquelle nous a habitués le conteur et romancier, et dont je m'emploierai à mettre au jour les présupposés.

Du maître d'école au maître d'écriture

Quelques distinctions préalables s'imposent, que la correspondance, du reste, tend elle-même à établir. Ainsi, dans un premier temps, le mot sert surtout à désigner les enseignants du cours classique, jugés à la pièce, plutôt négativement par Baillargeon et avec plus de clémence par Ferron. C'est peut-être dans une conférence de 1946 intitulée « Les ornières du Québec » — et dont le texte sera joint à une lettre adressée à Ferron, alors en Gaspésie, — que Baillargeon expose le plus explicitement son point de vue à leur sujet. « Nous n'avons pas eu de savants maîtres », déclare-t-il, c'est-à-dire des « maîtres sensibles à la beauté des textes vénérables. » (2004, p. 86) Observons d'emblée que cette sorte de maître peut admettre dans ses rangs des ignares (le conférencier explique qu'ils compensent leur lacune en abusant de la discipline) sans qu'on puisse leur contester leur titre, qui n'est finalement qu'une convention. Celui que j'appellerai désormais « maître d'école » pour plus de clarté est justement loin d'occuper la plus haute place dans la hiérarchie toute classique établie par

tion a certainement constitué pour l'écrivain en herbe une chance inestimable; on comprend qu'il ait ensuite tenu à « cultiver » l'auteur de *Hasard et moi*, pour reprendre ses mots (2004, p. 113). Cela peut aussi expliquer que Ferron se montre relativement clément à l'endroit de son aîné quand, à la fin des années 1940, il entreprend de faire une série de portraits satiriques des principaux acteurs du milieu littéraire de l'époque, dont Pierre Baillargeon. Marcel Olskamp propose que Ferron, par cette entreprise presque systématique, ait voulu baliser « le chemin en vue de sa propre légitimation » (2000b, p. 627).

⁵ Jean-Pierre Boucher, dans sa présentation de la correspondance de Ferron et Baillargeon (2004, p. 16-20), résume bien ce qui a d'abord pu unir les deux écrivains : d'abord une fascination pour la poésie (Ferron, qui a confessé avoir eu à ses tout débuts l'ambition d'écrire de la poésie, considère avant toute chose son aîné comme un excellent poète); ensuite certaines pratiques romanesques, par exemple la tendance à s'inventer des doubles; peut-être une certaine critique du système d'éducation; et aussi, sur le plan plus strictement biographique, un parcours professionnel semblable (Baillargeon entreprend, sans les terminer, des études de médecine).

Baillargeon; il assure plutôt une fonction de relais : « Maître à l'égard des élèves, il doit être le serviteur des auteurs. » (p. 82) L'*auctor*, autrement dit celui qui détient l'*auctoritas*, le pouvoir suprême de création, lui est donc supérieur. Mais le texte de Baillargeon laisse transparaitre une certaine ambivalence dans l'usage des mots. Cette conférence pourrait d'ailleurs avoir marqué un jalon dans l'émergence, au sein de la correspondance des deux écrivains, d'une nouvelle définition du maître. Le passage suivant est en ce sens particulièrement déterminant parce que l'« auteur », soudain ramené — rabaissé — au statut de « maître », y devient un concurrent du maître d'école :

Les maîtres que j'ai connus, au contraire, ne toléraient pas plus de maîtres au-dessus d'eux que de critiques de la classe qu'ils dominaient de toute la hauteur de leur tribune. Je me rappelle qu'un jour, à une lecture de notes, l'un d'eux s'en prit à moi parce que je lisais Bergson et Valéry : « Ce petit monsieur, dit-il en parlant de moi, il se croit trop intelligent pour accepter les maîtres de la maison. Ces maîtres sont trop près de lui. Monsieur va chercher les siens en France. Et quels sont les maîtres qu'il se choisit? Un adversaire et un poète! » C'était dire deux fois rien. (p. 82)

L'affrontement est à l'évidence inégal. Bergson et Valéry sont des maîtres en soi, qui n'ont pas besoin d'être qualifiés (de savant ou d'ignorant, de bon ou de mauvais), leur légitimité ayant été reconnue hors de tout doute (en France ou, en tout cas, dans l'esprit de Baillargeon). Ils sont des « maîtres à penser » ou des « maîtres de l'art », des références culturelles et, dans le cas de Valéry, on peut même parler d'un modèle poétique, qu'on est d'autant plus libre de choisir qu'il ne fait pas l'objet d'un enseignement obligatoire (c'est du moins ce que laisse entendre Baillargeon).

Il semble que, de ce point de vue, Ferron n'ait pas eu tout à fait la même expérience que Baillargeon et qu'il ait fréquenté le collège à un tournant : ce même Valéry, par exemple, paraît à l'époque avoir perdu suffisamment de son aura scandaleuse pour faire partie des auteurs à l'étude⁶. Ferron ne cache pas qu'il a même pu apprécier certains de ses

⁶ Les entretiens accordés par Ferron à Pierre L'Héaut en 1982 en témoignent : « J'ai appris peu de choses par cœur, mais j'ai au moins appris *Le cimetière marin* de Valéry qui nous était donné comme maître. » (1997a, p. 82, je souligne).

maîtres, particulièrement Robert Bernier⁷, grâce à qui il a admis avoir profité d'« une certaine avance sur [s]es contemporains québécois » (1997b, p. 314). Cette différence entre les expériences collégiales des deux épistoliers n'est pas sans conséquence : s'il apparaît que Baillargeon s'affranchit des maîtres d'école en leur préférant exclusivement des modèles français, on doit constater que ceux-ci ne sont pas les seuls à exercer sur Ferron leur fascination. Il peut en effet compter sur la figure intermédiaire de Baillargeon, à la fois familière comme un professeur de collège et étrangère comme un Valéry. On peut ainsi d'emblée avancer que le « maître d'écriture », celui que se choisit Ferron, se situe entre le maître d'école et le maître de l'art. Mais retraçons d'abord les étapes de ce parcours.

On peut sans grand risque considérer Robert Bernier comme le premier maître de Ferron. Dans une historiette de 1976 intitulée « Du haut du palier », l'écrivain révèle que la littérature était au cœur de son enseignement, autant la française (Valéry, Sartre, Alain) que la québécoise (« Il nous signala aussi que Saint-Denys Garneau renouvelait notre poésie », 1997b, p. 315). Il apparaît clairement que c'est cette particularité, son ouverture d'esprit concernant les lettres, qui lui vaut d'être admiré : « Il était le maître, un point c'est tout. » (*ibid.*) On peut entendre cette déclaration de diverses manières : Bernier a pu, certes, représenter à un certain moment le maître par excellence, mais il reste qu'il était aussi l'unique maître, dont la rencontre reposait sur un certain arbitraire (Ferron aurait pu être malchanceux et tomber sur un professeur moins libéral). Cette dernière observation explique peut-être une attitude singulière des élèves à son endroit, aussi évoquée dans le texte de 1976 : « Notre admiration n'empêchait pas de le guetter avec une sorte

Sur le statut de Paul Valéry à l'époque et dans les œuvres de Ferron, voir aussi Michel Biron, 2002, et Marcel Olscamp, 2000a, en particulier la section intitulée « La filière valéryenne », p. 23-26.

⁷ C'est aussi au collège Brébeuf que Ferron a connu François Hertel, qui ne lui a toutefois pas enseigné : « Je rencontrais parfois Hertel qui me faisait lire ses textes. Il était impressionné par tout un noyau qu'il ne contrôlait pas, celui du père Bernier, qui avait peut-être plus d'autorité que lui. Je me souviens d'avoir lu ses textes d'une façon négligente. Il se tenait derrière mon épaule et reniflait pour me demander si je trouvais ça beau. Hertel ne m'a pas beaucoup impressionné... Pas du tout! » (1997a, p. 23-24)

d'avidité pour le prendre en faute. » (*ibid.*) À force d'être attendue avec une telle impatience, la faute finira évidemment par sauter aux yeux du jeune collégien. Et la raison de sa déception la plus souvent formulée concerne une certaine volte-face de l'enseignant, qui aurait à un moment donné décidé d'accorder préséance à la théologie sur la littérature⁸. Cette défection, il arrivera même à Ferron de la situer à l'origine de sa décision de se tourner vers son ancien condisciple de Brébeuf : « Et j'en avais fait mon maître [Baillargeon], puisque [Bernier] était parti au diable vauvert, dans une théologie [...] qui alors ne me disait rien de bon. Baillargeon, lui, s'en tenait à la littérature. » (p. 316) Ainsi, on le constate, le point de vue de Ferron sur les maîtres est loin d'être monolithique : son désenchantement ne lui fait d'abord pas renoncer à tous les maîtres, mais à un seul en particulier.

Observons que, pour Ferron, l'ancien et le nouveau maître sont intimement liés. En comparaison, chez Baillargeon, maître d'école et maître de l'art s'opposaient résolument. Dans ses lettres, comme dans ses portraits et ses entretiens, Ferron ne manque pas de rappeler que, dans son esprit, Bernier et Baillargeon sont des « amis » et, étant de la sorte des égaux, ils peuvent assurer des fonctions équivalentes auprès de leur cadet. Vers la fin des années 1940, alors qu'il commence à prendre ses distances avec certaines positions assumées par Baillargeon, Ferron les associera d'ailleurs à un même âge mythique : « Il y avait à la fin de l'empire romain des prêtres comme Bernier et des humanistes comme toi. Comme vous l'êtes, ils étaient satisfaits. » (2004, p. 117) Baillargeon, quant à lui, a un avis légèrement différent sur la question : « Ta mythologie, mon humanisme, la sainteté de Bernier. Trois âges... » (p. 115) Dans cette perspective, les trois hommes, que sépare régulièrement une courte génération de cinq ans, composent plutôt un genre de dynastie, ce qui, en un sens, est probablement plus conforme à la réalité. Cette rectification proposée par Baillargeon n'empêchera pas Ferron, des années plus tard, de récrire l'histoire encore une fois pour l'accorder à son opinion changeante : après avoir confiné ses deux maîtres à une même antiquité, il écrira, dans « Du

⁸ Ce dépit affleure par exemple dans une lettre à Baillargeon : « Bernier, dont tu me parles, je ne l'ai [pas] vu depuis des années. La dernière fois, c'était dans le parloir de l'Immaculée. Il était en pleine théologie; je ne pus l'entendre. » (2004, p. 118)

haut du palier », qu'il a toujours soupçonné Baillargeon d'avoir, en fait, été le maître de Bernier⁹. Mais soulignons qu'au sein de cette « Trinité » au sujet de laquelle il a peut-être feint de ne plus savoir qui est venu en premier, du Père ou du Saint-Esprit, Ferron a pu à un certain moment se considérer, lui, comme l'héritier. L'époque de ses premières lettres à Baillargeon peut même sous cet angle être placée sous le signe d'une filiation assumée.

Mais la notion de filiation est vaste, ce qui permet de l'invoquer à propos d'un large éventail de liens (d'association, d'influence, de complicité, de reconnaissance, etc.) entre des groupes ou des individus. Il existe à ce titre des filiations plus égalitaires que d'autres. La lecture des lettres de Ferron à Pierre Baillargeon suscite à ce propos des questions cruciales : pourquoi l'auteur de *La Nuit* a-t-il décidé, en mars 1948, de désigner précisément son correspondant comme son « maître d'écriture »¹⁰? Chacun des mots du syntagme a ici son importance. Le premier, parce qu'il instaure la plus inégale des filiations, ce qu'on peut expliquer par le fait que, dans les années 1930 et 1940, les interlocuteurs préoccupés d'art et de littérature étaient plutôt rares, éclipsés, voire jugés suspects par les partisans d'un engagement social et moral à saveur patriotique, soutenus par l'Église catholique¹¹; cette relation était d'autant plus précieuse pour Ferron que Baillargeon faisait figure d'écrivain accompli, comptant à son actif des livres publiés¹² et jouissant d'une certaine notoriété, passant notamment pour avoir lui-même introduit l'œuvre de Paul Valéry au collège Brébeuf (2000a, p. 24). Le choix du second mot s'avère lui aussi déterminant, parce

⁹ Voici le passage en question : « Baillargeon, lui, s'en tenait à la littérature, et je pouvais le soupçonner d'avoir été et de rester le maître de Bernier. Cela n'a pas été tiré au clair. » (1997b, p. 316-317) Ferron reprendra l'idée de façon plus catégorique dans ses entretiens avec L'Héraut : « Je me suis rendu compte que Bernier avait son importance, mais que, derrière Bernier, il y avait Pierre Baillargeon. » (1997a, p. 25)

¹⁰ « Vous êtes mon maître d'écriture. Douce chose que d'avoir un maître! Voilà pourquoi je vous cultive. Certes j'ai de l'amitié, mais pourrait-elle expliquer que je vous écrive si souvent quand vous me répondez à peine [...]? » (2004, p. 113)

¹¹ Olscamp, 2000a, a bien décrit ce contexte.

¹² Baillargeon a publié ses principaux livres entre 1940 et 1948 : *Hasard et moi* (1940), *Commerce* (1947) et *La Neige et le feu* (1948).

qu'il témoigne de la volonté de situer l'enjeu de la relation au plan scripturaire plutôt, par exemple, qu'au plan plus largement littéraire, ou encore institutionnel. Mais avant toute chose, doit-on prendre au sérieux un tel aveu? Celui-ci, après tout, se lit dans une lettre teintée d'ironie (comme le sont d'ailleurs à peu près toutes les lettres de Ferron à partir de 1946) et, surtout, a été précédé, quelques mois plus tôt, d'un portrait de Baillargeon particulièrement insidieux de ce point de vue. Joint à une lettre de janvier 1948, ce portrait sous forme de fable présente ainsi l'écrivain comme « un maître du style, qui a parfois une petite tendance à jouer les maîtres d'école » (2004, p. 109). Le ton de ce passage tranche résolument avec celui d'une des premières lettres adressées par Ferron à Baillargeon en 1941 et où l'on sent, derrière la désinvolture, une révérence certaine : « Je sais qu'en poésie, vous êtes difficile et n'acceptez que des œuvres d'une maîtrise accomplie. Mais qui sait? les maîtres peuvent être las un jour; je vous envoie un petit poème honnête qui pourrait, peut-être, alors vous servir. » (p. 46) Dans la lettre de 1948, le jeu sur les expressions « maître du style » et « maître d'école » met ainsi sur la piste d'une révision du jugement initial de Ferron : après avoir été quelque peu idéalisé par son jeune ami, Baillargeon semble soudain menacé de rétrogradation, c'est-à-dire de se retrouver, à la suite de Bernier, relégué aux oubliettes des anciens maîtres¹³. Or c'est justement dans cet état d'esprit que, peu après, Baillargeon est reconnu comme « maître d'écriture »; tout porte donc à croire qu'un tel aveu ne devient possible, chez Ferron, que lorsque la réalité dévoilée n'est plus tout à fait de l'ordre de l'actualité. Mais l'existence d'un tel décalage ne signifie pas pour autant que Ferron n'ait pas sérieusement envisagé de faire de Baillargeon son maître. L'écrivain, en usant de l'ironie, souhaite bien sûr tourner en dérision la révélation qu'il fait, lui ôter de son poids, mais il ne peut espérer l'annuler complètement. Par conséquent, on pourrait imaginer qu'il se moque alors au moins tout autant de lui-même que de Baillargeon.

¹³ De la même façon que son jugement sur Bernier tend à se durcir avec les années, son opinion au sujet de Baillargeon, dans les années 1980, devient elle aussi plus sévère : « C'était surtout un professeur de rhétorique. D'ailleurs, il donnait des cours de grammaire. [...] Un précepteur! » (1997a, p. 251)

L'impératif de correction

Il aurait suffi à Bernier, on l'a lu, de placer le fait religieux au-dessus du fait littéraire pour désappointer Ferron. Une lettre à Baillargeon de 1947 permet cependant de déplacer légèrement la perspective, quant à ce problème. Le maître Bernier a peut-être en effet commis une faute plus subtile, et il s'agirait alors d'une méprise de Ferron lui-même, d'une erreur de perception, que révèle la réflexion suivante sur la pratique littéraire :

La seconde condition [pour bien écrire], Bernier me l'a enseignée : bien parler. « Les anciens, me disait-il, écrivaient bien du premier jet, parce qu'ils avaient un langage soigné. » Je ne répondais pas car Bernier était mon maître vénéré, mais je pensais en moi-même : « Voilà un orateur qui donne la littérature aux orateurs. » (2004, p. 102)

Ferron aurait ainsi eu l'intuition que Bernier, qui aimait la littérature mais n'était pas écrivain, et qui, selon toute vraisemblance, n'a jamais eu d'ambition en ce sens (le parallèle entre le professeur et l'orateur devient alors effectivement tentant), pourrait fort bien s'être trompé au sujet de l'écriture. Autrement dit, pour l'écrivain en herbe qu'était Ferron à l'époque du collège, un guide en matière de lecture ne suffisait plus. Notons que ce souvenir permet à Ferron, en 1947, d'opposer l'oralité à l'art oratoire et de formuler le principe selon lequel, pour bien écrire, « l'écrivain doit mal parler » (2004, p. 102). Il apparaît toutefois qu'à l'époque pas si lointaine du cours classique, ce que Ferron réclamait implicitement, en reprochant à Bernier de « donner la littérature aux orateurs », c'était, par rapport à l'art du discours, l'autonomie de l'écriture — à ne pas confondre avec une autre idée émise plus tard par l'écrivain, celle d'une « transposition écrite¹⁴ » du conte, par laquelle il revendique plutôt l'héritage de la tradition orale. Il s'agit d'un problème plus spécifique encore que celui de la « pureté littéraire », qui a alimenté les débats au Québec, notamment dans le journal étudiant le *Brébeuf* à l'époque où Ferron fréquentait le collège, dans les années

¹⁴ Ferron, dans « Le mythe d'Antée » (1967), se décrira comme le « dernier d'une tradition orale et le premier d'une transposition écrite » (1975, p. 34).

1930¹⁵. La création littéraire envisagée comme travail d'écriture, comme travail formel, apparaît comme un des grands enjeux de la correspondance avec Baillargeon. Et les lettres de Ferron à son « maître d'écriture » participent précisément de la réflexion qui le mène à prendre progressivement ses distances avec un tel parti pris.

Quand Ferron admet, à la fin de sa vie, avoir été jusqu'à l'université empêché d'écrire, « ligoté », par son admiration pour Valéry (1997a, p. 28), il n'est pas question d'autre chose que de ce présupposé avec lequel il entretient dès le départ un rapport problématique. Et, comme je l'ai suggéré plus haut, on peut certainement faire le lien entre le fait que Valéry, qu'il décrit justement comme un « maître trop exigeant » (*ibid.*), apparaisse comme un des premiers modèles littéraires de Ferron et la décision d'établir une relation privilégiée avec Baillargeon : ce n'est pas un hasard si le jeune épistolier s'adresse à ce dernier, dès sa première lettre, comme à un « grand poète » (2004, p. 45) et qu'il prend le risque de lui envoyer peu après un poème. Le passage cité plus haut au sujet de ce « petit poème honnête » (p. 46) est d'ailleurs décisif en ce qu'il révèle que le vocable de « maître », chez Ferron comme d'ailleurs chez la plupart des écrivains qui l'emploient, ne renvoie pas tant à l'apprentissage (comme on pourrait s'y attendre) qu'à la notion de *maîtrise*, c'est-à-dire à la croyance en un contrôle de l'aspect formel du texte (Valéry fait précisément partie de ces auteurs qui auraient voulu le croire parfaitement possible) ou, pour reprendre les mots de Barthes, en la « valeur-travail » ou en un « artisanat du style » (p. 46). Qu'il soit alors question de poésie n'est pas innocent non plus, s'agissant du genre littéraire qui se prête le plus naturellement au formalisme, pourrait-on dire. Mais ce souci de la forme semble encore

¹⁵ « La toile de fond des débats littéraires du *Brébeuf* trouve son origine dans des polémiques européennes qui avaient récemment retenu l'attention des milieux littéraires montréalais. Ces discussions tournaient autour de la nécessité ou non, pour les écrivains, d'aborder des questions qui ne soient pas exclusivement esthétiques; on peut en résumer les principaux enjeux en invoquant la notion de *pureté littéraire*, qui circule de façon plus ou moins explicite dans les écrits du temps. » (2000a, p. 14) En effet, les essais des Français Brémond (*La Poésie pure*, 1926) et Benda (*La Trahison des clercs*, 1927) inspireront explicitement des polémistes québécois, tels Berthelot Brunet, 1936, et François Hertel, 1937.

très présent lorsque Ferron, en 1946, se met à l'écriture d'un premier roman. *La Gorge de Minerve*, resté finalement inédit, aurait en effet été refusé par les éditions Variétés sous le motif que « le fond ne [valait] pas la forme » (2004, p. 68); or il apparaît que ce n'est pas en repensant son intrigue ou ses personnages que l'écrivain tente de corriger le tir, mais en s'attaquant tel un sculpteur au matériau textuel : « Je refais mon roman [...], écrit-il à Baillargeon; j'y retranche, j'y ajoute; il viendra à avoir de l'allure ou je ne suis qu'un maître sot! » (*ibid.*) Et qu'il en vienne à se considérer lui-même comme un maître, possiblement sot mais totalement responsable de la fabrication de son œuvre, pourrait bel et bien indiquer qu'il adopte alors, sur la pratique littéraire, un point de vue qu'on pourrait qualifier de résolument « artisanal », par opposition au point de vue où la création apparaîtrait comme un acte inspiré ou un don. L'idée trouve aussi un écho dans la signature d'une de ses lettres où, en plus de son nom, on trouve le mot « *fabricus* » (p. 51) qui, comme le souligne Marcel Olscamp, est dérivé du latin *faber* au sens d'ouvrier, de fabricant, voire d'orfèvre¹⁶.

J'ai suggéré que l'écrivain-artisan se rendait totalement responsable de son travail, mais en réalité, Ferron ne s'estime pas assez maître de son art pour l'affronter en solitaire : ce premier roman, il l'avait auparavant soumis au jugement de son interlocuteur. Ainsi, ce que Ferron exige peut-être avant tout d'un « maître d'écriture », c'est qu'il tienne pour lui un rôle de lecteur, voire de correcteur :

Voici quelques chapitres auxquels je n'ai pas eu le courage de toucher [...]. Dans une semaine, j'irai vous voir, mon cher Pierre. Je vous montrerai les corrections que j'ai faites... etc. Vous êtes très aimable. Mes protestations ne sont que des mines : c'est avec soumission et reconnaissance que je me livre à votre rigueur. (p. 62)

¹⁶ Olscamp propose à ce sujet une interprétation très intéressante : « Il se pourrait que l'écrivain joue aussi avec son propre nom. Une ferronnerie, en effet, est une fabrique d'objets artistiques en fer forgé; le ferronnier, lui, est une personne qui fabrique des objets en fer, et spécialement des objets artistiques. D'où, peut-être, "*fabricus*" Jacques Ferron. L'écrivain se verrait littéralement comme un fabricant d'objets artistiques. » (2004, p. 51-52, note de bas de page)

Considérée sous cet angle, la correction devient une facette à part entière du travail de création et induit une vision jusqu'à un certain point « collégiale » de la pratique. Faire de la sorte travailler le maître au perfectionnement de l'œuvre, c'est, certes, lui accorder une réelle prise sur elle — en comparaison, la dette que suppose la notion d'influence, par exemple, se révèle souvent difficile à saisir, sujette à interprétation. Dans un échange comme celui qui nous occupe, aucun doute possible : « Mon lecteur, précise ailleurs Ferron, ne saura jamais ce qu'il doit à Pierre Baillargeon. » (p. 61) Mais, comme le suggère cette dernière citation, ce n'est pas, lui, l'auteur, qui en dernière instance est en dette, pas plus qu'il ne doit se considérer jalousement comme l'unique originaire de sa création. Soumettre son travail au regard du maître d'écriture, c'est aussi démontrer un souci du lecteur à venir. L'œuvre, dans un tel contexte, ne compte pas uniquement en elle-même, mais dans la mesure où elle sera lue. On peut donc imaginer que, dans l'optique de Ferron, il incombe avant tout au maître de la rendre lisible.

Mais derrière la notion de correction se cachent aussi celles de norme et de perfectibilité, ce qui nous ramène à la maîtrise. Et il semble bien que, dans un premier temps, maîtrise et lisibilité soient allées de pair, pour Ferron. L'écrivain s'intéresse effectivement à Baillargeon parce qu'il découvre en lui un écrivain qui a intériorisé à un degré élevé les normes et les conventions en matière de style comme de langue — il est de ceux dont on dit qu'ils sont d'une parfaite correction —, un écrivain qui a apparemment fait sienne la maîtrise de ses modèles français. Une telle perfection stylistique, pense peut-être alors Ferron, pourrait s'avérer essentielle à qui espère publier. Le sentiment d'une irrémédiable pauvreté, ressentie par d'autres écrivains québécois comme Saint-Denys Garneau, Miron ou Brault, semble chez lui totalement absent. Baillargeon, qui a fait ses études en France et aurait même assisté aux cours de Valéry au Collège de France, souffrirait plutôt, à l'instar de son contemporain André Laurendeau, du complexe du « retour d'Europe ». Il se sent étranger aux gens qui l'entourent¹⁷, pour ne pas dire supérieur à eux, ne pouvant que sou-

¹⁷ Ainsi, Baillargeon décrit les Canadiens français comme s'il n'en était pas un ou n'en était plus un du fait de son passage en Europe, comme dans cet extrait d'un ensemble de courtes réflexions publié sous le titre de « Réponses » dans *Amé-*

haïr que tous s'émancipent à son image. C'est sans doute ce qui le pousse, dans « Les ornières du Québec », sa conférence de 1946, à définir l'écrivain comme le « Père spirituel » (2004, p. 73) de ses lecteurs : « L'écrivain, déclare-t-il aussi, a pour mission de réveiller les consciences et, si je puis dire, de les accoucher. » (p. 72) Cette posture n'est pas sans rappeler celle de l'écrivain romantique qui se sent investi d'une mission enseignante vis-à-vis du peuple, tels le prêtre ou le mage (voir Bénichou). Mais alors que le génie romantique français appuyait son autorité sur son inspiration divine, l'écrivain canadien Pierre Baillargeon, lui, est « sacré » enseignant par sa connaissance de la littérature française : « [Elle] est la seule littérature moderne qui soit classique, c'est-à-dire formatrice. [...] Vénérons la littérature française comme nous vénérons nos parents, parce que nous lui devons notre formation intellectuelle. » (p. 75) Ainsi, c'est parce qu'il a d'abord acquis son aisance, sa maîtrise, auprès des auteurs français (ses parents spirituels) qu'il peut devenir « éveillé » chargé d'une « lourde tâche » (p. 80). On le voit, son point de vue n'est pas parfaitement romantique, et il est loin par exemple de se voir comme un génie de naissance. Cela n'empêche pas Ferron de réagir vivement à ces propos, de flairer derrière ce discours la trace d'une vision autoritaire de l'art : « Le prêtre, lui répond-il après avoir lu sa conférence, le prophète peuvent parler de la grandeur de leur état parce qu'elle ne vient pas d'eux, mais de leurs dieux. L'écrivain n'est fort que de lui-même; il n'a pas le désintéressement voulu pour parler dîme et respect. » (p. 88) Cette volonté de transmettre la bonne nouvelle, cette idée d'une mission civilisatrice est évidemment à des lieues de la considération de Ferron pour son lecteur.

La déprise de la Gaspésie

Ainsi la maîtrise, qu'on avait pu situer du côté d'une pratique artisanale de l'écriture, et qui révélait chez Ferron le souhait d'un rapport plus égalitaire avec son lecteur (l'artisan, jusqu'à un certain point, ne fabrique rien pour lui-même), peut aussi reconduire un regard

rique française, en 1942 : « Les Canadiens commencent à parler, ils ahanent encore. » (2004, p. 49) Ferron, d'ailleurs, lui reprochera à demi-mot d'avoir « des pauvres gens une idée pitoyable » (p. 109).

partiellement romantique sur le rôle de l'écrivain — comme, d'ailleurs, un regard pur sur la création elle-même. L'écriture, alliée à un haut souci de correction, peut en effet avoir tendance à devenir, dans ce contexte, une obsession, une quête en soi, et faire courir à l'écrivain le risque du solipsisme. De la correction au formalisme, tout comme de la « littérature pure » au « sacre de l'écrivain », il n'y a parfois qu'un pas. C'est du moins ce que semble penser Ferron, qui, dans « Du haut du palier », comparera son ancien correspondant à Claude Gauvreau, tout en précisant qu'il était « moins absolu » que l'auteur des poèmes exploréens, qui, lui, « n'a jamais douté de son génie » (1997b, p. 317). Un peu méchamment, Ferron finira par ne voir en Baillargeon qu'un « formaliste » sans « invention », puis, finalement, qu'un professeur de grammaire (1997a, p. 25 et 251), autrement dit un puriste, le pendant linguistique de l'artiste pur. Ferron, à l'opposé, et bien qu'affichant à l'égard de la question linguistique une position assez conservatrice, en viendra à considérer la langue non comme cela même qui détermine la valeur du locuteur (selon qu'il la parle, l'écrit bien ou mal) et par quoi on chercherait à asseoir sa supériorité, mais comme l'instrument, l'outil permettant à l'écrivain de désigner le monde¹⁸ et, surtout, d'établir une communauté idéale entre un auteur et son lecteur¹⁹. Son séjour en Gaspésie n'est pas sans effet sur cette prise de conscience. Il écrira que c'est en écoutant les histoires de ses patients — notamment celles qu'on lui contait quand il se déplaçait de longues heures pour un accouchement — qu'il s'est « découvert un autre verbe » (1997a, p. 257). Il se pourrait qu'au-delà des circonstances qui l'amenèrent à pratiquer la médecine en région, ce soit son aptitude à l'écoute (dont le magistral Baillargeon semble privé) qui ait rendu cette évolution possible. Son maître d'écriture ne sera pas transformé de la même façon par son propre séjour d'une dizaine d'années à la campagne (en Normandie); jamais il ne pourra partager l'intuition de Ferron, qui lui écrit de Rivière-Madeleine en 1947 :

¹⁸ Sur la question de l'absolu littéraire chez Ferron et sur son approche instrumentale et « désignativiste » du langage, voir Karim Larose.

¹⁹ Ainsi, la « liminarité » de Ferron, pour reprendre la notion mise de l'avant par Biron (2000) et dont il a surtout observé les manifestations sur le plan social, trouve des échos jusque dans sa conception de la langue.

Ariane LÉGER, « Filiation, maîtrise et ironie dans la correspondance de Jacques Ferron et Pierre Baillargeon », dans Anne CAUMARTIN et Martine-E. LAPOINTE (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise*, @analyses, automne 2007

Bref, mon cher Pierre, notre grand défaut est de n'être pas bancal, bègue, stupide; d'éprouver avec un interlocuteur un sentiment de supériorité, par-tout de le dédaigner « d'abord », alors qu'en étant son inférieur, nous remarquerions ce qu'il dit, le remarquerions et pourrions en tirer parti. (2004, p. 102-103)

Jean-Pierre Boucher suggère que Ferron, en fréquentant le « peuple », s'était découvert un nouveau « maître, sinon d'écriture, du moins dans l'art de raconter les histoires » (2004, p. 32). L'analogie est intéressante, mais à condition de préciser que l'écrivain fait alors l'expérience du contraire d'une quête de la maîtrise. Ce à quoi il consent en Gaspésie, c'est plutôt à ce que je désignerais comme une « déprise²⁰ », ressentie comme salutaire parce qu'elle équivaut à une réconciliation, avec les « petites gens » comme avec la part de lui-même dont il se serait éloigné en s'élevant au statut de maître. Ferron n'a alors, en vérité, plus besoin de trouver un remplaçant à Baillargeon, comme il avait fait en passant du maître d'école Bernier à son maître d'écriture. Ferron s'abstrait alors de la logique de l'émulation, à laquelle il a pu souscrire un certain temps, comme le laisse entendre ce passage du « Haut du palier » sur Baillargeon : « Ce gagnant, ce héros, ce modèle, parti de trop haut, n'avait pas su se maintenir, tandis que moi, parti de beaucoup plus bas [...] j'avais cru monter assez pour le dépasser. » (1997b, p. 319) Certes, Ferron a acquis de l'assurance en quelques années, mais soulignons qu'il précise, dans ce même texte de 1976, que c'est « du palier », un espace intermédiaire, et non du sommet, qu'il a alors refusé l'offre de Baillargeon de le faire entrer à l'Académie canadienne-française. S'il se permet alors, comme le relève Boucher, de donner à son tour des conseils à son ami (2004, p. 28, 34), ce n'est donc pas du haut de sa maîtrise, mais en égal.

Cet affranchissement de l'impératif de la correction semble toutefois entraîner chez Ferron une amnésie progressive au plan de la filiation.

²⁰ C'est-à-dire un renoncement non pas à la maîtrise en tant que telle, mais à la lutte pour la posséder. J'ai ailleurs employé ce vocable au sujet de Jacques Brault, pour distinguer son parcours de celui de Philippe Jaccottet qui, après s'être appuyé sur la rhétorique et avoir cru au pouvoir qu'elle lui conférait, choisissait de se montrer plus méfiant à son égard et tentait plutôt un mouvement de « démaîtrise ». Voir Ariane Léger, 2007.

Ainsi, des décennies plus tard, il conclura, au sujet de son correspondant, qu'il « lui devai[t] moins qu'il ne le pensait », « ayant toujours fait cavalier seul » (1997b, p. 319). Il semble alors oublier que son aîné lui a paru un jour de 1948 indissociable de « l'histoire de [s]es pensées » : « J'ai besoin pour dégager ma personnalité de dégager la vôtre [...] et jusqu'à un certain point, sans que vous l'ayez voulu, il existe entre nous une solidarité. » (2004, p. 118) Ferron avait probablement à ce moment déjà cessé de considérer sérieusement son correspondant comme un maître et, dans ses lettres, l'ironie avait depuis longtemps pris le pas sur l'admiration. Mais si congédiement il y a, celui-ci ne correspond pas à une fin de non-recevoir, et certains passages laissent croire qu'il tenait à la perpétuation du souvenir « historique », pourrait-on dire, de sa filiation à Baillargeon :

Votre personnage m'importe, mais m'importe davantage le rôle, que je vous ai confié, sans que vous l'ayez recherché, d'être au-dessus de moi et d'être aussi mon maître. Il m'en faut au moins un; vous êtes encore le seul, ici au pays, qui gardiez le pas sur mon irrévérence. Si vous partez, vous ne laissez que farce derrière vous et je ne suis plus qu'un brigand tout cru. (2004, p. 129)

Dans *La Barbe de François Hertel*²¹, Ferron fait aussi survenir le souvenir d'un ancien maître. « Il faut avouer que j'en ai passé plusieurs », admet le narrateur du récit, avant de conclure par une formule à mi-chemin de la comptine et de la sentence : « Ris de l'un, ris de l'autre, c'est ainsi que ton esprit se forme. » (1951, p. 7) Peut-on rire du maître sans l'anéantir? Oui, a pu croire Ferron, à condition de le maintenir dans son rôle. J'irais plus loin : l'échange au contraire commence véritablement avec le jeu, car il se déroule dans un lieu où les rôles sont hiérarchisés, mais non les joueurs. Hors du cadre du jeu, hors du théâtre de la filiation, craignait Ferron, l'ironie travaille contre la mémoire et il ne reste plus que farce. Comme de juste, quand Baillargeon quittera la scène en quittant le Québec pour la France en juillet 1948, leurs échanges deviendront plus sporadiques et leurs lettres, plus anecdotiques. Avec le départ de Baillargeon, quelque chose paraît s'être indéniablement perdu. Est-ce un hasard si Ferron émet le sou-

²¹ Fait significatif, Ferron à la même époque fait lire à Baillargeon une première version de cette historiette où, et cela n'a rien d'innocent, le vocable de « maître » désigne le personnage inspiré par l'ancien enseignant de Brébeuf (2004, p. 127).

Ariane LÉGER, « Filiation, maîtrise et ironie dans la correspondance de Jacques Ferron et Pierre Baillargeon », dans Anne CAUMARTIN et Martine-E. LAPOINTE (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise*, @analyses, automne 2007

hait que son correspondant, en guise d'au revoir, lui corrige « Martine » (2004, p. 129), ce conte qui, observait-il, lui permettait d'allier « en [lui] au monde qui renaît le monde qui se meurt » (p. 120)? Pour Ferron, la correction de l'écriture avait droit de cité au même titre que l'irrévérence, ou encore les libertés linguistiques et l'improvisation propres aux conteurs gaspésiens. Et avec la disparition d'un tel point de vue, c'est l'existence même d'un espace de discussion qui se trouve mise en péril.

Bibliographie

BARTHES, Roland. 1953, *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Le Seuil, coll. « Points ».

BÉNICHOU, Paul. 1973, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti.

BIRON, Michel. 2000, *L'Absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius »;

—. 2002, « À qui parler de Valéry », dans Brigitte Faivre-Duboz et Patrick Poirier (dir.), *Jacques Ferron : le palimpseste infini*, Montréal, Lanctôt Éditeur, coll. « Cahiers Jacques-Ferron ».

BRAULT, Jacques. 1989, *La Poussière du chemin*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés ».

BRUNET, Berthelot. 1936, « J'écoute Monsieur Benda », *Les idées*, Montréal, vol. III, n° 3, mars, p. 189-192.

FERRON, Jacques et Pierre BAILLARGEON. 2004, *Tenir boutique d'esprit. Correspondance et autres textes (1941-1965)*, édition préparée par Marcel Olscamp et présentée par Jean-Pierre Boucher, Montréal, Lanctôt Éditeur, coll. « Cahiers Jacques-Ferron »;

Ariane LÉGER, « Filiation, maîtrise et ironie dans la correspondance de Jacques Ferron et Pierre Baillargeon », dans Anne CAUMARTIN et Martine-E. LAPOINTE (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise*, @analyses, automne 2007

— et Pierre L'HÉRAUT. 1997a, *Par la porte d'en arrière. Entretiens*, Montréal, Lanctôt Éditeur;

—. 1997b, « Du haut du palier » [1976], *Papiers intimes. Fragments d'un roman familial : lettres, historiettes et autres textes*, édition préparée et commentée par Ginette Michaud et Patrick Poirier, Montréal, Lanctôt Éditeur, coll. « Cahiers Jacques-Ferron », p. 314-319;

—. 1975, « Le mythe d'Antée » [1967], *Escarmouches. La longue passe*, t. 2, Montréal, Leméac, p. 32-36.

—. 1951, *La Barbe de François Hertel* suivi de *Le Licou*, Montréal, Édition d'Orphée.

HERTEL, François, 1937. « La crise des créateurs ou la trahison de nos clercs », *Le Mauricien*, Trois-Rivières, vol. I, n° 11, octobre.

LAROSE, Karim. 2004, « L'absolu littéraire en mineur », dans *La Langue de papier. Spéculations linguistiques au Québec 1957-1977*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 145-161.

LÉGER, Ariane. 2007 (à paraître), « Refuser la plainte. Lecture croisée de Jacques Brault et Philippe Jaccottet », dans Hélène JACQUES, Karim LAROSE et Sylvano SANTINI (dir.), *Sens communs. Expérience et transmission dans la littérature québécoise*, Québec, Nota bene.

NEPVEU, Pierre. 1998, *Intérieurs du nouveau monde*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés ».

OLSCAMP, Marcel. 2000a, « Un air de famille. Entre *La Relève* et *Cité libre* : la génération cachée », *Tangence*, n° 62, avril, p. 7-33;

—. 2000b, « De *La gorge de Minerve* à *L'Ogre* : les conditions de la reconnaissance littéraire », *University of Toronto Quarterly*, Vol. 69, No. 3, Summer, p. 625-633.

RIVARD, Yvon. 1998, « L'héritage de la pauvreté », *Littératures*, n° 17, p. 205-219.

Michael J. Sidnell

Beckett's Sacrifice of Archaic Theatre on the Altar of Modernism

Beckett's career as a dramatist was founded on the discovery that the theatrical medium could break down artistic *impasses* that he had confronted in the writing of fiction and had perceived in painting and other arts. His theatrical explorations would prove radically transformative but Beckett did not approach the theatre with a view to renovating it. That ambition developed after he had discovered theatre's fecund materiality, its multivocal actuality and the fictionability that black marks on a page, however inventively set down, cannot match. In theatre he found not only relief but means of extending the reach of human expression in ways that he had not, in his fiction, even conceived of doing.

If it is rather unusual to find theatre in the vanguard of the arts — as painting, by contrast, has so often seemed to be — the reasons for its conservatism may be found in its communality, its immediacy and especially in its historic, humanistic and pre-technological (Benjamin, 1996, p. 260) attachment to the living human body. But unlike most theatre artists Beckett was prepared — perhaps eager would be the right word, considering his professed aims of deconstructing writing and language (Beckett, 1984a, p. 51-54) — to sacrifice even the most fundamental, indispensable and precious elements of theatre; and to do so ever more rigorously as he developed from playwright to director and *auteur*.

The discussion that follows is divided into 4 parts. The first introduces Beckett's confrontation, early in his career, with artistic obstacles of the kind just alluded to. The remaining three parts concern some of the devices and practices by means of which Beckett visited upon the theatre a radically modernist poetics. The first of these is a set of devices that I call "emanations", by which I mean interventions from

off-stage, which remotely but obviously control, limit or comment on what happens on the stage. The second part refers to estrangements of language but these are so extensive and various that I focus on just one — bilinguality — and touch lightly on a couple of others. The third part has to do with the cruelest set of devices in Beckett's theatre: the immobilisation, the encapsulation and the fragmentation of the human figure on the stage. Of course, this division into three sets is only an expository scaffolding adopted for the sake of clarity: frequently and finally the integration of such devices in Beckett's work insists on being recognized.

Introduction

Some of the artistic obstacles that confronted Beckett as he turned to theatre are all too apparent in his first complete play, *Eleuthéria* (meaning “state of freedom”) written in French in 1947. Beckett was eager for a production and Jean Vilar and Roger Blin showed some interest in the script but the play was never staged (Knowlton, 1996, p. 365-366). Later, Beckett firmly rejected it and the full text remained unpublished in his lifetime.

Towards the end of *Eleuthéria*, there's a lot of business with a supposed audience member who comes onto the stage to voice his objections to the bizarre proceedings. He consults his program to discover,

Au fait, qui a fait ce navet? (programme) Beckett (il dit : « Béquet ») Samuel, Béquet, Béquet, ça doit être un juif groenlandais mâtiné d'Auvergnat. (1995, p. 136)

In this manner Beckett, proposed to introduce himself to a French theatre-going public. It was the most direct reference to himself that he would ever make in his plays. Thereafter, he wrote himself almost out of the picture, acting in the spirit of the Beckettian surrogate in *Eleuthéria*, who does the equivalent scenographically. At the end of the play, as the stage direction tells it,

Il s'assied sur le lit, parallèle maintenant à la rampe. Il se lève après un moment, va au commutateur, éteint, regarde par la fenêtre, revient s'asseoir sur

le lit, face au public, il regarde le public avec application, l'orchestre, les balcons (le cas échéant), à droite, à gauche. Puis il se couche, le maigre dos tourné à l'humanité. (1995, p. 167)

Though the play reeks of autobiography, Victor Krap — as the hero is called — is not a portrait of the *artist* as a young misfit, since he's not an artist. That role is reserved to the aforementioned "Béquet". And the playwright's final gesture — by contrast with his Victor Krapp's — is not a renunciation but an annunciation of sorts — of the vortex into which the selfhood is sucked. In this respect Beckett's play is strongly reminiscent of *Out of the Picture*, a play written in 1937 for the Group Theatre (of London) by the poet and fellow-Irishman Louis MacNeice. At the end of MacNeice's play, the troubled hero disappears for good through a wall, a strange ending that may well have germinated the trope of the immured, immolated or immobilized subject on which Beckett would later play many ingenious and moving variations. Beckett was not in London in December 1937 when *Out of the Picture*, with music by Benjamin Britten, was unsuccessfully staged at the Westminster Theatre, but the play had been published several months earlier (Sidnell, p. 217-223). Indeed, Beckett had turned down the invitation to review it and had passed that job on to Blanaid Salkeld, whose interest in theatre and poetic drama were more developed at the time than his own (Bair, p. 258). Salkeld was disappointed by the poet's "prose play", though she acknowledged that it was "ingeniously constructed". And its ingenuity in construction seems to have been recalled by Beckett, perhaps unconsciously, as he drafted *Eleuthéria* ten years later.

Beckett follows MacNeice in trying to turn theatre inside out in *Eleuthéria*. This structural ambition is intimated from the beginning in the arrangement of the stage spaces, one inside the other, and seen from different perspectives in the three acts. Had he let his play run its wayward course without such structural ingenuity then it would have registered as a lyrical *cri du cœur* attributable to the authorial "Béquet"; but its theatrical introversion *almost* makes of *Eleuthéria* one of those modernist structures in which, as in Nietzsche's figure, the artist resembles "that uncanny image of fairy-tale, which can turn its eyes around and look at itself... simultaneously poet, actor, and spectator"

(p. 33). But it has to be “almost” because Beckett has split his suffering hero / artist into two distinct stage figures. This, perhaps, is a feature of the play's formal immaturity.

The invasion of the stage from the auditorium in *Eleuthéria* is often compared — for lack of another model rather than for any real resemblance — with Pirandello but it is much more directly reminiscent of W.H. Auden's early work for the stage, *The Dance of Death*. This political ballet with songs and dances set to music by Herbert Murrill was first performed in February 1934 at the Westminster Theatre (Sidnell, p. 62-90). Beckett was in London at the time and could have seen it then though there is no reason to suppose that he did. But he probably did see the revival in October 1935 when it was presented in a double bill with T.S. Eliot's *Sweeney Agonistes* for he wrote to MacGreevy about the Eliot piece, comparing it with the Thomas Otway's *The Soldier's Fortune*, which had a production at about the same time.

The marxist theme of *The Dance of Death* Beckett would have found tedious, in all likelihood, but the formal originality of Auden's conception, mixing modern dance, Brechtian didacticism, medieval morality, and Tudor interlude — in which “spectators” meddle with the on stage action might have been a theatrical eye-opener for Beckett.

Like MacNeice's *Out of the Picture*, the double bill of *Sweeney Agonistes* and *The Dance of Death* was a Group Theatre production. And it is in a third play written for the Group Theatre that we find an antecedent for Beckett's radical and elaborate scenographic device in *Eleuthéria* of juxtaposed areas of the stage, hermetically sealed from each other but permeable to vibes of consciousness. This device had been anticipated by Auden and Christopher Isherwood in their *On the Frontier* of 1939 (Sidnell, p. 247).

All of which is to say that Beckett's first complete play is dramaturgically continuous with the pre-war experiments of the Group Theatre working with texts by Eliot and by Beckett's contemporaries MacNeice, Auden, Isherwood, and Stephen Spender. But unlike his poet-playwright precursors, Beckett was not mounting a deliberate assault on conventional theatre; nor working with a troupe of per-

formers with their own urgent program for theatrical revolution. Nor can it be claimed the *Eleuthéria* experiment was an especially productive attempt to dislodge feeble theatrical conventions, and to adapt theatre to Modernism.

In contrast with the Group Theatre collaborators, Beckett took to playwrighting rather in isolation. And he found relaxation and sociability in its ineluctable materiality: “dealing with a given space and with people in that space”, as he put it (1992, p. xiii). More than a relaxation, he was able to exploit theatre’s materiality and its multi-mediality in his response to a characteristic conundrum confronted by modernist artists. Romantic and nineteenth-century art had largely derived the coherence of self-expression from some conception of an integral self; in a most renowned formulation as “a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM” (Coleridge, 1, p. 304). But Modernism marked selfhood as discontinuous, multivocal and conflicted (Brown, 1989): it could speak only provisionally and sceptically of the continuity of the “I”, which was nevertheless, at any moment, the immediate source of expression. How was such expression to attain the artistic coherence that its immediate source lacked?

One notable response in the writing of fiction to fragmented selfhood was to attribute utterances to multiple personae, objectified by their conditions and circumstances, through which the idioms of the pub, the hospital, the classroom or bedroom could speak, sometimes accompanied by a chorus of sheep, cockerels, dogs and such; or the significant sounds of twanging garters, creaking doors and mattresses; the annunciations of train whistles, bicycle bells, gravel under shoes — soundscapes like that of Beckett’s *All That Fall*.

But even the most rigorous efforts and ingenious devices of prose fail to suppress the speaking subject, to refine the writer-narrator out of existence. Indeed, there is a kind of law of inverse effects whereby the most radical attempts at objectivity became intrusions of the creative subject heroically striving for it. No amount of estranged idiom, broken grammar, disrupted narrative, inventive typography and book design can erase the suffering writer from the materiality and other-

ness of world from which he is alienated. Beckett's early fiction is riven with the vain struggle to escape from the amber of print, to break into materiality but without adopting supinely the performative prose style of his modernist master, James Joyce. Beckett's early work seems to cry out for multi-media activation to express the pathos of deprivation, and perhaps compensate for it, to render actual the sensuousness of sounds, sights, touch and, above all, sentient bodies.

A contrary strategy of preventing the germination of a self-delusory, overweening "I" at the expense of the work was to actually exploit this irrepressible subjectivity so ruthlessly that the old romantic ego was fully exposed in all its incoherence and vacuity almost as an impersonal object. As a figure of the objectified self, Joyce's Shem the Penman takes the biscuit. Shem is a kind of Joycean anti-self, one that Beckett's early heros emulate but fall short of. This Shem is a squalid creature, holed up in his "House of the Haunted Inkbottle" and self-compelled to:

[...] produce nichthemerically from his unheavenly body a no uncertain quantity of obscene matter... with his double dye, brought to blood heat, gallic acid on iron ore, through the bowels of his misery... [this]... first-till-last alchemist wrote over every square inch of the only foolscap available, his own body, till by its corrosive sublimation one continuous present tense integument slowly unfolded all ... cyclewheeling history (thereby, he said, reflecting from his own individual person life unlivable, trans-accidentated through the slow fires of consciousness into a dividual chaos, perilous, potent, common to allflesh, human only, mortal) but with each word that would not pass away the squid-self which he had squirtscreened from the crystalline world waned chagreenold and doriangrayer in its dudhud (Joyce, 1939, p. 185-6).

So, this abject Shem-self is transfixed and objectified, until its unlivable existence comes to represent all humanity.

Both the objectified *persona* through whom the world is uttered and the abject self on whom the world is inscribed are recognizable in Beckett's plays but subject to a mediation that gives his work a distinctive character. This mediation is the "Not-I" materiality of the stage, radio, TV and Film. Beckett may have taken a hint from the trope of radio broadcasting in several Group Theatre productions but in con-

structing a stage poetics that deployed such devices Beckett was surely profoundly indebted to Arthur Rimbaud's modernist epiphany "Je est un autre" (Rimbaud, p. 345-352). In this Other, Rimbaud had fatefully encountered the "Not I" which, "by the disturbance of all the senses", made its "way towards the unknown", not as one who thinks but as one who is thought. The "Not I", which became the governing principle of Beckett's theatre (and writing), gave key poetic functions to theatre technologies new and old, and also imposed new hardships upon actors, not least in the constraints on their bodies or body parts. Nor was this otherness by any means a relief from such torments as the penman suffered: on the contrary, as Rimbaud declares, "the sufferings are immense".

The Rimbaldien "Not I", or other, the abjected Joycean Shem-self, and the objectified persona can all be referred to *Krapp's Last Tape*. Here the efforts — such as they are — made to comprehend past and present manifestations within a coherent individuality lead to misery and failure; as they have in the past also. What have these voices from the distant past — as mediated by the tape recorder — to do with the present listener-cum-recorder? Does it all cohere? But if the subjecthood of Krapp be a delusion, the sufferings endured are not. Krapp's tapes make the delusion clearly perceptible and the sufferings more acute.

More cheerfully, Beckett himself found some solace as a playwright in expressing the unspeakable-ineluctable in the "space and persons" of theatre, rather than in the loneliness of mere writing: writing, which — however disrupted —; tends to project — however misleadingly; a single — however divided — subject. Beckett's theatrical experiments, leading to figurations of indeterminate but abjected selfhoods mediated through theatrical materiality, were not so much responses to specifically dramaturgical issues as attempts to overcome obstacles to *artistic* creation. So much so, that Beckett could sacrifice the triad of devotional objects from which, since antiquity, theatre has taken its ordonnance and functions — the integral human body (whether Vitruvian or divine), the voice that issues from that body, and the human subject that they are supposed to constitute. Needless to say his

sacrificial rituals are inefficacious apart from whatever inheres in their theatricality. There are no implications of regeneration or transcendence in the enactments; no suggestions of access to a permanent symbolic world, or to a golden realm of imagination; no metaphorical palliatives. But the enactments do offer the emollient of humour.

These secular mysteries of Beckettian theatrical Modernism embody many ingenious devices to eradicate, so far as possible, the "I" from the creation that implies it, as the following brief inspection of them proposes to demonstrate. Confining my remarks almost entirely to Beckett's stage plays and to the three main sets of practices and devices that I have mentioned I turn first to emanations proceeding from off-stage; secondly to estrangements of speech and language, focusing on bilinguality; and finally to immobilizations, the encapsulations and the fragmentations of actor's bodies on stage. As it happens, my first two examples of emanations from off-stage are inextricable from the third category of corporeal subjugation.

Emanations

In both *Not I* and *That Time*, two closely-related plays of the early 1970s, the stage figure is stringently reduced — to an isolated mouth seen at 3 metres above the stage floor in *Not I* and, in *That Time*, to a face, set off by flowing white hair, and also elevated to a height of 3 metres. These body parts are visited by powerful emanations from off-stage. In *Not I*, it is the narrowly-focused spotlight that isolates the mouth of the actor playing Mouth. The light makes visible what could be read in the program: that this speaking mouth is not the mouth of some character but Mouth herself, isolated from any auditor. Such bringing into view is a new creation of sorts. The spotlight on Mouth is Beckett's somewhat like the hand of Michelangelo's God reaching out to his Adam, except that the ultimate source of the light remains hidden.

Sound, in *That Time*, and **light** in *Not I* are emanations in counterpoint to each other; as listening is in counterpoint to speech in the two plays. Words are heard on stage in the one but not spoken there; spoken to no listener in the other. The three separate voices in *That Time* all belong to

the on-stage "Listener" (or "Souvenant" as Beckett names him in his French version – and variation). Characteristically, Beckett is insistent that the three voices must **not** be differentiated by obvious discontinuities but that nevertheless "the switch from one to another must be clearly [but] faintly perceptible." If "threefold source and context prove insufficient to produce this [acoustic] effect", Beckett says, then "it should be assisted mechanically (for example, with three-fold pitch)". In short, the acoustic installation of the recorded voices is work for a sound artist like Janet Cardiff, or Nancy Tobin, such is its complexity and fundamental artistic importance. But what is the relation of the acoustic emanation to Listener, and the emanation of light in relation to Mouth? And what the origins of the voice and the light? Eventually I shall propose a crude answer to these questions.

The play called *Play*, which preceded *Not I* by about a decade, is a more complex work with respect to light, which has a tripartite form comparable with that of the voice in *That Time*. Here, Beckett requires that the source of light that cues each of the three faces in turn be in the stage space of "its victims", as he calls them. So it is not an emanation in the way the *Not I* spotlight is; not an off-stage emanation at all, strictly speaking, though the lamp is sometimes located off-stage, despite Beckett's insistence on the point. Beckett is also definitive about **not** using three separate instruments, one for each face. There must be "a single mobile spot", he says, "expressive of a unique inquisitor" (1968, p. 62). For this inquisitorial spotlight, other people had their own nicknames: "instrument of torture" was Billie Wilder's; "dentist's drill" was George Devine's; Alan Schneider called it "Sam"; "conductor's baton" is James Knowlson's suggestion. What these nicknames have in common is their recognition of the importance of this light, the attribution of power to a human agent, and their reference to the lighting instrument itself. But consider: **the lighting instrument is not the light**: scripture and astrophysics agree that it appeared right at the beginning and long before Adam, as is implied also in the dialogue about day and night Beckett's *Rough for Theatre 1* (1976, p. 72). As for Beckett's insistence on the "threefoldness" of sound and light in the instances cited, Coleridge's (1990, p. 77) names for the parts of the Trinity — minus theological implications — may account for the in-

sistence on three distinct but combined elements as a play, or dialectic, of "Ipseity", "Alterity", and "Community".

In a much earlier pair of plays, *Act Without Words I* and *II* Beckett employed off-stage emanations in simpler ways, using old-fashioned theatrical machineries allegorically. In the first of these mimes, the emanations are from the flies, which deliver to the figure on stage — and then retrieve — the tree, the branch, the rope, the scissors, the flask of water, and cubes that are calculated, by some malignant power, to torment the man to death, if only he could that *quietus* make. He is cued by the blast of a whistle, which he learns to ignore, refusing to be further enticed into the frustrating process — somewhat like Victor turning to face the wall in *Eleuthéria*. The controlling malignancy is an outside force of purely theatrical origin, as far as we can see, but yet it is keyed — whether as cause or effect — to the man's thought-processes.

In the second mime the equivalent emanation from off-stage is literally a goad — a pointed pole on wheels that prods the two characters into action, motivating the rounds of habit that will, in turn, cue the goad's prods. As is usual in the theatre, there is an impediment to perception where the stage-space and the off-stage space meet but if this veil were lifted we might comprehend fully the vicious cycle of action-emanation-action-emanation... and so on, in which theatre plays its part.

My last and most extreme example of emanations from off-stage is *Breath*, in which — setting aside the travesty staged by Kenneth Tynan — no part of a human figure appears. Sound and lighting constitute almost the entire work, and all there is of life, which emanates entirely from off-stage; the stage itself being reserved for a scattering of rubbish. It's only natural that we should think of sound and lighting, projectors, cameras, and stage-rigging, along with printing presses, TV and wireless as technologies at the disposal of human agents — people who know what they're doing with them. Marshall McLuhan supposed otherwise, and investigated ways in which such technologies insinuate themselves into human consciousness. But McLuhan's inversions of the common understanding appear incomplete in the context of Beckett's theatrical

poetics of self-abjection, objectification and otherness, and its self-conscious incorporation, in art, of such technologies.

Estrangement of speech and language

Theatre customarily holds language up for inspection, testing it against speakers and their actions and motives. That has been one of its main activities. In *Hippolytos*, for example, Theseus, having been fatefully deceived and self-deceived by his wife's words and his son's, wishes that we had two languages at our disposal, one for everyday use and the other for dealing with truth (Euripides, 1973, p. 61). But the audience can see clearly where Theseus goes wrong; failing, on the one hand, to read hypocrisy between the lines and, on the other, to discern the contextual signs of sincerity. From the audience-position, speakers and their speech can be comprehended as a single identity.

With Beckett, the language problems and the theatrical probing of them are more basic and inconclusive. If the personages were fully present to themselves then the right words might come; and if words didn't slip and slide all over the place, they might be used to construct identities. But there are deficiencies on both sides that prevent such a fusion. Perhaps the deficiencies are inherent in human existence and expression.

From the first, Beckett's English was marked by its syntactical idiosyncrasy and erudite diction, its biblical and literary echoes, and its disruption of linguistic habit; all of which tended to estrange speech from speakers. Beckett is especially drawn to simple but unfamiliar words such as the one fixated on by Mrs. Rooney, in *All That Fall*: "hinny" (meaning the offspring of a she-ass and a stallion — and thus the genetic counterpart to a mule, which springs from a jack-ass and a mare). Among Beckett's choice words is "rack", a noun and a verb with many distinct meanings, among which the relevant one, in *Footfalls*, is the sense of "Clouds, or a mass of cloud, driven before the wind in the upper air", as *OED* ("rack n.") elegantly defines it.

The word "rack" appears in a bookish passage, that carries the aura of reading aloud; but it is indeterminable whether an invisible text is

read, or is recalled *verbatim* or — as in ordinary life — is under construction in the imagination. (Such estranging substitution of reading aloud for talking occurs in several Beckett plays.) In the early plays, especially, the audience's attention is drawn to words worth savouring, or looking up. The word that Krapp has to look up is "viduity". He once used it in a recording session it has since dropped out of his vocabulary. He remains a connoisseur of verbal strangeness, though, almost drooling over the lip-puckering diphthong in that onomatopoeic word, "Spooooo!"

The great set-piece of linguistic estrangement in Beckett is doubtless Lucky's demonstration of thinking. A less extravagant set-piece (which actually echoes Lucky) comes from the dossier in *Rough for Theatre II*. It provokes from B, who is trying to read it aloud, the outraged demand "What kind of Chinese is that?... Shit! Where's the verb!" (1972, p. 92), before he begins a frantic search for that critical syntactical item. In the play called *Play* the language is estranged by its extreme banality, by *da capo* repetition repetition and, above all, by its delivery. Beckett calls elsewhere for flat, toneless speech but here he also wants "rapid tempo throughout" (Beckett 1968, p. 45) — so rapid, indeed, when done at the desired pace, it caused a serious quarrel at the National Theatre in London between the director, backing Beckett, and the literary manager (Kenneth Tynan) and his supporters, who were enraged by the violation of intelligibility (Knowlson, p. 516-17).

The speakers in *Play* are called M (for the man) and W1 and W2 for his two women. Here, as elsewhere, the algebraic notation keeps selfhood at bay; as does Beckett's second main mode of the naming of roles — by functions such as Listener, Voice, Mouth, Protagonist, Auditor, Animator and so on. In performance these figures — the term "characters" is inappropriate — are presented anonymously so the names are discernible only to the reader. Beckett's third main recourse in the naming of roles was to use common nouns or verbs, which register as such more or less emphatically in performance: Croak, Krapp, May, Hamm, Nagg, Winny, Fitt, Barrell and so on. The adjectivality of "Lucky" is anomalous.

In this third class of nouns, verbs and one adjective are the names in

Come and Go. Unusually for Beckett, this is a limpidly symbolist play, in which — as is the way with symbolists — women come as an undivided plurality, often, as here, threesome. Beckett's feminine trio bears names that are all homophones of both common nouns and verbs: Vi, Ru, and Flo. Suggestively, these names appear to be expressing themselves through their biological hosts, using the women's relationships for that purpose.

VI < VIOLET

<i>Violet</i>	n.	plant and flower of <i>viola</i> genus; bluish-purple colour; feminine proper name.
	adj.	of the colour of a violet, bluish-purple.
	vb.	to gather violets, to colour violet .
<i>vie</i>	vb.	to contend or compete with
	n.	a challenge

RU < RUBY

<i>Ruby</i>	n.	precious stone of crimson-red colour; feminine proper name.
	adj.	of the colour of a ruby
	vb.	to dye to the colour ruby
<i>rue</i>	vb.	to regret or repent of
	n.	shrub of <i>ruta</i> genus; sorrow, regret, compassion.

FLO < FLORENCE

<i>Florence</i>	n.	a coin, a type of fabric; a wench; English name for the city of Firenze, Italy; feminine proper name.
<i>Flow</i>	n.	movement or rate of current or stream; outpouring; incoming tide; a quicksand.
	vb.	to glide along, run smoothly like a river; to come or go in a stream (of people etc.)

The icing on the nominal cake is a similar, though less rich, word play — on “vie”, “flot”, “rue” (and “ruer”) — in the French version, *Va-et-vient* (1967). It suggests a fundamental phenomenon of linguistic commonality for the author to draw on and also, perhaps, bilingual premeditation on Beckett's part.

Beckett's bilinguality — and his audiences' awareness of it — is a facet of linguistic estrangement in his work that appears to have become more evident and formative with time. It has lately been complicated by vigorous efforts to recuperate for Beckett an Irish Protestant identity that he took into a supposed self-exile and which he revealed in

his Hiberno-English idioms, his topographical allusions, and even the theme of life-denial stemming from his historical membership in a community and class doomed to extinction by the emergence of an independent, Catholic, Irish state.

The misapprehension that Beckett's (Hiberno-) English and his French are in some way aligned with Irish selfhood and Gallic otherness may be further fostered by the recent publication of *Godot* in a bilingual edition. It is not the first such edition of a Beckett work but it is the most accessible. The editor of this bilingual *Godot* strenuously resists the assertion that the play is “unmistakenly [*sic*] Irish”, and his rather indignant response to this claim voices a main motive for the edition. “Viewed in its full multiplicity”, he says, the play “becomes at least as unmistakably [*sic*] French” (Beckett, 2006, p. vi). If this dispute over the Beckett legacy approximates the ever-more-pervasive genre of cultural farce, it also attests to an effect of Beckettian bilinguality, putting the audience on the linguistic “qui vive”.

Beckett's bilinguality is by no means a clear-cut phenomenon, not even in outline; nor can it be the same one viewed from French, Irish and English angles of vision. Beckett himself gave several reasons for his switch into French, including: the elimination of style; an escape from linguistic habit; and a discipline of linguistic impoverishment. The fact that Beckett also retained English as a language of composition has aroused less curiosity, as though that were the natural thing to do. It was not merely a reversion: a reversal made to re-access style; to revert to comfortable habits of tongue; to switch back from linguistic impoverishment to linguistic enrichment — though he did at one time fear that he was losing his aptitude in English. Nor, indeed, can it quite be said that after a French linguistic purgation Beckett reverted to English, as a playwright, though most of the plays which appeared after *Fin de partie* were, in fact, first written in English, and a half a dozen of these were not translated by Beckett himself.

At the moment, my concern is not so much the linguistic processes of bilingual creation and self-translation, fascinating though these are, but with the ways in which the fact of bilinguality affects the reception of

Beckett's work, as it seems to do more and more. We habitually look for the convergence of origin and utterance in a unitary self-identity — especially in the theatre — and one of the means that Beckett used to make such a convergence elusive was bilinguality.

A passage in the late play *Ohio Impromptu* to illustrate the elusiveness. It goes:

In a last attempt to obtain relief he moved from where they had been so long together to a single room on the far bank. From its single window he could see the downstream extremity of the Isle of Swans.

Pause.

Relief he had hoped would flow from unfamiliarity. Unfamiliar room. Unfamiliar scene. Out to where nothing ever shared. Back to where nothing ever shared. From this he had once half hoped some measure of relief might flow.

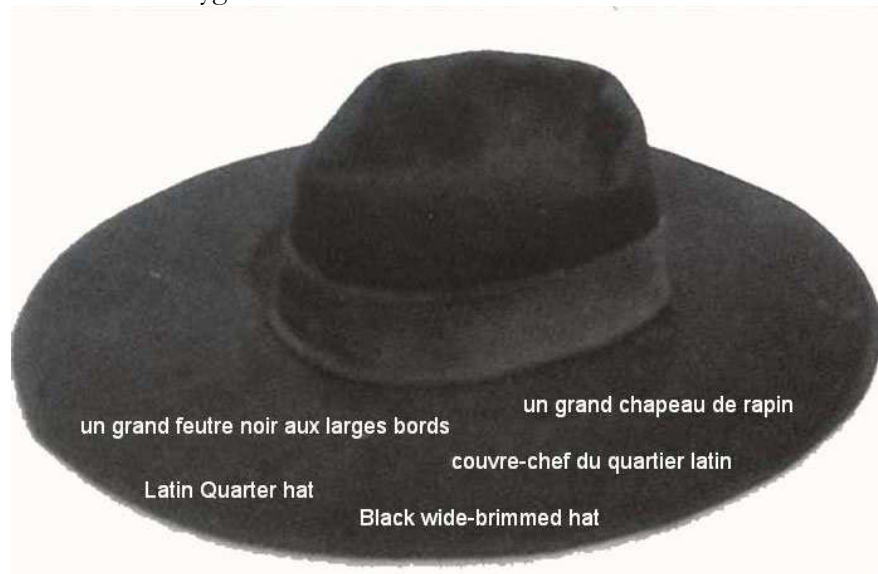
Pause.

Day after day he could be seen slowly pacing the islet. Hour after hour. In his long black coat no matter what the weather and an old world Latin Quarter hat. At the tip he would always pause to dwell on the receding stream. How in joyous eddies its two arms conflowed and flowed united on (Beckett, 1984b, p. 12-13).

What is the original language of this passage? “Obtain relief” verges on *translatorese*. But that might well be an attribute of the text from which the Reader is reading aloud to the unspeaking Listener. The phrase “nothing ever shared” is unidiomatic enough to require reflection about whether “shared” is in the passive voice (a participle lacking its auxiliary verb) and meaning “nothing **was** ever shared” or the grammatically sufficient use of the active voice, since things, as well as a persons, may be said to “share”: meaning “nothing ever shared” anything with anything else. Unambiguously, the French text uses a participle here, “où jamais rien partagé” (Beckett, 1982, p. 61), and is therefore in the passive voice without the auxiliary verb; and so we may assume that the passive voice is intended in English also, despite the incomplete grammar. That is, “nothing **was** ever shared.”

The word “Islet” is decidedly literary but again this may be attributed to the style of the book being read. It refers to the “Isle of Swans”, earlier mentioned, and therefore conjures up Paris, though without declaring an originary language. It will also call Joyce and young Beckett to the minds of those who know something of Beckett's

quite-well-known life; how, when the two of them walked together, the Allée des Cygnes was their favourite haunt.



“Latin Quarter hat” surely sounds like a phrase originating in English; one that would not, perhaps, translate readily into French. It will certainly sound English to the quite numerous listeners who recall it from Joyce’s *Ulysses* as Buck Mulligan’s designation of the headgear that Stephen Dedalus (for whom it is his “Hamlet hat”) wears around Dublin, to show off (Joyce, 1961, p. 17, 47). Beckett’s French version of the hat is more resonantly “un grand chapeau de rapin” (Beckett, 1984b, p. 61). And this, as it happens, also contrasts with the more direct equivalent to “Latin Quarter hat” that we find in a Joyce-supervised translation of *Ulysses*, in which it becomes the comically simple “couvre-chef du quartier latin” (Joyce, 1968, p. 18). And then again, Beckett’s stage directions, in two languages, which place the hat prominently on the table, do so in the even plainer language of “un grand feutre noir aux larges bords” (Beckett, 1982, p. 60) and a “Black wide-brimmed hat” (Beckett, 1984b, p. 11).

In summary — and to have done with hattery — whether or not the verbal hats in *Ohio Impromptu* be versions of one and the same material object, the

four prose inscriptions of it (or them) — two in each language — refer to it (or them) quite diversely. This leaves a sense of linguistic strangeness, which begins with the quest for unfamiliarity undertaken by the unknown person who wrote the book now being read aloud.

Is this a Parisian scene, perceived through the prism of English; or is it recalled in the linguistic genius of the place and later subjected to translation; or is it, after all, Gallo-Irish subjectivity haunted by Joycean times past? These issues would be more approachable if the words heard could be attributed to a speaker, but we have no such figure, merely the one who listens and his likeness who reads. Their relation with each other is as indeterminate as their relation with that absent other who sought relief in unfamiliarity and wrote about it.

Turning now from devices of linguistic estrangement, which disrupt the age-old theatrical association of speech and speakers, voice and body, I take up, finally and briefly, those having to do with human figures on Beckett's stages.

Bodies

In *Breath*, as has been mentioned, Beckett not only got rid of speakers but also of words, and not just speakers and words but also of human bodies, that is to say he got rid of most of what theatre has been — at least, he thought he'd got rid of human bodies until he learned that, in *Breath*'s first staging, Kenneth Tynan had littered the stage with naked actors. Beckett eventually put an end to the travesty (Knowlson, 1996, p. 566).

In all Beckett's other stage plays, actors are, by some theatrical means, constrained, immobilized or — as in *Not I* and *That Time* — reduced to a body fragment — sometimes at the cost of almost intolerable discomfort for the actor. With these devices he followed in the wake of a line of playwrights and directors, mostly symbolists of some kind — Maeterlinck, Craig, Yeats, Meyerhold — who sought to limit or control the infiltration of nature into the theatrical artwork in the person of the actor. W.B. Yeats, Beckett's direct precursor in this respect, reports one of his fantasies about the training of actors:

I had once asked a dramatic company to let me rehearse them in barrels that they might forget gesture and have their minds free to think of speech for a while. The barrels, I thought, might be on castors, so that I could shove them about with a pole when the action required it (Yeats, 1962, p. 86-87).

The pole used to propel the wheelchair in *Rough for Theatre I*, the castors on Hamm's armchair in *Endgame*, the ashbins in which Hamm's parents reside, and the funereal urns in *Play*, are all fulfillments, of a sort, of Yeats's yearnings; and these immobilizations do indeed throw emphasis on speech, though with effects roughly opposite to those that Yeats had in mind.

The ashbins that accommodate Nagg and Nell in *Endgame* evolved from an on-stage coffin (Gontarski, 1985, p. 50). Perhaps Beckett found this old Irish trope of the corpse waking up to take part in the wake (as in *Happy as Larry*, Donagh MacDonagh's verse play of 1946) too hackneyed. He certainly found the coffin distracting, especially when its denizen was inactive. The ashbins, however, proved convenient means of bringing a pair of lesser characters on and off stage — so convenient so that they have inspired additions to the basic scenographic resources of such theatricalist practitioners as Théâtre de Complicité. They enable cuing from on-stage, immediate appearances and extremely quick exits when the lids are raised or lowered; and this without the nuisance of fictional motivation for their comings and goings. The dead parents can appear when wanted and disappear when not. The scenographic convenience of the ashbins derives partly from their status as scenic objects unencumbered by supernatural baggage. Nagg and Nell are not real ghosts — which are notoriously difficult to stage — but stagey embodiments of mental objects.

The really ghostly presences of the later plays are purely or partly mental figures, called to the mind's eye by words, as in *Ohio Impromptu*. In *Play*, however, the dead are both physically-embodied and really dead, reduced to faces, the faces further reduced by their decayed features. But these descendants of Yorick have nobody to say a kind word about them: they must speak for themselves. In theatrical effect, these faces surmounting the urns have little in common with the pop-up

heads of *Endgame*. The resemblance between ashbins and urns — which, as Gontarski reports (Gontarski, 1985, p. 92), replaced the white boxes of an early draft of the play) is superficial.

In *Play*, the spatial rhythms of the shapes, volumes and placement of the urns were as key to the work as the orchestration of the voices, the two coming together in a purgatorial image of acoustic fixity and visual fixity that nevertheless — and appallingly — has duration; in which the whole content of the endless present is an episode from the past. Beckett considered and re-considered the urns and faces from production to production, trying to get them just right, moving them closer, tightening the necks. They were not to be jolly and comfortable but slim and only one metre tall, which meant using traps or having the actors kneel. Allowing the actors to sit was out of the question. And the faces, for all their decay, must be faces, says Beckett — not masks. The actors, that is to say, are subjected to considerable discomforts in the interests of the reduction and encapsulation of their bodies and the creation of the theatrical image. Importantly, the spectators can hardly be unaware of these discomforts and this consciousness is more than incidental to the reception of the work: it contributes to the ritualistic effect.

The third means of holding in check the natural body — that chimera of selfhood — is its immobilization, and this, again, is differently done in the earlier and later stage plays. The earlier ones impose physical restraints — Lucky's rope, Hamm's armchair, the wheelchair in *Rough for Theatre I*. In *Happy Days* immobilization took what was later seen to be a form intermediate between confinement and fragmentation: Winny's body appeared distinctly unwhole at its first appearance but, in retrospect, so much of her torso is usable that it belongs with the physically-constrained category rather than with the corporeal fragments of *Not I* or *That Time*.

In *Footfalls*, the physical constraint is psychosomatic — or perhaps theatrically arbitrary: the pacing figure actually mobile but within a severely limited and repetitive range. In *Rough for Theatre II*, the potential suicide is totally immobile, as well as silent; and in *Catastrophe*, Protagonist, as the figure is called, is in almost the same condition.

Why do these figures remain transfixed? What constrains them? In *Catastrophe* — an extraordinarily political play for Beckett and unusual in other ways — a kind of answer is given; one that will also serve, I think, for the questions posed earlier about the origins of light and sound. It is my final example.

Catastrophe is presented as a rehearsal for the final tableau of a play about a catastrophe. In the envisaged performance, the play is to leave the spectators with the affecting image of Protagonist, clad in his torn, greyish night attire. To achieve this effect, his robe is removed in the course of this “rehearsal”. This costume adjustment brings the Director closer to the desired visual image, though it leaves Protagonist shivering. Further adjustments are made to expose more of Protagonist’s flesh, sharpening the pathos. In the envisaged performance, Protagonist will stand on a pedestal which will be high enough — according to the note dictated by the Director — to make the toes visible. Protagonist’s flesh and cranium will be whitened, in accordance with another note taken; and the hands will be as set-up in this rehearsal, crippled, claw-like and limp. The head will be — as adjusted in this rehearsal — held low enough to obscure the face but not so low as to overstate the abjection. At the very end, there is to be a tremendous lighting effect: a fade-out on Protagonist, a pause, and then a fade-up that lights the head alone, the bowed head. The Director is well pleased with his modelling of Protagonist, “He’ll leave them on their feet”, he says, “I can hear it from here.” (Beckett, 1984b, p. 36)

Protagonist’s body is immobile in the rehearsal, except for the adjustments made to it by the Assistant — and the shivering, of course — but at the very end of *Catastrophe*, the scene shifts to envision, proleptically, the forthcoming performance. At first, the applause is indeed enthusiastic, as the Director had foretold, but it falters and dies as Protagonist “raises his head and fixes the audience”. Beckett’s stage direction endows Protagonist with a momentary autonomy that fixes the spectators who are more than spectators for they are participating in this ritual we call “theatre”. Whatever its claims to non-complicitous representation, this ritual is not exempt from the general catastrophe of human existence. Like every other part of human exis-

tence theatre cannot do other than enact that catastrophe.

The figure of the Director in *Catastrophe* cannot be altogether remote from self-critique of the meticulous Beckett who made such rigorous demands on his actors in pursuit of new resources of theatrical — that is to say human — expression. This immanence of theatre made at some human cost, may be a reason — though not always sufficient reason — for Beckett's attempts (and those of his executors) to retain control over productions done in his name. His plays are not museum installations, but the prescribed details of their material presentation are as fundamental as they are to other plastic arts or, for that matter, to ritual that encompassed even Modernism.

Works cited

- BAIR, Deirdre. *Samuel Beckett: a biography*. New York, Harcourt Brace Jovanovich.
- BECKETT, Samuel. 1968. *Cascando, and other Short Dramatic Pieces*. New York, Grove Press;
- . 1976. *Ends and Odds: eight new dramatic pieces*. New York, Grove Press;
- . 1982. *Catastrophe et autres dramatiques*. Paris, Éditions de Minuit;
- . 1984a. *Disjecta: miscellaneous writings and a dramatic fragment*. New York, Grove Press;
- . 1984b. *Three plays: Ohio Impromptu, Catastrophe, and What Where*. New York, Grove Press;
- . 1992. *Endgame: with a revised text*, edited with an introduction and notes by S.E. Gontarski. London, Faber & Faber;
- . 1995. *Eleuthéria*. Paris, Éditions de Minuit;

—. 2006. *Waiting for Godot/En attendant Godot: tragicomedy in 2 Acts: a bilingual edition, translated from the original French by the author*. Introduction by S.E. Gontarski. New York, Grove Press.

BENJAMIN, Walter. 1996 [1939]. "The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility", trans. Michael Jennings, in *Selected Works*, vol. 1, edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Cambridge, Harvard University Press, p. 251-283.

BROWN, Dennis. 1989, *The Modernist Self in Twentieth-century English Literature: a study in self-fragmentation*. Basingstoke, Macmillan.

COLERIDGE, Samuel Taylor. 1983 [1817]. *Biographia Literaria: or, Biographical sketches of my literary life and opinions*, edited by J. Engell and W. J. Bate. London, Routledge & K. Paul.

EURIPIDES. 1973. *Hippolytos*, translated by Robert Bagg. Oxford, Oxford University Press.

GONTARSKI, S. E. 1985. *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*. Bloomington, Indiana University Press.

HENLEY, William Ernest. 1921. *Poems*. London, Macmillan.

JOYCE, James. 1939. *Finnegans Wake*. New York, Viking Press;

—. 1961 [1922]. *Ulysses*. New York, Modern Library;

—. 1968 [1948]. *Ulysse*. Traduction intégrale par Auguste Morel, assisté de Stuart Gilbert, entièrement revue par Valéry Larbaud et l'auteur. Paris, Gallimard.

KNOWLSON, James. 1996. *Damned to Fame: the life of Samuel Beckett*. New York, Simon & Schuster.

NIETZSCHE, Friedrich. 1999 [1872]. *The Birth of Tragedy and Other Writings*, edited by Raymond Geuss and Ronald Speirs. Cambridge, Cambridge University Press.

PILLING, John. 2006. *A Samuel Beckett Chronology*. London, Palgrave Macmillan.

RIMBAUD, Arthur. 1983. *Œuvres*. Sommaire biographique, introduction, notices, relevé de variantes, bibliographie et notes par Suzanne Bernard et André Guyaux. Paris, Garnier frères.

SIDNELL, M. J. 1984. *Dances of Death: the Group Theatre of London in the Thirties*. London, Faber and Faber.

The Oxford English Dictionary. 1989, 2nd ed. *OED Online*. Oxford University Press. Sept. 30, 2006.
<<http://dictionary.oed.com/cgi/entry/00181778>>

YEATS, W.B. 1962. *Explorations*. London, Macmillan.

Maïté SNAUWAERT

Fils du conte et de la fiction de soi : le roman de filiation québécois contemporain

On a peu ou pas à ma connaissance remarqué l'incroyable parenté qui unit *La Petite Fille qui aimait trop les allumettes* de Gaëtan Soucy et *Le Jour des corneilles* de Jean-François Beauchemin, parus respectivement en 1998 (Boréal) et 2004 (*Les Allusifs*)¹. De cette parenté je veux poser ici l'hypothèse qu'elle s'inscrirait dans le contexte plus large, repéré en France par Dominique Viart, de ce que celui-ci appelle les « récits de filiation » (1999, p. 117), qui me paraît extensible au Québec contemporain. Ce contexte est celui d'un retour de la transivité du roman, qui se remet à raconter, à se donner des objets. Il est celui, également, d'une littérature dite postmoderne, dont Janet Paterson a montré les incidences majeures sur le roman : multiplication des voix narratives et éclatement du récit (p. 18-19). Enfin, ce contexte est celui d'une présence accrue des formes du biographique, si ce n'est d'une quasi-exclusivité de ce qui est devenu l'un des genres ou modes majeurs de la littérature de la seconde moitié du XX^e siècle et dont les explorations ne cessent de se poursuivre. Dans cette perspective, le roman contemporain, au Québec comme en France, est l'héritier et le continuateur d'une écriture en première personne qui rend apparentes et assume les marques de la subjectivité, sans que celle-ci soit nécessairement le gage d'une authenticité ou d'un « pacte » de vérité tel que le concevait Philippe Lejeune (p. 13).

Or je souhaite montrer comment les deux romans sélectionnés, en étant explicitement des fictions, en mettant en scène des univers litté-

¹ Je n'en ai pas trouvé trace en tout cas dans la littérature critique, d'ailleurs inexistante pour *Le Jour des corneilles*, à peine plus fournie pour *La Petite Fille qui aimait trop les allumettes*, peut-être en raison de son grand succès populaire. Les deux livres, pourtant, ont reçu plusieurs prix : le prix France-Québec 2005 pour le premier, le prix Ringuet et le prix Grand Public *La Presse* pour le second.

raires fortement codifiés, par le biais d'une langue savamment travaillée, l'emprunt d'une posture de conteur et des allusions à la littérature ou à l'apprentissage du langage, exhibent leur littérarité et, par là, le croisement entre leur héritage et leur inventivité, dans le même temps qu'ils se proposent de mettre en scène l'incidence de la filiation sur la construction d'une personnalité. Depuis une position initiale testamentaire se construit chez les deux narrateurs le processus d'une individuation, au sens d'une appropriation de soi (Ricœur, p. 86), opérée dans et par le langage, dans et par la langue singularisée en vecteur d'une diction de soi et, finalement, dans et par ce geste de conter qui évoque en dernier lieu la possibilité socialisante d'une transmission. Par là se fait jour, à mi-chemin du conte et de la fiction de soi, une sorte de nouvel avatar générique, Michel Biron parlant à propos de *La Petite Fille*... d'« une sorte de conte romanesque » (p. 407).

Une position testamentaire

Voyons d'abord quels moyens et modalités partagent les deux romans. En premier lieu, un narrateur (masculin chez Beauchemin, masculin puis féminin chez Soucy), très sommairement et tardivement nommé (respectivement le fils Courge et Alice), orphelin-e de mère de tout temps ou presque, de père depuis tout récemment, ce qui est l'élément déclencheur du récit. En outre, chacun de ces narrateurs se présente dans une situation de confession autobiographique, qui va dans le sens de l'aveu pour le fils Courge, bien que cet aveu — le parricide — n'intervienne pour le lecteur qu'à l'issue du récit. Sa situation confessionnelle est celle de l'exposé devant un juge et un tribunal des circonstances qui l'ont mené là. Pour Alice, il s'agit davantage de consigner, au seuil d'un monde qui s'effondre, le souvenir de celui-ci pendant qu'il en est temps. Bertrand Gervais a montré à quel point le roman est marqué de cet imaginaire apocalyptique, de cette temporalité de « monde de la fin » (p. 386) qui précipite et oriente les gestes et leur signification. Mais à travers ceux de ce monde qui décline, Alice justifie également les raisons ou moyens de sa propre existence. Au demeurant, son discours, qu'elle appelle « testament », est tout aussi *adressé* que celui du fils Courge, ainsi qu'en témoignent les multiples mentions d'une seconde personne du pluriel et les allusions directes au

lecteur futur de ces lignes. L'un et l'autre sont donc dans une position testamentaire par laquelle il s'agit à la fois de se justifier de ses propres agissements, d'en montrer les motivations et les conséquences potentielles ou, plus encore, étant donné qu'ils ne seront peut-être plus là pour les voir, l'enseignement qu'ils en ont tiré et qu'ils souhaitent eux-mêmes transmettre. Ils sont ainsi dans l'exacte position d'héritiers à la charnière entre un legs reçu et un legs à déposer. Quoique l'un et l'autre soient dans une situation historique limite, marquée du sceau de la destruction ou de la perte — le fils Courge ne souhaite, à l'issue de cette confession et du jugement qui va s'ensuivre, qu'être exécuté, afin de rejoindre dans la mort ses parents —, il en va autrement de leur situation interne.

Le souhait du fils Courge rend compte de la grande sérénité qui lui est venue de son parcours : arrêté pour le meurtre de son père et emprisonné, c'est dans l'incarcération qu'il a connu, enfin, l'apprentissage du langage et des lettres qui, dans les enseignements de son père, lui avait tant fait défaut. À présent apaisé envers son père, envers lui-même et le monde, ayant perdu tous ceux qu'il aime (sa mère le jour de sa naissance, la femme dont il est tombé amoureux et qu'il n'a vue qu'un jour, son père, qu'il a tué et dépecé pour chercher en lui l'emplacement de l'amour qu'il ne lui rendait pas visible), il peut considérer d'un œil serein la perspective du trépas. Tandis qu'Alice, au terme du roman, est sur le point de donner la vie, d'enfanter une autre fille des œuvres de... son frère. Et bien qu'elle ait perdu elle aussi entre-temps l'homme étranger pour qui son cœur battait, elle accueille très favorablement et avec impatience cette naissance à venir, comme si elle devait inaugurer une nouvelle ère.

Aussi, bien que les tabous les plus extrêmes soient mis en œuvre dans les deux romans, n'irai-je pas dans le sens d'une hypothèse résolument négative ou encore moins pessimiste concernant l'issue et la signification de ces romans, mais plutôt dans celui de l'exposé d'un apprentissage de vie qui s'est fait, pour chacun de ces dépositaires, de façon finalement autonome, hors de l'autorité abusive d'un père qui, de part et d'autre, a surtout enseigné la violence. Transmise à son seul fils dans *La Petite Fille...*, transmise en partie à son fils dans le cas de

Courge, quoique cette « violence » dont il fait preuve à l'encontre de son père ne soit ni barbare ni issue d'un accès de colère, mais consécutive à une décision, dont l'enjeu est vertueux ou, en tout cas, éminemment humain : chercher à « voir » l'amour, à en avoir le cœur net, si l'on peut dire, du fonctionnement de ce cœur de père, jusqu'où il a fallu percer, afin de le percer, littéralement, à jour. Avec les rudiments matériels — et tant soit peu parfois spirituels, mais totalement opaques et incompris des enfants — nécessaires ni plus ni moins qu'à la survie, chacun de ces pères a donné de par son propre modèle une figure d'autorité soit définitivement impossible à contrer (de sorte que, chez Soucy, le père est considéré comme un quasi-Dieu), soit susceptible d'être transgressée par le seul parricide. Malgré ces conditions délétères, se présentent deux voix qui entreprennent respectivement de se livrer à l'élaboration — rétrospective par définition — de leur *identité narrative*. Celle-ci doit être perçue positivement, en tant que construction d'un discours de soi sur soi, réinterprétation critique du donné et, partant, invention identitaire capable de se défaire du joug de l'autorité paternelle, voire d'une autre soumission masculine, celle du frère dans le cas d'Alice, qui a commis l'inceste. Cette reprise critique se montre ainsi à même de remettre chacun à sa place dans la généalogie, afin — et c'est le bénéfice ultime de ce travail d'émancipation — de se rendre soi-même responsable en vue d'une nouvelle filiation, soit directe, biologique et affective, pour Alice, soit indirecte pour le fils Courge, dont le caractère testamentaire du discours laisse à penser qu'il ne veut pas expier sa faute ni seulement l'expliquer, mais aussi faire de son histoire un exemple, qui puisse servir et devenir à son tour un récit qu'on transmet.

Ce qui rejoint l'hypothèse apocalyptique, sans doute allégorique d'ailleurs par rapport au monde contemporain et à ce fameux changement de millénaire, c'est bien que l'un et l'autre sont au seuil d'un changement de paradigme. Fût-ce dans le sang ou les éclairs et la fumée, Alice et le fils Courge s'apprêtent à quitter un monde d'obscurantisme, et ils sont les initiateurs de ce changement. Si la mort du père de la première intervient de soi-même, c'est pourtant Alice qui, responsable et consciente de devoir agir, commence par consigner celle-ci dans son carnet de « secrétarien », faisant le compte des événements quotidiens,

avant de se rendre au village pour chercher un cercueil et pouvoir procéder aux rites funéraires et, donc, accomplir le changement. Elle est plus intelligente que son frère, mais aussi plus subtile que son père, et pour avoir beaucoup lu, n'ignore pas qu'il est des comportements humains élémentaires à observer en de telles circonstances. N'ayant en revanche jamais reçu d'affection de leur père, ni larmes ni autres formes d'émotion ne leur viennent naturellement. On retrouve également chez le fils Courge ce goût subit, dès que l'occasion lui en est donnée, pour la lecture et l'inventivité langagière, celle-ci étant le gage, non pas seulement d'une imagination féconde et d'une connaissance ici très biaisée et incomplète, mais surtout d'une grande faculté d'interprétation, donc d'une d'intelligence avec le monde et d'un très grand intérêt pour la communication — le langage *étant*, comme disait Benveniste, la communication (voir p. 258-266). D'une autre manière, le fils Courge manifeste tout au long des sentiments pour son père, mais puisqu'ils ne sont à ce point pas payés de retour et qu'au contraire, seuls le mutisme ou la violence gratuite de celui-ci s'exercent à son endroit, il se fait l'instigateur concret de cette sortie du noir.

La langue comme relation

Ce thème de l'obscurantisme est majeur dans les deux romans, d'abord représenté par l'absence totale de datation et de situation géographique (même si un village est nommé dans *La Petite Fille...* : « Saint-Aldor »), et plus encore par l'isolement de chacun des deux domaines, qui sont à l'écart du village et en totale autarcie, les deux pères n'entretenant, par un choix délibéré dont on ignore jusqu'à un certain point le secret, aucune relation avec les villageois, voire, chez Courge, avec l'ensemble de ses semblables. Cet obscurantisme s'exprime ensuite par le mutisme des deux pères, qui précisément ne livrent jamais les raisons de rien à leur progéniture et taisent absolument les conditions de l'enfance de celle-ci et les prémisses de l'histoire familiale. C'est ce sceau du secret qui, peut-on supposer, va rendre d'autant plus éperdue pour ces deux narrateurs la quête du sens et du récit de leurs origines, et donner lieu à l'invention d'un usage singulier de la langue, comme on le verra plus loin. Usage singulier de la langue qui la délie comme le moyen, justement, d'une *relation* perpé-

tuelle, au double sens d'un récit et d'un lien. Dominique Viart écrit à propos du travail de la langue dans le roman contemporain :

Mais bien conscient [*sic*] que le sujet ne se trouve que dans la langue, et qu'il est à la fois révélé par elle en même temps que déformé et trahi par elle, l'écriture contemporaine s'installe dans cette conviction que l'épreuve de la langue *est* une épreuve du sujet. Une telle certitude exclut bien toute velléité d'« écrire comme », tout « retour à » : les formes académiques en effet ne se peuvent concevoir qu'en tant qu'elles sont entièrement dissociées d'une préoccupation du sujet-dans-la-langue, car la langue qu'elles offrent au sujet, toute normalisée par ses codes esthétiques, n'est pas propre à le dire. [...] Chaque sujet en effet se configure dans l'économie même de sa langue au moins autant sinon plus que dans le propos qu'il tient ou la fiction qu'il met en œuvre. (1999, p. 134)

Constat pertinent pour nos deux narrateurs, à cette différence près qu'ils investissent la langue, en particulier le fils Cource, d'une confiance sans réserve, comme si elle était en elle-même porteuse d'avenir, puisqu'elle a produit déjà leur émancipation. Et si Alice se montre peut-être plus critique, sceptique ou dubitative, c'est qu'elle reconnaît les propres failles de son éducation, mais jamais elle ne mettrait en doute les savoirs et la beauté dispensés par les livres. La fausse ignorance des pères, qui se manifeste d'abord par un refus de communiquer et d'être généreux, se trouve ainsi contrebalancée totalement par la langue très fleurie et ornementée des fils/fille qui, comme écrit Michèle Gazier à propos de *La Petite Fille...*, « fleur bon son XVIII^e siècle »², autant dire celui des Lumières et de la culture lettrée qu'affectionnent tant Alice et Cource. Si d'ailleurs celui-ci, dont l'état civil est donné non pas même par son géniteur, mais par les gens du village lors de leur première rencontre, donc par la seule et première altérité terrestre et parlante (car le fils Cource rencontre bien des fantômes, mais ils sont muets), si donc son identité se résume à être le fils de son père, ce patronyme personnifiant l'inanimé légume tend à le rapprocher du conte, tandis qu'Alice, sans patronyme, mais avec un tel prénom, est fille du conte ou du moins de l'histoire pour enfants, comme aussi par le titre du roman, même si ce n'est pas elle qu'il dénomme. Il désigne cependant sa sœur *jumelle*, son autre littéraire, celle

² Michèle Gazier, « Maudit Québec », *Télérama*, n° 2564, 3 mars 1999, p. 52; citée par Aurélien Boivin (p. 93).

qui a, sinon péri, du moins succombé par les flammes, son imprudence punie, qui a tué leur mère et déclenché tout ce drame.

L'indétermination temporelle et géographique, de ce point de vue, alliée au thème des mauvais parents dont les enfants doivent se dégager, joue fortement de l'univers du conte, quoiqu'il s'agisse d'un conte moderne rendu possible par le fait d'avoir préservé à l'écart de la civilisation urbaine ces demeures d'un autre temps. Si *Le Jour des corneilles* est moins explicite, *La Petite Fille...* fait mention d'une moto chevauchée par l'inspecteur des mines, qui suffit à indiquer que le village, lui, est rendu à notre époque « moderne ». L'aspect non merveilleux et, par conséquent, déceptif aux yeux d'Alice de l'architecture et de l'allure globale de ce village indique peut-être qu'il aurait plutôt revêtu la grisaille des villes. Dans l'autre roman, sans qu'on rencontre de détails aussi anecdotiques qu'un objet comme le moyen de transport motorisé, c'est bien sûr la possibilité d'apprendre en prison qui vient nous donner un facteur de situation dans l'Histoire. Les deux héritiers quittent un monde moyenâgeux (la noirceur sans le chevaleresque du médiéval) pour aborder tout à coup, grâce à la mort du père, dans le monde moderne d'une civilisation lettrée et dotée d'institutions. La déprise, cependant, des éléments géographiques et historiques, dont l'indétermination est dominante, renforce l'aspect explicitement littéraire de ces univers fictifs construits en référence au conte. Il convient d'examiner de plus près ces rapports.

Dans le lignage du conte

Chez Beauchemin, le « jour des corneilles » est le jour d'une première catastrophe qui a joué comme mauvais présage : celui de l'incendie qui a emporté en même temps les parents du père Cource et ceux de sa femme, ouvrant à une ère orpheline inconsolable, redoublée lorsque la mère du fils Cource meurt en lui donnant le jour. *Jour* singulier et fondateur, il a dans le texte la valeur de l'embrasseur des contes — *Un jour ou il était une fois* — et trouve son écho dans l'implicite *jour du jugement dernier* qui est l'aboutissement du récit en même temps que celui-ci tout entier le performe. La présence du surnaturel, enfin, sous la forme de personnages (les revenants que le fils Cource croise régulièrement sur

son chemin, dont il est conscient qu'il bénéficie du « don » de les voir, non partagé par son père), sous la forme d'animaux qui souvent agissent ou d'impossibilités spatiotemporelles pourtant réalisées (le narrateur prétend se rappeler sa naissance ou affirme avoir passé plusieurs heures sous terre), apparente aussi bien le récit à la fable et contribue à doter le protagoniste de pouvoirs singuliers. Mais c'est surtout la vertu morale dégagée à la fin du récit qui vient achever de l'apparenter au conte, non seulement au plan formel, mais pour la place que celui-ci occupe dans l'histoire littéraire et dans l'imaginaire. Conformément au bénéfice produit par le conte tel que Bruno Bettelheim l'a mis en évidence dans *La Psychanalyse des contes de fées* (p. 35-36), il est possible de retirer une signification allégorique édifiante, appuyée sur un exemple concret dans lequel, s'il n'est pas possible de s'identifier *directement*, on pourra toujours puiser *indirectement* les enjeux nécessaires à notre projection et, par la suite, s'en servir sous ses différentes facettes, le redire en mettant en lumière tel ou tel de ses différents aspects. De façon somme toute binaire, la violence, expérimentée pour en découvrir l'inutilité, est rejetée au profit de la communication qu'est l'amour, qui ne peut que passer d'abord par la communication verbale, essentielle à la construction mimétique de l'humain comme être de langage, qui le distingue de l'animal. Cette simplicité de l'équation finale, qui n'est pas un simplisme puisqu'elle a fait l'objet d'un cheminement que retrace le récit, rejoint la valeur universelle du conte, dont le déploiement exige des situations exemplaires souvent extrêmes, dont il y aura à tirer la valeur, éventuellement différente pour chacun.

Chez Gaëtan Soucy, c'est dès le titre que s'affiche la référence au conte. Écrit par Andersen, *La Petite Fille aux allumettes* raconte l'histoire tragique d'une petite vendeuse qui, dans le froid et la faim d'une veille de Nouvel An, n'ose pas rentrer chez elle de peur de se faire frapper par son père, car elle n'a vendu aucune allumette. Orpheline de mère (dont il n'est pas du tout question) ainsi que de grand-mère, elle rêve de rejoindre celle-ci qui l'a un temps soignée, et, par un délire hallucinatoire de la faim, la voit apparaître dans la lumière que jettent les pauvres flammes obtenues pour se réchauffer à la faveur de quelques allumettes craquées. Poursuivant sa vision, elle met bientôt en cendres

toute sa provision et est retrouvée morte gelée le lendemain matin, jour d'une nouvelle année. L'ambivalence de ce conte est grande, étant donné que la mort, ici, qui lui fait rejoindre une figure aimée, est sans doute une issue meilleure que la survivance misérable et le retour pénible dans une chaumière qui n'est chauffée ni par le bois ni par l'amour ou le travail du père. Pourtant, elle joue aussi comme punition de la transgression de l'interdit concernant le jeu avec le feu et, dans le roman de Soucy, dont le titre met l'accent sur un comportement jugé déviant (« qui aimait *trop* les allumettes »), on imagine sans peine, commençant en quelque sorte par la fin, que du mauvais va sortir de ce vice. C'est en fait déjà fait et nous n'assistons d'abord qu'aux conséquences avant de remonter lentement vers les causes. La narration, en fait, se déploie dans un temps qui, de ce point de vue, est post-catastrophique, comme l'a remarqué Bertrand Gervais (p. 389). Le drame a été joué, et l'histoire se construit sur ses ruines. Mais ce qu'elle construit à son tour, ce vers quoi elle s'oriente, ce ne sont pas des ruines ni de l'éphémère ni du feu; c'est bien une vie nouvelle et une nouvelle filiation, marquée de l'alternative du féminin : « Oui je dis elle car ce sera une angelote à qui je serai une goutte d'eau, j'en veux pour preuve la conviction que je sens dans mon ventre. » (2000 [1998], p. 178) Qui en tant que telle s'annonce capable de s'y prendre autrement en matière d'éducation : « Elle grandira sans horizon aucun, comme les fleurs qui n'ont pas besoin qu'on les maltraite pour pousser toutes couleurs dehors. Elle sera attentive et polie à l'égard des bêtes, elle ne les abandonnera pas dans le désespoir et la famine, comme hélas j'en connais, qui grilleront. » Mais capable aussi de réparer, en évitant de les reproduire, les erreurs du passé, d'en tirer, pour qu'elles n'aient pas été vaines, un enseignement : « Je lui apprendrai enfin à se méfier comme du feu des poupées séductrices et ravageuses, dangereuses à force de beauté, car selon les dictons de mon père, c'est à quatre ans qu'on aime trop les allumettes, et je l'appellerai Ariane, en mémoire du châtiment... » (p. 178-179). Il s'agira donc d'une autre fille mythologique, d'une généalogie moins biologique que littéraire et mémorielle, dont le baptême s'emploiera à perpétuer une mémoire, à entériner et à dire une histoire au lieu de la recouvrir et de l'escamoter. Or Jean-Noël Pelen, dans sa réflexion sur la réitération du conte, dégage une autre valeur qui n'est pas la morale traditionnelle, ou encore

la vertu éducative, mais le bénéfice triple de sa nature narrative : d'une part « [l]a conformité réitérée du conte crée un *îlot de mémoire primitive*, dans lequel l'individu se reconnaît tout au long de sa vie », d'autre part il s'agit « d'une conformité créatrice, qui ne connaît pas la contingence du sens concret, car la forme est le sens. De ce point de vue-là, il s'agit d'un acte [...] *mythique*, qui vérifie la puissance créatrice du Verbe. » Enfin le conte, comme toute création, « *ordonne* » (p. 212). La qualité que Pelen propose comme « définitoire du conte » est ainsi « la *(re)production de la conformité narrative* » (p. 210). Cependant, la narration étant, dans nos deux exemples, à ce point singularisée, autant au sens de l'originalité qu'à celui, conséquent, d'une occurrence unique, la conclusion à en tirer pour ce qui nous concerne irait davantage dans le sens de la *production* de la conformité narrative : ouvrant par et dans un langage qui n'a pas été transmis, mais acquis, la voie d'une filiation nouvelle, les narrateurs inaugurent à proprement parler un régime de la parole qui ne se veut pas fictionnel, mais référentiel, articulé à l'expérience et capable d'en rendre compte comme de s'en dégager, fondant par là de toutes pièces un monde nouveau, harmonisé par cet usage de la communication qui met en ordre et relie, à commencer par l'histoire de sa propre vie et son « identité narrative ».

C'est ainsi surtout la posture dans le langage qui est celle du conteur au sens fort : d'une voix à la fois fortement singulière et à visée collective, en position de transmission entre un monde révolu et un monde à venir. Le degré maximal d'accomplissement, selon Walter Benjamin, étant le conte puisé dans une expérience personnelle, particulière et concrète, dont est tiré un savoir déjà éprouvé et donc assurément valide pour la communauté qui en est instruite. « Tous les grands conteurs ont [...] en commun l'aisance avec laquelle ils montent et descendent les échelons de leur expérience comme ceux d'une échelle. Une échelle qui s'enfonce dans les entrailles de la terre, et qui se perd dans les nuages » (p. 140), écrit Benjamin dans l'essai éponyme. La qualité première du conteur est alors la façon dont il fait corps avec son récit, pour convaincre de sa valeur empirique et le rendre vivant, ainsi suffisamment attractif et mémorable pour ses auditeurs. Vertu que s'octroient les deux textes par leur usage prégnant de la première personne, leur personnalisation très littéraire de la langue et leur dimension forte d'adresse, qui entérinent leur position

symbolique de référents langagiers. Enfin, la tension de leur énonciation entre un présent de relation et un passé (simple ou composé) de récit rejoint le constat de Dominique Viart selon lequel les récits contemporains renouent avec le souci de raconter tout en étant les dignes fils de l'ère critique du soupçon et confirme donc l'historicité singulière de leur position d'héritiers : « Le récit qui nous est revenu est un *récit présent*, fût-il un récit de mémoire. [...] il met l'accent sur la discordance qui se creuse entre la position du narrateur et la matière de sa narration. Le récit est ainsi devenu une forme toujours en question, en déséquilibre. » (1998, p. 26) De fait, chacune des instances narratives étudiées problématise en les circonscrivant les conditions de sa mise en récit, ne serait-ce que par le moment-limite où elle se situe. On lit ainsi au dernier paragraphe de l'incipit en forme de prologue du *Jour des corneilles* :

Car s'il me faut aujourd'hui tourner pour vous les pages de mon existence, il me faudra aussi, par même occasion et pour mieux traduire mon récit, ouvrir le livre de la vie de père, si étroitement emmaillottée à la mienne. Cela afin de vous instruire meilleurement des circonstances où je fus conduit à achever mon prochain, puis enseigné de vocabulaire et, enfin, mené ci-devant vous et les membres de ce tribuneau pour trancher mon cas. (p. 9)

Tandis que *La Petite Fille...* commence en ces termes : « Nous avons dû prendre l'univers en main mon frère et moi car un matin peu avant l'aube papa rendit l'âme sans crier gare. » (p. 13) Ce qui réalise le mieux la synthèse entre tradition et inauguration, ce qui fait le mieux entendre cette *discordance* entre position du narrateur et matière de sa narration, c'est alors l'investissement idiosyncrasique d'une langue qui est toujours à tous et déjà existante, mais qui découvre des sonorités nouvelles et peut-être inédites lorsqu'elle est rendue étrangère par un usage décalé. L'appropriation, alors, de l'hérité, du transmis, qui s'incarne dans la langue comme code, comme convention de communication, se fait par l'accentuation de l'impropriété du linguistique, qui en réalise le dépaysement interne.

Des langues de l'individuation

Tournures très ampoulées du fils Courge (« Monsieur le juge », « Père »), ou familières d'Alice (« papa », qui devient « père » ensuite, mais sans majuscule, comme plus loin « spinoza ») : dans les deux cas, la langue est

inventive, personnalisée par le narrateur qui la déroule autant que son récit et semble l'inventer à mesure. Chez le premier, c'est aussi lexicalement qu'elle se fait idiosyncrasique, notamment par l'inversion ou la substitution de suffixes, notamment entre le féminin et le masculin, ou l'adjectif et le nom, ou encore la formation de noms ou d'adverbes à partir d'un adjectif, qui créent des semi-néologismes précieux, ampoulés, fortement littéraires : « *tribuneau* » (p. 9), « vertes musculures » (p. 19), « terribleries » (p. 19), « trembleuses » (p. 19), « chérissenement » (p. 67), etc. Invention qui donne l'impression d'une langue d'exception, propre, comme le relevait Dominique Viart, à dire le sujet dans toute sa singularité, mais aussi à donner un tour très littéraire à la manière du conteur, qui enflamme son histoire en lui conférant la patine de faux archaïsmes alliée à la poésie impromptue de mots techniques contemporains, dans une tournure qui cumule figures et exclamations pour tirer du monde concret une valeur allégorique :

Un soir, nous étions affairés à bourrer de polytric le fondement de nos godilots. Les insectes, ces petits ménestrels de la nuit, emplissaient l'air de leurs chants obstinés. Des mouches-de-feu passaient. Tandis que je guettais l'embrasement de leurs ventres extravagants, je goûtais semblablement un feu en moi-même. [...] Surprise des jours! Lors même que le malheur s'abat sur nous comme grêlons, voici que brille en nos ventres une joie, courtaude et ténue, mais pourtant suffisante pour pardonner au sort ses rudesses! (Beauchemin, p. 66)

Chez Alice, c'est surtout par la franche liberté avec laquelle elle s'en saisit que la langue lui devient familière au double sens du terme : porteuse d'affects d'abord, qui sont des jugements ou des critiques aussi bien que des sentiments, mais font voir à tout moment la position qui est la sienne en tant que locuteur; ramenée, ensuite, à sa mesure individuelle, située, subjective : conjuguée au masculin dans la première partie, au féminin dans la seconde, et adaptée à son point de vue et à sa connaissance du monde en tant qu'enfant. La mise en œuvre d'une langue nouvelle est également prégnante, mais principalement par l'usage détourné des formules, qui conduit en les littéralisant à les sortir de leur fixité et à les remettre dans une circulation vivante, montrant par là un travail d'appropriation. Les expressions toutes faites qui lui sont adressées sont prises au premier degré par la narratrice, ce qui leur donne une autre couleur, en même temps que des

façons de parler très contemporaines sont intégrées dans un récit ampoulé qui ne les appelait pas, contrastant avec ce ton et avec la gravité des événements rapportés, ce qui contribue, avec l'autodérision qui caractérise son énonciation rapide, au comique de l'éloquence d'Alice :

J'avais bien sûr un peu menti au poète des mines quand je vous avais dit que je n'avais jamais pleuré de ma putain, parce qu'il y avait bien les fois où papa nous faisait l'attacher aux chaînes des portes de la galerie de portraits et qu'il me forçait à le frapper avec un linge trempé, [...] mais j'avais dit cela à l'inspecteur pour faire mon indépendante et montrer que j'avais ma dignité aussi, pour qu'il me trouve fascinante ainsi qu'intensément jolie. (2000 [1998], p. 153)

Fortement déictique enfin, cette écriture destinée à accomplir la mission de « secrétaire » opère en réalité l'individuation de son auteure, à qui elle bénéficie en dernière analyse (ou peut-être à sa fille?), même si le détour de l'adresse est nécessaire, comme est nécessaire, dans toute filiation, que s'accomplisse le processus d'une transmission. Alice, à l'issue de son récit, s'est émancipée de son père et de son frère, a conquis sa sexualité qui ne lui était pas reconnue et s'est vue dans les yeux d'un autre qui s'est épris d'elle. Elle a trouvé à se séparer de l'informe organisation familiale qui ne la spécifiait pas comme individu, mais la résumait à une fonction relative et un rôle assujéti et, sans se soumettre à un ordre autre que le sien, elle s'apprête comme le fils Courge à assumer une vie responsable et autonome, quoiqu'en relation avec sa descendance.

Des fictions du *soi*

Ainsi, avec des moyens inverses, les textes parviennent au même effet secondaire de déréaliser les événements racontés par la prééminence de la subjectivité qui s'exprime à travers cette inventivité langagière. Il en résulte un modèle de narrateur à la fois cognitif et relationnel, qui semble ouvrir la voie d'un schéma d'émancipation et, à tout le moins, d'individuation. Et ce, par une construction littéraire d'identité narrative dont tout un chacun semble pouvoir s'approprier les moyens. Ces narrateurs assument ainsi la médiation du langage, qui semble avoir pris la place entière des parents dans le rôle d'intermédiaire avec le monde, comme dans le rôle de l'apprentissage relationnel au sens

large. Quoique solitaires, ils restaurent en écrivant le *continuum* d'une filiation qui a été brisée. C'est que tous deux, entre une mère absente et un père inexpressif, ont appris à parler dans les livres. Ils sont les produits littéraires de cette filiation par la lettre qui leur a donné ses modèles narratifs et langagiers et, pourrait-on dire, *récitatifs* : conjuguant sans cesse la parole à l'histoire, l'illocutoire à l'éloquence, faisant de la relation, à tout moment, autant un lien qu'un récit. Mais ils sont aussi, de ce fait, en quelque sorte fils de leurs propres œuvres : inaugurant un parler nouveau (une parole nouvelle?), à l'aube de l'apparition, sur les ruines de l'ancien, d'un monde dont ils se montrent, même s'ils n'y seront plus, même s'ils ne doivent pas le voir, préoccupés.

Bibliographie

- BEAUCHEMIN, Jean-François. 2004, *Le Jour des corneilles*, Montréal, Les Allusifs.
- BENJAMIN, Walter. 2000 [1936], « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », ch. 4.
- BENVENISTE, Émile. 1966, « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Tel », p. 258-266.
- BETTELHEIM, Bruno. 1979, *La Psychanalyse des contes de fées*, trad. Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, coll. « Le Livre de poche ».
- BIRON, Michel. 1999, « Autour de quelques morts », *Voix et Images*, vol. XXIV, n° 2, p. 407-412.
- BOIVIN, Aurélien. 2001a, « *La Petite Fille qui aimait trop les allumettes* ou la métaphore du Québec », *Québec français*, n° 122, p. 90-93.
- GERVAIS, Bertrand. 2001b, « L'art de se brûler les doigts. L'imaginaire de la fin de *La Petite Fille qui aimait trop les allumettes* de Gaëtan

Maïté SNAUWAERT, « Fils du conte et de la fiction de soi : le roman de filiation québécois contemporain », dans Anne CAUMARTIN et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise*, @nalyse, automne 2007

Soucy », *Voix et Images*, vol. XXVI, n° 2 (77), p. 384-393.

LEJEUNE, Philippe. 1975, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

PATERSON, Janet M. 1990, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.

PELEN, Jean-Noël. 2002, « Le simple fait de raconter toujours la même histoire : Réflexion sur l'en-deçà du sens dans la tradition du conte », dans André PETITAT (dir.), *Contes : L'universel et le singulier*, Lausanne, Payot, p. 197-213.

RICŒUR, Paul. 2000, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.

SOUCY, Gaëtan. 2000 [1998], *La Petite Fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal Compact.

VIART, Dominique. 1998, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », dans *Écritures contemporaines 1. Mémoires du récit*, Paris-Caen, Minard, coll. « Lettres modernes », p. 3-27;

—. 1999, « Filiations littéraires », dans Jan BAETENS et Dominique VIART (dir.), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Actes du colloque de Calaceite, 6-13 juillet 1996, Paris-Caen, Minard, coll. « Lettres modernes », p. 134-139.

Claire JAUBERT

Du défilé à l'affiliation : le sort de la littérature française dans l'œuvre de Réjean Ducharme

À la seule lecture des textes de Réjean Ducharme, on aurait pu dresser un inventaire onomastique des auteurs français cités, explicitement ou non, tant dans les romans que dans le théâtre : de Corneille à La Fontaine en passant par Jarry ou Rimbaud, la liste aurait été longue et fastidieuse. Et quand bien même on aurait pu chiffrer et relever les noms français convoqués par Ducharme, ce total n'aurait présenté qu'un intérêt très relatif, car ce n'est pas tant la question de la présence (plus ou moins quantifiable) de la tradition littéraire française que la façon dont celle-ci est traitée (ou maltraitée) par l'auteur qui est significative.

Pour comprendre cette relation pour le moins singulière, on a jugé intéressant de convoquer la problématique des relations interculturelles : si les paradigmes, en ce qui concerne Ducharme, ne sont pas exactement identiques à ceux des écritures migrantes par exemple, il semble que l'on puisse parler de relations interculturelles, au moins dans une certaine mesure, si l'on en juge par la présence dans son œuvre de la France littéraire. Il s'agira donc de s'attarder sur la relation intertextuelle (puisque la relation interculturelle est ici uniquement d'ordre textuel) que Ducharme entretient avec la France des textes et des auteurs, en essayant de comprendre comment est posée la question de la littérature française dans ses textes, puisque l'écrivain n'intervient jamais de façon métatextuelle, s'abstenant de tout commentaire public sur ses choix esthétiques.

Aussi s'agira-t-il de comprendre jusqu'à quel point Ducharme réactualise, en la rejouant, la « blessure originelle », pour reprendre les termes de Fulvio Caccia : en partant du postulat que l'on trouve dans cette œuvre certaines caractéristiques de la problématique interculturelle, on

entend montrer que les enjeux de l'écriture ducharmienne sont en réalité autres et qu'ils débordent la seule bipolarité franco-québécoise. On s'appuiera plus particulièrement sur les notions de parodie, d'altérité (comme présence de l'Autre dans le même), de filiation, ainsi que sur le concept de transfert (au sens de déplacement, transformation). À partir de là, on proposera une lecture d'une position littéraire aussi iconoclaste qu'inclassable et d'une écriture qui semble d'abord s'écrire contre ce qui a déjà été écrit. Il s'agira d'étudier les diverses manifestations du « maghanage » de la France littéraire (pour reprendre le néologisme de Ducharme, avec le *h* ajouté¹), pour pousser plus loin l'analyse de cette position irrévérencieuse à l'égard de la tradition littéraire française, en montrant les limites, mais aussi la singularité.

L'autorité du Centre subvertie par la périphérie

Quiconque a eu l'occasion de lire un roman ou une pièce de théâtre de Réjean Ducharme s'accordera sur le fait que, à première vue au moins, l'auteur s'en prend volontiers, et d'une manière des plus irrévérencieuses, à ce que l'on pourrait appeler l'héritage français. Ainsi, outre la trame diégétique ou dramatique, il semble évident à tout lecteur ducharmien que l'écriture s'insurge contre les « Grands noms » de la littérature française. De Corneille à Racine, de Balzac à Proust en passant par Rimbaud, les « Écrivains-phares » de la Pléiade sont cités, font l'objet d'emprunts et de clins d'œil en tous genres. Par des jeux éminemment parodiques, qui varient d'un texte à l'autre, Ducharme convoque dans son propre texte des noms et des titres français qu'il semble par là mettre à distance. Mille Milles, le narrateur du *Nex qui voque*, dira ainsi, dans un clin d'œil antilittéraire, qu'il « fai[t] [s]on petit Racine, [s]on petit La Rochefoucauld, [s]on petit La Fontaine, [s]on hostie de comique! » (p. 79). Ces clins d'œil, cette reprise onomastique et éminemment ludique, et surtout cette énumération hétéroclite apparaissent comme autant de témoins d'une relation parodique à

¹ Nous faisons ici référence au titre d'une pièce de Ducharme, *Le Cid maghané*. À propos de cet ajout du *h*, voir Élisabeth Nardout-Lafarge (2001) : « Ducharme aura donné, avec ce « h » entre le « g » et le « a », sa lettre de noblesse au verbe maganer, démolir, tordre, gauchir, éventuellement passer à tabac et même fatiguer » (p. 104).

l'institution littéraire française. On n'a, pour rester dans le même roman, qu'à se rappeler les célèbres épigraphes du *Nez qui voque* qui consistent en une liste de citations, souvent proches de l'onomatopée, attribuées, pour la plupart, à des écrivains français :

GLANÉ AU HASARD DE LEURS ŒUVRES
POUR L'ÉDIFICATION (ÉRECTION)
DES RACES (D'ÉRASME)
[...] « Ah! » (Colette.)
« Je me... » (Barrès.)
[...] « Sur la... » (Mauriac.)
« Ils... ne... la... votre... leur... » (Musset.)
« Ah! » (George Sand.)

Ces pseudo-citations (voir Beaudet, p. 103-112) sont énumérées pêle-mêle avec des citations d'inconnus (on lit, à la dernière citation, qui consiste en une érosion, tant morphologique que sémantique : « *Le beau n'est pas nécessairement difficile à faire. Le beau n'est pas nécessaire. Le beau n'est pas. Le beau nez!* » (Auteur imaginaire.) ») et visent essentiellement à dépouiller leurs auteurs de leur aura littéraire, de leur « style ». Dans *L'Avalée des avalés*, ce sera Bérénice, la narratrice, qui déclarera, dans un clin d'œil au Flaubert de *Madame Bovary* : « Mademoiselle Bovary était amoureuse des bombes et des grenades. [...] Mademoiselle Bovary, c'est moi. » (p. 329) Dans ce jeu de saupoudrage de noms et de citations biaisées, Ducharme ne fait rien d'autre que de parodier l'anthologie française. Ce traitement pour le moins irrévérencieux paraît avant tout prendre pour cible l'anthologie dans ce qu'elle a de sclérosant et de fragmentaire : véhicule des hiérarchies séculaires, l'anthologie ne propose que des extraits choisis et peut ainsi rappeler le symptôme de l'émiettement de la culture. Cet émiettement, à l'origine de la fossilisation des œuvres, leur ôte ce qu'elles avaient de vivant : en reprenant le principe de l'anthologie dans une visée désacralisante, Ducharme dénonce ainsi le passéisme et l'inertie d'un dispositif suranné caractéristique de l'institutionnalisation de la littérature française. Des noms aux propos tenus par les écrivains français, l'écrivain s'en donne ainsi à cœur joie pour détourner, déplacer ces intertextes éminemment reconnus.

C'est là le lieu même de la parodie qui est avant tout déplacement, détournement de sens et de contexte. Pour reprendre la distinction genettienne entre « intertextualité » et « hypertextualité », tandis que l'intertextualité caractérise la « présence effective d'un texte dans un autre » et indique une « relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes (pratiques de la citation, du plagiat, de l'allusion) », l'« hypertextualité » est définie comme la « relation par laquelle un texte peut dériver d'un texte antérieur, sous la forme notamment de la parodie et du pastiche » (p. 14). Pour qu'il y ait hypertextualité, il faut une « transformation », une forme de transfert donc, de l'« hypotexte ». Cette transformation, chez Ducharme, se donne à voir dans l'altération du texte autre, qui est effectuée dans une visée dépréciative. S'il puise références et citations dans le corpus français, citations qu'il s'emploie volontiers à déformer et à transformer, c'est bien que Ducharme entend avant tout « écrire contre » ce qui a déjà été écrit. C'est ainsi qu'il n'hésite pas à reprendre et à gauchir un poème rimbaldien (« Voyelles »), qu'il remanie et métamorphose allègrement : « Qu'est-ce qu'un U vert à côté d'une nuit verte? Qu'est-ce qu'une poutre en I? Vacherie de vacherie! », lit-on dans *L'Avalée des avalés* (p. 75).

Néanmoins, si transformation il y a, il semble que l'on ne puisse parler, chez Ducharme, d'une véritable absorption de l'hypotexte français. Car, par la distance générée au moyen de l'ironie et la décontextualisation du texte cité, le texte citant — celui de Ducharme — reste toutefois intègre, l'Autre paraissant trop éloigné pour intégrer son propre texte. Comme le suggère Gilles Marcotte, en notant que Ducharme s'empare exclusivement de l'ancien, dont il ne subirait dès lors plus l'influence, il ne s'agit à proprement parler « ni d'une appropriation du texte premier, trop éloigné, trop différent pour être vraiment possédé, ni d'un désinvestissement de sa propre voix, préservée de la contamination par cette même distance » (2000, p. 99). Plutôt que d'une absorption du texte français, il s'agit là d'une forme de collage, puisque l'hétérogénéité est appuyée, comme pour montrer la distance qui sépare les deux textes. Prenant à contre-chant (c'est le sens étymologique de la parodie) le respect qui caractérise le traitement de ces auteurs et de ces textes, tant dans les manuels scolaires que dans les anthologies, Ducharme pose un acte des plus désinvoltes à l'égard de

la littérature édifiée, puisque, comme le rappelle Claude Abastado, « [p]our qu'il y ait spécialement parodie, il faut qu'il y ait dérision, coexistence des marques d'imitation et des marques d'irrespect, déviance par rapport au modèle » (p. 21).

Du « maghanage » institutionnel

Il convient de noter que si Ducharme n'hésite pas à parodier à l'envi, ce n'est pas contre un auteur en particulier qu'il en a : à en croire l'aspect fragmentaire des textes convoqués, la parodie se fait ici davantage englobante en ce qu'elle stigmatise le refus d'une littérature contraignante, parce qu'institutionnelle et institutionnalisée. Ce que Ducharme refuse ainsi, par le détour de la parodie, c'est l'institution, dans tout ce qu'elle a d'aliénant, de hiérarchisant et d'exigeant (d'autant plus que cette institution est étrangère). Ce qui est en jeu, dans la parodie, c'est donc moins une écriture en particulier que les valeurs symboliques et institutionnelles des auteurs et des textes convoqués. C'est ainsi que, pour ne citer qu'un exemple éclairant, pour Mille Milles, le verbe « hiérarchiser » n'a aucun sens (1967, p. 21). Quand bien même on a rejeté l'ombre tutélaire et omniprésente de la France sur le monde des lettres québécoises, à force de s'insurger contre elle, on n'a fait alors que prolonger un peu plus le joug parisien en le convoquant continuellement. Rejet d'autant plus problématique que la France et le Québec ont non seulement un lien linguistique, mais aussi un fonds littéraire commun.

La question de la filiation prend donc ici tout son sens : ce qui est rejeté par l'écrivain périphérique, c'est essentiellement le statut institutionnel et symbolique de Paris, de ce Centre paternel qui avait été, en outre, l'ancienne métropole politique et, pendant longtemps, la capitale mondiale des Lettres. Le Québec, relégué à n'être qu'une « connexité [...] de la littérature d'expression française dans la France d'outremer et à l'étranger » (Andrès, p. 119), se trouve donc dans une situation périphérique profondément aliénante en ce que l'institution centrale, parisienne, freine la liberté créatrice. La littérature française fait alors peser sur la québécoise une contrainte à l'origine de ce qu'André Belleau appelle le « conflit des codes » (p. 175-192), c'est-à-dire, selon lui, l'opposition

d'un code social québécois et d'un code culturel, esthétique, littéraire français. Cette question du conflit des codes français et québécois semble d'autant plus ancrée dans le champ littéraire québécois que les textes français, canonisés par l'enseignement et par les différentes anthologies, constituaient les premiers modèles pour l'écrivain québécois. C'est bien cette situation problématique qui se lit en filigrane du recours ducharmien aux grands noms de la littérature française, et ce qui est mis en valeur par cette dénonciation ludique, c'est bien le caractère colonialisant, si l'on peut dire, d'une littérature qui raisonne en termes de centre et de périphéries.

Le livre, dans sa matérialité même, sera également maltraité et dénigré par Ducharme. « *Le Grand Meaulnes* m'ennuie, *Le Petit Prince* me crispe. Les souvenirs d'enfance des écrivains me donnent mal aux dents », lit-on dans *L'Océantisme* (p. 39). Par cette ironie mordante, Ducharme semble refuser d'appartenir à une société du Livre, qui célèbre la littérature et les littérateurs tout en les enfermant dans des carcans de genres, d'écoles littéraires qui n'ont d'autre conséquence que de figer les livres et leur vie. Car le livre, ou plutôt la valeur que l'institution (essentiellement parisienne) lui confère, constitue une donnée fondamentale de cette même institution en ce qu'il stigmatise le caractère écrasant et séculaire d'une tradition littéraire hantée par les Grands noms. Au même titre, l'homme de lettres fait l'objet de ce refus : Ducharme lui-même, dans la seule entrevue qu'il accordera à la presse, en 1966, à la parution de *L'Avalée des avalés*, confiera à Gérald Godin qu'il « ne veu[t] pas être pris pour un écrivain » (p. 57).

Cette dénégation de Réjean Ducharme se retrouve dans les textes, notamment au travers d'une thématization du personnage de l'écrivain ainsi que d'une ridiculisation de la fonction de celui-ci, et participe de la dépréciation du littéraire « à la française ». Dans *L'Avalée des avalés*, par exemple, les chats de la mère de Bérénice s'appellent Mauriac (I, II et III) et Bérénice les élimine sans pitié. En témoigne également la déclaration de Mille Milles dans sa préface du *Nez qui voque* : « Je ne suis pas un homme de lettres. Je suis un homme. » Si Mille Milles ne veut pas passer pour un homme de lettres, c'est qu'il ne veut pas se définir comme un être d'institution, une structure sociale. Le narrateur et l'auteur conver-

gent donc dans ce refus de se représenter comme des écrivains au sens professionnel du terme, avec toute la valeur sociale et symbolique que ce titre comporte. Dans un jeu de parallélismes entre l'opposition homme/homme de lettres et l'opposition littérature comme œuvre/littérature comme activité sociale², Ducharme place son œuvre dans une tentative de contourner l'autorité littéraire et, par là même, la notion de filiation intellectuelle. En d'autres termes, celui-ci rejette moins les textes français qu'il ne refuse de les ériger en modèles.

De la référence à la déférence

Il convient toutefois de nuancer quelque peu cette position en ajoutant que, malgré une volonté ludique affichée, Ducharme ne fait pas toujours référence au patrimoine français avec irrespect, certains auteurs français bénéficiant d'un traitement de faveur. Si les écrivains parodiés le sont de façon explicite, les écrivains épargnés le sont en filigrane du texte, puisqu'ils ne sont jamais explicitement nommés. C'est le cas, entre autres, du comte de Lautréamont, qui participe de cette référentialité masquée. Il est intéressant de noter que Lautréamont, dans l'œuvre de Ducharme, n'est pas un nom, mais essentiellement un texte, pour reprendre la terminologie de Gilles Marcotte (1990, p. 90). Cette référence ducassienne est l'affaire des premiers textes et s'inscrit en palimpseste du texte ducharmien. Un certain nombre de traits formels sont ainsi communs aux deux œuvres : dans *L'Océantume*, par exemple, Ducharme reprend les « beau comme »³ ducassiens. Cela donne : « Asie Azothe est belle comme une mirabelle. (Il n'est pas nécessaire que les comparaisons de ce genre ne clochent pas, monsieur. Quand on dit d'une fille qu'elle est "belle comme..." tout le

² Ce paradigme n'est pas sans rappeler le « capital symbolique » bourdieusien, défini en ces termes : « idée que les luttes pour la reconnaissance sont une dimension fondamentale de la vie sociale et qu'elles ont pour enjeu l'accumulation d'une forme particulière de capital, l'honneur au sens de réputation, de prestige, et qu'il y a donc une logique spécifique de l'accumulation du capital symbolique comme capital fondé sur la connaissance et la reconnaissance » (1987, p. 33).

³ On rappellera la célèbre formule ducassienne : « beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » (p. 322).

monde devine qu'on veut dire qu'elle est très belle.) » (1968, p. 158) Chez l'un comme chez l'autre, il y a un véritable ludisme du « comme », un réel enthousiasme pour cette comparaison dénaturée, puisque privée de sa fonction grammaticale.

Mais on retrouve également des parentés thématiques entre les deux œuvres : qu'il soit question de l'enfance comme d'un lieu utopique, perdu mais aussi extrêmement dur, qu'il s'agisse de l'amitié, de l'autocréation des personnages ou du rejet de la modernité, les liens entre les deux esthétiques sont pléthore. Les proclamations d'autonomie des personnages sont ainsi extrêmement proches : « Quand on veut savoir où on est, on se ferme les yeux. [...] Il y a ma mère, mon père, mon frère Christian, Constance Chlore. Mais ils ne sont pas là où je suis quand j'ai les yeux fermés. Là où je suis quand j'ai les yeux fermés, il n'y a personne, il n'y a jamais que moi » (1966a, p. 11), proclamera Bérénice, rappelant étrangement une proclamation de Maldoror (« Si j'existe, je ne suis pas un autre. [...] Je veux résider seul dans mon intime raisonnement. L'autonomie... ou bien qu'on me change en hippopotame »). Dans les deux cas, on le voit, il y a reprise de la reprise, car Lautréamont (qui plagie Rimbaud de façon implicite) est lui-même plagié par Ducharme. En choisissant Ducasse, Ducharme sait qu'il choisit l'auteur de référence lui-même, plagiaire éminent⁴ des textes des « Grandes Têtes Molles » (1963, p. 384).

Par ailleurs, et à rebours de l'idée de génie et d'originalité, se donne à lire une vision de l'écriture et de la littérature plutôt qu'une simple révolte, finalement pas vraiment originale car, comme le rappelle le narrateur de *L'Océantume*, « depuis Rimbaud, être révolté n'est plus une attitude métaphysique originale en diable » (p. 22). Ce recours aux textes est également, même sur le mode parodique, un hommage à la littérature ou, tout au moins, à des textes. Rimbaud, et même Balzac (dans *Va savoir*) seront eux aussi épargnés par la plume ducharmienne sans être pour autant encensés et encore moins élevés au rang de maîtres ou de pères. Chez Ducharme, la référence, même la plus parodique, est à lire

⁴ Le leitmotiv de Lautréamont est défini en ces termes : « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. »

au-delà de la seule dénonciation institutionnelle, plutôt comme un hommage oblique. Sans mauvais jeu de mots, le défilé intertextuel et référentiel qui a lieu dans l'œuvre n'est en fait qu'une filature, un suivi non assumé ouvertement. Ce contour de la filiation, cette affiliation qui est aussi un non-lieu et une utopie, nous montre encore une fois que Ducharme écrit dans la position du fils chassé, de l'« Enfant trouvé » que décrit Marthe Robert dans *Roman des origines et origines du roman* : « écartelé entre l'ici-bas de la famille terrestre qu'il renie, et l'au-delà d'une filiation idéale impossible » (p. 125), « ayant formé le vœu de n'être le fils de personne, il devient effectivement l'orphelin absolu, le solitaire absolu, qui s'engendre lui-même » (p. 135).

Il faudrait donc ici parler de déférence puisqu'il s'agit étymologiquement de « porter d'un lieu élevé en un lieu bas » (*de-ferre*), descendre de son piédestal et donc vulgariser, abîmer, et même « maghaner », pour reprendre le néologisme de Ducharme, qui introduit dans le terme une « parenté médiévale » (Nardout-Lafarge, 2001, p. 15). L'hommage se fait donc d'abord subversion, désacralisation, pour être lu, au second degré, comme une manifestation iconoclaste de respect. En d'autres termes, et pour prolonger le rapprochement sémantique, on pourrait dire que, chez Ducharme, la référence se lit d'abord comme une déférence qui obstruerait une révérence latente. Car en réalité, comme dans le « carnavalesque » bakhtinien, il y a dans le rabaissement ducharmien du texte de l'Autre une volonté de redonner souffle et vie à une réalité sclérosée, et dans le détronement, une nécessaire régénérescence. Pour reprendre la définition du théoricien russe, « [r]abaïsser consiste à rapprocher de la terre [...] : en rabaissant, on ensevelit et on sème du même coup, on donne la mort pour redonner le jour ensuite, mieux et plus » (p. 30). Il y a en effet chez Ducharme une conscience de la nécessité de reprendre le déjà-là pour le dépoussiérer, lui redonner la forme et le sens que les années et les sacralisations ont figés. Seulement, à en croire la conception ducharmienne de la littérature, l'hommage ne saurait participer de la sacralisation du texte et de l'auteur, et reste latent.

Il faut également rappeler que si l'héritage français semble le plus parodié et le plus désacralisé dans cette œuvre, il n'a pas pour autant

l'exclusivité de la parodie, l'entreprise de sape s'en prenant de façon plus large à toutes les formes institutionnelles et normatives. L'œuvre de Ducharme puise ainsi à d'autres sources qui, sans remplacer la référence à la littérature française, permettent d'en contourner l'exclusivité. De Shakespeare à Edgar Poe, en passant par Marco Polo, tout texte renommé et institutionnalisé est mis à distance par le recours parodique. Chez Ducharme, plus d'origine ni d'originalité : tout texte quel qu'il soit peut être sujet à réécriture dès lors qu'il entre dans l'anthologie littéraire. Les citations littéraires tronquées, les clins d'œil masqués, les emprunts divers contribuent ainsi à démystifier la référence aux auteurs célèbres d'une société qui prône l'imitation à l'instar des classiques. On peut ainsi, pour ne citer qu'un exemple, trouver une critique acerbe de l'écrivain américain, du romancier à succès qui n'écrit que pour la reconnaissance sociale et fiduciaire : c'est, dans *L'Avalée des avalés*, le personnage de Blasey Blasey, également appelé le « Pornographe », imposteur puisqu'il s'avère un honnête bourgeois, bien installé dans son « colombarium » newyorkais et dont la vie n'a rien à voir avec ce qu'il écrit ni même avec qui il prétend être : tantôt célibataire, tantôt mari et père (voir 1966a, p. 283 et 284). Ces mises à distance de l'Autre permettent à l'auteur d'abolir la distance institutionnelle qui sépare son texte de l'« hypotexte » pillé, la notion de supériorité hiérarchique étant ainsi dévaluée, ridiculisée. Si Ducharme fait de la littérature avec de la littérature, il doit néanmoins se libérer des impératifs de la tradition, « tuer le père » pour pouvoir établir un dialogue avec le frère, reprendre le passé pour mieux s'en défaire : c'est, pour reprendre Michel Biron, « refuser la posture du successeur, la littérature conçue comme une grande filiation, une grande famille, renouveler les formes figées, et renoncer également à la littérature en tant que célébration. [...] Un univers sans paternité, sans généalogie, une littérature désaffiliée en quelque sorte. » (p. 209).

Les limites de l'irrévérence : parodie et auto-parodie

La parodie et les multiples manifestations de l'irrévérence sont aussi, et dans une certaine mesure, une façon de contourner l'héritage en le vidant de son autorité, sans pour autant constituer un refus du texte en soi. Si la parodie est essentiellement le sort de l'institution française,

mais aussi celui de toute œuvre célébrée, elle paraît avoir d'autant plus d'impact qu'elle est mise en rapport, dans un jeu spéculaire, avec une auto-parodie qui sévit aussi dans le texte ducharmien. La parodie n'épargne personne, pas même l'écrivain et son contexte. Notons qu'il y a en filigrane, dans ce recours à l'intertexte français, une parodie du Québec des années 1960-1970 où, dans un contexte de libération généralisée, on tente de s'éloigner de la France, dont on veut considérer la littérature comme étrangère, où l'on tente en définitive d'invalidier le recours aux modèles français, même si celui-ci est encore largement en usage. Ce que Ducharme déconstruit et montre du doigt en parodiant l'attitude de ses compatriotes vis-à-vis de la littérature française, c'est bien cette « québécité », cette quête identitaire qui se fait dans le refus des héritages, mais qui n'engendre pas moins des clichés et des représentations figées, qui sont dénoncés par ailleurs. L'entreprise de liquidation ducharmienne s'en prend donc autant à la France et à son « gallocentrisme » qu'à la politique culturelle alors en vogue de la « québécitude » qui prône, entre autres, le « joual » comme langue littéraire. Pour ne citer que l'exemple du traitement du « joual », il va sans dire que, à rebours de plusieurs de ses contemporains, Ducharme ne prend pas parti pour l'une de ces deux langues, mais s'applique à montrer leur arbitraire et leurs conventions respectifs. De même qu'il refuse les « fleurs de rhétorique », de même l'auteur s'emploie à caricaturer le « joual » qu'il définit, en note de bas de page de *L'Hiver de force*, comme « jargon montréalais raffiné par le théâtre puis exploité par la chanson et le cinéma québécois » (p. 19). Ducharme s'inscrit ainsi dans les querelles de son temps (à savoir s'il faut ou non institutionnaliser le « joual » et l'anoblir en quelque sorte en le faisant entrer dans la littérature), tout en évoquant une vieille tradition littéraire et critique québécoise caractérisée par sa propension au redressement des torts linguistiques (voir Beaudet).

Dans cette « poétique du débris », pour reprendre le titre de l'essai d'Élisabeth Nardout-Lafarge, rien n'est épargné par la dérision, et tout est récupérable, recyclable, puisque tout se retrouve sur le même pied, dans une juxtaposition quelque peu cacophonique. L'œuvre de Ducharme dépasse le seul fait littéraire puisque discours, idéologies, chansons et autres bribes discursives viennent s'ajouter aux références

littéraires pour faire de cette œuvre un véritable bric-à-brac. On trouve notamment des fragments de discours soixante-huitard défaits, comme dans *L'Avalée des avalés*, quand Bérénice (qui tente d'emmener son frère avec elle dans sa fugue) s'écrie : « Nous louerons une chambre d'hôtel et là, nous ne ferons pas l'amour mais la tendresse » (p. 261). Il s'agit de laisser pénétrer le texte des discours et des produits de la culture non savante, tels des débris à coller, à recycler, au même titre que les autres textes. Tout ce qui relève du discours figé, du cliché et du bruit en tout genre est ainsi repris par le texte ducharmien.

La littérature de Ducharme se laisse ainsi distraire par ce qui l'entoure, puisque l'écrivain s'empare de tout discours, du calembour à la citation d'auteur en passant par les lieux communs de son époque, qu'il transporte sur la scène littéraire. Néanmoins, aucun discours ne saurait avoir, aux yeux de Ducharme, plus de valeur qu'un autre : tous mis sur un pied d'égalité, puisque tous suspects, les discours repris par l'auteur témoignent d'une même volonté de substituer la connaissance à l'opinion, le vivant au mortifère, le nouveau au désuet. Des clichés langagiers aux proverbes, en passant par les slogans politiques ou publicitaires, le figé et toute forme de déjà-dit sont cristallisés par la plume ducharmienne et renvoyés dos à dos parce qu'intégrés au texte comme autant de bruits.

Une esthétique paradoxale

Ainsi, l'esthétique ducharmienne, qui ne rejette pas uniquement l'intertexte français, comme on a pu le voir, s'avère être une esthétique paradoxale à bien des égards. D'abord, et dans une acception étymologique du terme, parce que l'univers ducharmien est celui du paradoxe, situé à la fois contre et à côté de la « doxa », de tout discours dominant, de toute idéologie. Un univers de la marge en somme, à commencer par les personnages, par ces « radas » (1990, p. 17), pour reprendre un substantif ducharmien qui signifie autant « raté » qu'« exclus », « à côté de la masse », « en marge de ». La filiation, chez Ducharme, paraît aussi paradoxale que peut être, par exemple, la solitude d'une Bérénice Einberg : à la fois revendiquée, montrée de façon

ostentatoire, et en même temps subie, acceptée comme un pis-aller. Les appartenances à des groupes, à commencer par le premier, la famille, ne sont que des « illusions groupales », pour reprendre l'expression de Pierre-Louis Vaillancourt (p. 26). Ducharme se situerait alors davantage dans le groupe des sans-groupe, ces sans-abri qu'il met lui-même en scène. De même, les déchets, les exclus de la culture (la télévision, la publicité ou encore la chanson) sont intégrés au texte. Tel l'« Enfant trouvé qui choisit d'être "perdu" plutôt que de rentrer dans le rang », cet Hidalgo qu'est Ducharme « s'engendre par ses propres soins pour se refaire et refaire le monde à sa guise » (Robert, p. 223), de la même façon que ses propres personnages refont le leur. Pas de pères fondateurs admirés donc, pas de leaders politiques ni de maîtres mis de l'avant dans cette poétique du détronement, dans cette morale de l'« anti- » et du « contre » qui rejette féroce­ment toute forme de nationalisme, de patriotisme ou de filiation, toutes considérées comme mortifères et aliénantes.

Le paradoxe le plus intéressant chez Ducharme réside peut-être dans sa conception de l'écriture, où l'originalité semble ne pouvoir passer que par la reprise du déjà-écrit. Car il appert que les divers emprunts et autres pillages ne diminuent en rien l'originalité du texte ducharmien : « les passages les plus indiscutablement personnels, neufs, saisissants de ce texte sont souvent ceux qui citent (sans le dire), qui volent, qui imitent avec le plus d'impudeur » (Marcotte, 2000, p. 92). C'est ainsi que l'héritage français est à la fois rejeté, tenu à distance en même temps qu'il apparaît comme un ressort créateur de l'œuvre. Tout se passe donc comme si écrire consistait en une réécriture de ce qui a été fait auparavant. Comme le rappelle à juste titre Tiphaine Samoyault, « [m]ême lorsqu'elle s'efforce de couper le cordon qui la relie à la littérature antérieure, qu'elle revendique la transgression radicale ou la plus grande originalité possible (être soi-même sa propre origine), l'œuvre met en évidence cette mémoire puisque aussi bien se séparer de quelque chose, c'est affirmer son existence » (p. 56). En d'autres termes, être original tout en faisant avec l'origine, pour dépasser ce constat du « tout est déjà dit »!

La littérature que prône l'auteur, loin de se contenter de regretter une mémoire passée, se joue des modèles et des références. Si elle revient sur des traces, l'écriture ducharmienne ne témoigne pas d'une attitude angoissée de ressassement, même si elle montre également l'impossibilité d'une réappropriation du déjà-dit en ce qu'il n'y a peut-être rien à se réapproprier. L'écriture, aux yeux de Ducharme, se doit ainsi de se libérer des impératifs de la tradition, de la filiation, et il s'agit pour l'écrivain de refuser qu'une forme préalablement fixée serve de référence et préside à la création littéraire. Mais c'est là tout le paradoxe d'une écriture dont les jeux intertextuels en appellent à la tradition : car Ducharme, comme nous avons pu le voir, fait de la littérature avec de la littérature. Soulignons enfin une certaine ironie du sort : alors que ses textes conspuent l'institutionnalisation et la reconnaissance littéraires, son œuvre, elle, fait partie intégrante de la « grande littérature » à laquelle il s'attaque, puisque tous ses romans (ainsi qu'une pièce de théâtre, *HA ha !...*) ont été publiés chez Gallimard, en France, et que Ducharme est présenté aujourd'hui comme un « classique » québécois, un auteur canonique : l'écrivain de l'anti-filiation serait ainsi devenu (malgré lui) une figure tutélaire pour nombre d'auteurs contemporains...

Bibliographie

ABASTADO, Claude. 1976, « Situation de la parodie », *Cahiers du XX^e siècle*, n° 6, p. 9-37.

ANDRÈS, Bernard. 1990, *Écrire le Québec : de la contrainte à la contrariété. Essai sur la constitution des Lettres*, Montréal, XYZ, coll. « Études et documents ».

BAKHTINE, Mikhaïl. 1982, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

BEAUDET, Marie-Andrée. 2001, « Entre mutinerie et désertion. Lecture des épigraphes de *L'Hiver de force* et du *Nez qui voque*

Claire JAUBERT, « Du défilé à l'affiliation : le sort de la littérature française dans l'œuvre de Réjean Ducharme », dans Anne CAUMARTIN et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise*, @analyses, automne 2007

comme prises de position exemplaires de l'écrivain périphérique », *Voix et images*, vol. XXVII, n° 1 (79), automne, p. 103-112.

BELLEAU, André. 1986, « Code littéraire et code social dans le roman québécois », dans *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », p. 175-192.

BIRON, Michel. 2000, *L'Absence du maître. St Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius ».

BOURDIEU, Pierre. 1987, *Choses dites*, Paris, Minuit.

DUCHARME, Réjean. 1990, *Dévadé*, Paris/Montréal, Gallimard/Lacombe.

—. 1973, *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

—. 1968, *L'Océantume*, Paris, Gallimard;

—. 1967, *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard;

—. 1966a, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard;

—. 1966b, interrogé par Gérald GODIN, « Gallimard publie un Québécois de 24 ans, inconnu », *MacLean*, septembre, p. 57.

GENETTE, Gérard. 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

LAUTRÉAMONT, Comte de. 1963, * uvres complètes*, Paris, Maurice Sallet, Le Livre de poche.

MARCOTTE, Gilles. 1990, « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont », * tudes françaises*, vol. XXVI, né 1, p. 87-127;

Claire JAUBERT, « Du défilé à l'affiliation : le sort de la littérature française dans l'œuvre de Réjean Ducharme », dans Anne CAUMARTIN et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise*, @analyses, automne 2007

—. 2000, « Le copiste », *Conjonctures, Revue québécoise d'analyse et de débat*, n° 31, automne, p. 87-99.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth. 2001, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises »;

—. 1999, « Réjean Ducharme et l'héritage français. Détours et détournements », *Littérature*, n° 113, mars, p. 82-95.

ROBERT, Marthe. 1972, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset.

SAMOYAULT, Tiphaine. 2001, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. « 128 ».

VAILLANCOURT, Pierre-Louis. 1994, « Permanence et évolution des formes de l'imaginaire ducharmien », dans P.-L. Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, p. 17-64.

Frédéric RONDEAU

Gilbert Langevin, réquisitoire d'une singulière solidarité

« Je me tiens garant d'une civilisation mourante. »
Gilbert Langevin (*Origines*, p. 94)

La question de la filiation dans l'œuvre du poète Gilbert Langevin doit être envisagée selon une perspective qui réinterroge d'emblée des termes tels que « fratrie », « génération » ou encore « peuple ». Le poète entretient en effet un rapport assez singulier à l'appartenance, et ce, aussi bien dans ses poèmes que dans ses amitiés. Si l'on peut certes établir une généalogie autour d'œuvres empreintes d'un certain mysticisme et d'un questionnement d'ordre métaphysique, Langevin demeure éloigné de Fernand Ouellette ou de Juan Garcia. Et bien que l'on puisse par moments établir des rapprochements avec René Char et Gaston Miron — qu'il considérera comme son père en poésie — la filiation chez Gilbert Langevin se construit d'abord autour d'une certaine morale de l'écriture. C'est ainsi, par exemple, qu'il partagea bien des projets mais assez peu d'esthétiques. La filiation ici se définit non pas tant par une poursuite de la tradition ou un hommage aux prédécesseurs que par une exigence de fidélité à la singularité.

La filiation établie autour de Langevin, n'a par conséquent rien à voir avec l'appartenance à une descendance ou à une même génération. Il savait qu'être contemporain en poésie n'implique pas de partager la même époque. « Compagnon dans la poésie de la vie » (*Né en avril*), Langevin, tout comme Miron, n'ignorait pas que la véritable filiation se mesure et s'établit dans la durée ainsi que dans l'engagement par le vers. André Brochu écrivait avec justesse, que « [c]omme Miron, Langevin est un poète *par le peuple*, ce peuple qu'il n'a jamais renié et qui reste, comme le disait Bakhtine à propos de Rabelais [...], la grande inspiration » (p. 105. Brochu souligne.) C'est sous ce jour qu'on iden-

tifiera un type de filiation échappant à la communion et indéfectiblement attachée à son indépendance.

Celle-ci se manifeste dans la certitude qu'une œuvre, sans être sourde aux conseils amicaux, ne se construit que dans un rapport à soi, dans une lutte avec soi-même. Ce mélange d'aplomb et de surplomb, d'union sans admiration aveugle, est décelable dans le discours critique sur son œuvre et identifiable, de surcroît, dans les divers mouvements littéraires qu'il côtoiera fraternellement sans y adhérer de façon dogmatique. En effet, Langevin sera tour à tour associé à la marge (bien qu'il ait reçu de nombreux prix) et à la contre-culture, décrit comme un auteur « underground » (Nepveu, 1999, p. 124) ou encore, comme étant le « dernier des poètes de la Révolution tranquille » (Biron, 1997, p. 472) : son œuvre, par sa « constance et [sa] sincérité, [résume aussi] à elle seule tout le chemin parcouru par la génération immédiatement postérieure à celle de l'Hexagone » (Ricard, 1974). Ces observations témoignent d'une posture difficile à circonscrire. Son travail semble traverser les différentes périodisations de l'histoire littéraire sans trouver sa place, familièrement étrangère au foisonnement de la poésie des années soixante à quatre-vingt. Le premier recueil, *À la gueule du jour* paraît en 1959 et son dernier, *Le Cercle ouvert*, est publié en 1993, soit deux ans avant sa mort. Une trentaine de titres qui témoignent sans relâche d'une étonnante fidélité à une poésie marquée par la brièveté, composée de courts vers, souvent lapidaires, forgée par l'aphorisme.

Langevin semble appartenir à tous les voisinages. Si Nepveu a pu affirmer en 1974 que ce dernier était « plus proche de Roland Giguère que d'aucun autre poète québécois » (p. 316), c'est pourtant avec François Hertel qu'il lance les *Cahiers fraternalistes*. C'est aussi lui qui fondera les Éditions Atys, participera à l'Université ouvrière en 1961-62, collaborera aux revues *Parti pris*, *Hobo-Québec*, *la Barre du jour*, *Liberté* et écrira des chansons pour le groupe rock Offenbach. Dans « La ferveur poétique de Gilbert Langevin », Michel Biron identifiera aussi cette large communauté aux contours mal définis, sans « dénominateur commun¹ ». Il y a tout à la fois, chez le poète, une filiation à une

¹ Il écrit aussi dans ce sens : « Malgré cette sorte de fraternité poétique, la position de Langevin s'avère inconfortable. Venu tout juste après les poètes de l'Hexagone et tout

communauté et la préservation d'une distance, un désir d'union accompagné d'une méfiance à l'égard des projets communs. Si l'on peut établir de nombreux rapports entre Langevin et les poètes de l'Hexagone — un certain travail lyrique par exemple —, son travail sera néanmoins toujours éloigné de la poésie du pays. Comme nous le verrons, c'est dans le sens d'une fidélité à une « condition » plutôt qu'à un groupe que l'on peut comprendre cet attachement et cette réserve.

Serait-ce cette vigilance que l'on voit aussi se manifester par rapport à son propre nom ? Nombreux sont en effet les hétéronymes de Langevin : Carmen Avril, Zéro Legel, Alexandre Jarrault, Régis Auger. Ces derniers, surtout présents dans les quatre volumes des *Écrits de Zéro Legel*, s'inscrivent parfois en exergue dans les recueils de Langevin. Ces noms, qui l'accompagneront dès *Symptômes* (1963), évoquent cette polarité à laquelle il faisait référence lors d'un entretien avec Jean Royer : « On se dédouble quand on écrit. On parle à l'autre qui est en soi. Il y a un combat entre les deux. De là naît un monstre ou un ange. » (p. 144) Cette dualité, omniprésente dans sa poésie (entre la chair et l'os, la naissance et la mort, la beauté et la laideur), agit essentiellement comme une lutte personnelle, un combat à finir, réactualisés dans chaque poème. De nombreux textes relèvent ainsi d'un écartèlement, d'une fragmentation de l'être et se posent comme témoignage d'une unité perdue de l'homme.

Cohésion et dissension

La poésie de Gilbert Langevin est profondément dénonciatrice. De l'injustice d'abord, mais aussi de la maladie, de la médiocrité, de la mort. Pierre Nepveu relève que « Langevin n'a rien du poète engagé [...] c'est [...] d'un même souffle et avec le même langage que Langevin nomme le mal social et le mal lui-même » (1973, p. 320). Apparaissant sous plusieurs facettes, ce mal est d'abord le lieu de la

juste avant les poètes des Herbes rouges, Langevin n'appartient ni à la génération des poètes du pays ni à celle des formalistes. Même la contre-culture, de laquelle il se sent pourtant si proche, ne lui convient pas vraiment, lui, l'éternel « déchanté ». [...] Camarade d'un peu tout le monde, il n'est à l'aise dans aucun groupe. » (1997, p. 467 et 468).

rectitude et de l'autorité, de « l'hégémonie de l'homogène² ». C'est en réaction à cette emprise qu'émergent différents types de filiation. Certains personnages, dont la présence n'est pas toujours explicite dans les poèmes, agissent néanmoins comme des catalyseurs, provoquant le conflit, faisant surgir l'urgence du vers : « Naquirent d'une extrême tension / ces ombres qui / plus fort que naître crient / arrivent à feu d'entendre » (*Novembre*, p. 35).

La filiation à l'œuvre dans les poèmes de Gilbert Langevin est ainsi façonnée à la douleur. On n'y retrouve cependant plus « les cassés les timides / les livreurs en bicycle / [l]es épiciers licenciés » peuplant les cantouques de Gérald Godin (2001, p. 226) ni l'esthétique « Ti-pop ». Les références aux classes sociales ne sont pas explicites chez Langevin. Les épaves échouées et les ombres qui hantent ses poèmes témoignent de tribulations plus anciennes. La filiation dans l'affliction prend alors un aspect ancestral où, comme dans cet extrait de Michélet, le tourment de nos ascendants persiste : « Les âmes de nos pères vibrent encore en nous pour des douleurs oubliées, à peu près comme le blessé souffre à la main qu'il n'a plus³. »

C'est ainsi que les poèmes de Langevin, s'ils sont toujours empreints d'une aspiration à une forme de cohésion, ne visent pas pour autant à s'élever en porte-étendards. Ces voix que l'on semble deviner dans l'œuvre du poète ne s'unissent jamais dans la revendication commune et encore moins dans la célébration. Si le poème inculpe et incrimine, sa lutte n'a rien de ponctuel : étrangère à la conjoncture, elle s'inscrit dans un temps immémorial. C'est bien ce dont parle André Belleau dans « Petite grammaire de la solidarité avec le peuple », par un désir de fidélité à une communauté qui serait néanmoins accompagné du souci de la distance, d'une peur de l'enchaînement. Dans cette critique

² On ne peut que penser à cette langue comme « Loi » telle que Jacques Derrida l'a développée : « Le monolinguisme de l'autre, ce serait d'abord cette souveraineté, cette loi venue d'ailleurs, sans doute, mais aussi et d'abord la langue même de la Loi. [...] C'est en faisant fond sur ce fond qu'opère le monolinguisme imposé par l'autre, ici par une souveraineté d'essence toujours coloniale et qui tend, répressiblement et irrépressiblement, à réduire les langues à l'Un, c'est-à-dire à l'hégémonie de l'homogène. » (1996, p. 69)

³ Cité dans Janine Altounian (2005, p. 63).

du roman *Ailleurs peut-être* d'Amos Oz, on entend bien que Belleau s'adresse d'abord aux écrivains québécois lorsqu'il écrit :

Le risque [...] pour l'écrivain, lorsque la gravité des périls impose le devoir de solidarité, c'est qu'il soit amené à faire carrière dans la noblesse de ton. Dans ce cas, un certain type de langage finit par s'engendrer lui-même, sans autre nécessité que sa propre satisfaction, sans rapports avec la complexité, la mobilité et les contradictions de la vie individuelle et sociale. Comment être manifestement solidaire du groupe dans la *distance* [...] (p. 35).

Cette dernière phrase résonne dans les poèmes de Langevin où la solidarité participe d'une « condition commune » plutôt que d'une « cause commune ». On retrouve chez le poète une posture de « fidélité à la singularité » plutôt qu'aux ensembles. Celle-ci n'est pas étrangère au fait que si Langevin est bel et bien « un poète *par le peuple* », tel que l'écrivait Brochu, ses poèmes suggèrent pourtant souvent le rendez-vous manqué et l'alliance trahie. Cela n'est pas sans rappeler la pensée de Gilles Deleuze lorsqu'il écrit que les œuvres de Mallarmé, Rimbaud, Klee, Berg, font appel à un peuple, et constatent que « le peuple manque ». Cette « condition commune » relève précisément de ce manque.

La chair et les os

Le réquisitoire dans l'œuvre du poète s'oriente d'abord vers un ordre transcendant. Si dans ses premiers recueils rassemblés sous le titre *Origines*, c'est envers Dieu (« je suis ce coup de lance / au flanc du corps du Christ » (*Origines*, p. 23)) et l'appareillage divin qu'elle se porte (« les crucifix calcinés » (p. 49), « les cris de cloches saintes » (p. 17), les « voix d'anges en délire » (p. 37)), à partir du milieu des années soixante, l'autorité se déplace vers le lieu de la régie et du dogme. C'est en réaction à ce « Fichier central » (*Le Fou solidaire*, p. 54) ou à ce « Tribunal gorille » (p. 34), qu'une filiation se crée dans les poèmes de Langevin avec les marginaux, les exclus, toute une communauté de désœuvrés. Or, la plainte de cette bohème ne parvient jamais, dans le poème, à dépasser un cri languissant. Constamment modulée par le désastre et l'échec, la révolte de ces « désastreux magnifiques » (*Griefs*, p. 13), comme on peut le lire dans les extraits suivants, s'épuise dans l'ultime souffle du vaincu : « Cris solidaires d'une fête / muée vite en

détresse » (*Comme un lexique des abîmes*, p. 42). Le rassemblement tourne vite à la catastrophe chez Langevin et constitue souvent, à ce titre, une écriture funéraire, dans laquelle sont rapportés les derniers balbutiements d'une parole :

l'aube s'éraïlle
tous les rêves défendables
se liguent mais en vain
car la peur dévisse le devenir
et falsifie les fables
où l'amour se disloque agonise le verbe (*Origines*, p. 270)

Slavoj Žižek trace un constat qui n'est pas sans similitudes avec les forces antagonistes présentes dans les poèmes de Langevin. Le philosophe constate :

L'attitude hégémonique aujourd'hui est celle de la « résistance » — ce dont témoignent les poétiques des minorités sexuelles, ethniques, des « multitudes » de modes de vie (gays, malades mentaux, prisonniers...), « résistants » face à un mystérieux pouvoir central (capitalisé). Des gays et des lesbiennes aux derniers vestiges de droite, tout le monde « résiste ». Force est de constater que c'est le discours de la résistance qui est devenu la « norme » aujourd'hui et qu'il est, en tant que tel, devenu l'obstacle principal à l'émergence d'un discours qui questionnerait réellement les relations dominantes (p. 70-71).

Cette observation permet d'établir un parallèle avec la filiation à l'œuvre dans le poème. Tout se passe, en fait, comme si le discours de la résistance autour duquel se constituait une communauté, était vidé de son potentiel contestataire. Transformée ni plus ni moins en norme, en convention, la parole séditeuse semble atteinte d'une pathologie — « sérum », « gangrène », « baume » — dont le poème rend compte. Cette maladie vient, comme on l'a vu, « falsifie[r] les fables » et donc dénaturer les projets, les partages de tous ces « rêves défendables ». Le dernier vers — « où l'amour se disloque agonise le verbe » — met en lumière la précarité des liens. Le verbe, comme une voix affaiblie, où les paroles sont comptées, atteste de l'affaiblissement de la résistance. Le désœuvrement et la maigreur des possibilités se transmettent aux corps et se traduisent dans la figure du squelette alors que

« l'avenir est aux os » (*Ouvrir le feu*, p. 73)⁴. La source de ce mal, de l'infiltration de l'impuissance jusque dans l'ossature, que nous désignerons plus loin par la « honte », se manifeste non pas dans un consentement à la soumission — la révolte est indéniablement présente — mais bien par l'incapacité, comme on peut le lire dans les poèmes suivants, à la surmonter :

Corps fébrile que la souffrance enchaîne
et qui pour satisfaire aux légendes
accentua les signes de son exil

aride espace où le désir bougonne
derrière le paravent des mauvais rires

la rage trinque avec l'âme fautive
et les remords pullulent au bord du vide (*Stress*, p. 45)

« [D]errière le paravent » se cachent la dérision et les sarcasmes, cette médiocrité qui fait vagabonder le « corps fébrile » entre la révolte (« rage ») et la culpabilité (« âme fautive »). Dans ces poèmes de la misère, le véritable coupable demeure le sujet lui-même, tiraillé entre l'enfermement et le déracinement, se soumettant à la satisfaction des « légendes », à cette condition ancestrale à laquelle il ne peut échapper. C'est pourquoi les attaques, dans les poèmes de Langevin, les « griefs », les réquisitions, les coups à la « gueule du jour », les « vlan de neige » sont, bien sûr, adressés aux appareils du pouvoir, mais encore plus généralement dirigés vers les hommes eux-mêmes, vers ces sujets prostrés dans la soumission, habités par la honte. Cette souffrance, qu'exprime Primo Levi dans *Les naufragés et les rescapés*, est décrite par Gilles Deleuze comme celle « d'être un homme », c'est-à-dire non pas de porter l'opprobre de la responsabilité du nazisme, mais bien la honte d'avoir été souillé par lui. Or, comme l'écrit Deleuze, nous pouvons éprouver cette « zone grise⁵ » dans des circonstances autres et

⁴ Il s'agit bien d'une constante de sa poésie : « Quel chantier de chanter mon désenchantement ! », « Notre demeure osseuse », « La nuit dilapide ses secrets / Je me retrouve en deuil et pauvre / devant les doubles portes / le visage amaigri / j'apparais sombre valeur / dont se méfient même les ombres » (*Origines*, p. 61, 118, 243).

⁵ La « zone grise » chez Primo Levi correspond à « cette zone d'ambiguïté qu'irradient les régimes fondés sur la terreur et la soumission » et qui fait en sorte que les individus se sentent à la fois victimes et coupables de l'aliénation qui pèse sur eux (Levi, 1989, p. 57).

parfois même dérisoires : « devant une trop grande vulgarité de penser, devant une émission de variétés, devant le discours d'un ministre, devant des propos de bons vivants » (1990). La falsification des fables et l'agonie du verbe révèlent que le langage ne s'érige plus comme un rempart pour les « résistants ». La marge s'est dissoute en mettant fin aux délimitations entre un dedans et un dehors au pouvoir. Dans les poèmes de Langevin, où le sujet poétique « [s]'avoue titulaire d'une honte sans nom » (*Stress*, p. 12), ce sentiment se profile dans l'absence de refuge, le sentiment de ne plus être en mesure d'échapper aux compromis, de nier une réelle filiation avec les « lois sans âmes » et les « yeux de juges / qui protègent les chacals ».

Révoltée, mais néanmoins habitée par ce qu'elle dénonce, cette « communauté honteuse » ne s'acquitte de sa colère qu'en l'exerçant sur elle-même (« Soleil quand notre fuite même / nous visse aux bas-fonds » (*Origines*, p. 212) ; « chaque matin fait des nœuds dans l'espérance » (*Un peu plus d'ombre*, p. 13)). Qu'il s'agisse de l'apparition d'une pathologie, comme celle évoquée plus tôt, ou de l'examen de la grille efficace et grise de l'Administration, c'est bien un processus de déshumanisation que Langevin porte à la connaissance du monde. Le sujet du poème lui-même n'échappe pas à sa rage : « ils ont raison de jubiler / destinataire de mon propre tir / j'arrive au temps de ma tombée » (*Le Fou*, p. 58). Cette forme de masochisme trouve un écho dans l'ouvrage de Slavoj Žizek. Ce que ce dernier évoque, autour de la recherche de nouvelles formes de subjectivité, consiste en un acte presque suicidaire, où l'échappée hors du rapport d'autorité n'exclurait pas l'auto-agression corporelle afin de détruire le support symbolique sur lequel repose la domination : « Le pur sujet ne peut naître que de cette expérience, expérience de désintégration subjective radicale [...] » (p. 90). La scène, assez ridicule, où Žizek évoque des manifestants se tabassant entre eux face à des policiers sidérés⁶, n'est pas éloignée d'une certaine « technique » propre à la poésie de Langevin. « Tabas-

⁶ Cette technique que Žizek assure être véridique vise à sortir du rapport de domination : « Loin d'apporter une quelconque satisfaction au témoin sadique, cette auto-torture masochiste frustre le sadique en le privant de son pouvoir sur le masochiste. Le sadisme implique une relation de domination, alors que le masochisme est le premier pas nécessaire à la libération. » (p. 91)

ser » le vers chez ce dernier consiste plutôt à s'éloigner d'une « conception esthétisante de la poésie » (Nepveu, 1974, p. 322). Cette prise de conscience qu'il n'y a pas d'échappatoire à la parole, que celle-ci peut aussi bien agir sous le mode de l'accusation que sous celui de l'émancipation, invite le poète à faire émerger une tension, un conflit, grâce à une écriture dépouillée et même « désœuvrée⁷ ». Comme l'écrit Nepveu, la poésie de Langevin débusque du poétique dans « rien [qui] ne le détermine à l'avance » (1974, p. 314). C'est ainsi que le poète n'est pas étranger à un topos de la littérature québécoise qui est celui de la pauvreté, présent chez Saint-Denys-Garneau, Miron et aussi dans la « poétique du débris » (Nardout-Lafarge, 2001) de Réjean Ducharme. Il n'est que de penser, chez Langevin, à la persistance avec laquelle le poète « sabote » son œuvre en intégrant, particulièrement dans les écrits de Zéro Legel, des jeux de mots anodins et des rimes enfantines.

L'instant et l'éternité

Ce croisement, cette lutte, coïncide avec le moment de jaillissement des singularités. Cette déshumanisation, cette homogénéisation des hommes dans les poèmes de Langevin est elle-même un appel à une production de nouvelles subjectivités. Ces existences obscures, qui apparaissent au contact des instruments coercitifs du pouvoir, correspondent aussi à la façon dont le poème de Langevin s'écrit, c'est-à-dire au centre de la confrontation, au cœur du poème et de son « autotabassage » par les mots. Ainsi, « être manifestement solidaire dans la distance » pour Langevin, c'est prendre conscience de l'aliénation de la communauté en étant solidaire de cette condition. Mais la prise de distance réside dans sa conviction que seule l'infidélité au groupe et au langage permet une véritable libération.

Dans la tranchée de chaque jour
Quelqu'un prépare
Une fraude ou un poème
Quelque part
On triche le fisc

⁷ Langevin dira à Jean Royer : « J'ai commencé à écrire un peu par désœuvrement. C'est drôle : je crois que la racine de l'œuvre, c'est le désœuvrement. » (Royer, 1991, p. 145).

Ou l'âme humaine (*Un peu plus d'ombre*, p. 45)

Le poème s'accomplit comme une fraude, une tricherie grâce à laquelle on parviendrait à déjouer notre appartenance à « l'âme humaine » selon l'expression de Langevin. Le temps de la libération correspond à une mise en œuvre de la tromperie, agissant alors comme une sortie-de-soi. Dans le poème suivant, c'est encore au carrefour, au croisement, que jaillit le possible et le poème. Seule la blessure semble susceptible de faire éclore le sublime :

À la jointure des membranes quotidiennes
chacun son tonnerre de nerfs et de tourments

quiconque force la terre à répondre oui
pétrit dans ses chairs un grand soleil de levain

quiconque choisit la route périlleuse des landes intérieures
verra sa solitude vaincre l'excrément de l'erreur

quiconque rôde à la lisière d'une saine inquiétude
verra sa révolte salutaire égorger l'impossible

glisse une lamelle de lumière sur l'espérance estropiée
toute beauté prend racine dans une blessure (*Un peu plus d'ombre*, p. 27)

C'est dans l'éclair ou dans l'instant, deux mots que le poète affectionne particulièrement, au confluent du pouvoir et de la misère qu'apparaît la beauté et que la « révolte salutaire » parvient à « égorger l'impossible ». Pierre Nepveu relève que cette écriture fait partie de celles « inscrivant non pas le projet d'une synthèse universelle et cosmique, mais la saisie parcellaire, sans euphorie, d'un moment de la conscience et du monde; écritures de l'éclair » (1974, p. 314) :

entre l'éclair que je porte
et la terre que je piétine
malgré les oripeaux subsiste le sublime (*Origines*, p. 245)

Cette poétique apparaît ainsi comme un geste fiduciaire entièrement fondé sur la filiation en devenir et orienté vers la création d'une nouvelle communauté. Dans ce dernier poème, on sent encore l'importance qu'occupe l'opposition des forces, cette « brise fiévreuse » émergeant de l'« ombre au dos de la falaise » :

Tandis que le matin procède
au relevé précis des bévues
du côté le moins éclairé de vivre
une brise fiévreuse
combat ses mauvais rêves
comme si l'univers
affrontait son contraire
quelque chose alors de singulier
remue l'espace entier (*Novembre*, p. 40)

Ce « quelque chose » d'énigmatique n'est pas sans rappeler le « quiconque » du poème précédemment cité et tiré d'*Un peu plus d'ombre au dos de la falaise*. Cette imprécision renvoie à une ouverture vers le singulier. « Quiconque », mais chaque fois unique, désigne bien la « fidélité aux singularités » évoquée plus tôt. C'est dans l'affrontement que la vie et le poème peuvent surgir. Tout se passe comme si le singulier était justement séparé du sujet, de l'identité, ce qui ouvre la voie à une communauté sans ipséité, sans filiation autre que celle du risque que prend la parole individuelle et qui se veut partage. Giorgio Agamben écrit que le fait que « des singularités constituent une communauté sans revendiquer une identité, que des hommes co-appartiennent sans une condition d'appartenance représentable [...] constitue ce que l'État ne peut en aucun cas tolérer » (1990, p. 89). Cette communauté sans identité correspond à une société sans majorité, sans étalon de mesure et de Loi.

Dans la poésie de Langevin, cette impression de compte à rebours doublée d'un ton eschatologique, fondent une singulière solidarité qui se manifeste dans l'effacement du sujet. Radicalité retrouvée dans le poème cherchant à nommer l'évènement, l'éclair, l'instant et qui ne peut se transmettre à quiconque, tout en demeurant résolument un objet singulier adressé à tous. Cette filiation est présente essentiellement dans la transgression, dans ce cas-ci le poème, qui permet d'établir un lieu perceptible par tous, comme étant le croisement d'une singularité avec le pouvoir. L'infidélité à la filiation catalyse la révolte chez Langevin. Le poème figé sur le papier est la marque immobile et fixe de la filiation à la révolte, à laquelle il est évidemment nécessaire d'être infidèle, en écrivant d'autres poèmes. « L'instant rutilé d'éternité » (*Un peu plus d'ombre*, p. 51), écrivait Langevin.

Frédéric RONDEAU, « Gilbert Langevin, réquisitoire d'une singulière solidarité », dans Anne CAUMARTIN et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise*, @analyses, automne 2007

Bibliographie

AGAMBEN, Giorgio. 1990, *La communauté à venir. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle ».

ALTOUNIAN, Janine. 2005, *L'intraduisible. Deuil, mémoire, transmission*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes ».

BELLEAU, André. 1984, *Y-a-t-il un intellectuel dans la salle?*, Montréal, Éditions Primeur.

BIRON, Michel. 1997, « La ferveur poétique de Gilbert Langevin », *Voix et images*, n^o 66, p. 460-472.

BROCHU, André. 1994, *Tableau du poème*, Montréal, XYZ.

DELEUZE, Gilles. 1990, « Le devenir révolutionnaire et les créations politiques », revue *Multitudes*, <http://multitudes.samizdat.net/Le-devenir-revolutionnaire-et-les.html>.

DERRIDA, Jacques. 1996, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, coll. « Incises ».

GODIN, Gérald. 2001, *Ils ne demandaient qu'à brûler*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Rétrospectives ».

ROYER, Jean. 1991, *Poètes québécois. Entretiens*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo ».

LANGEVIN, Gilbert. 1966, *Un peu plus d'ombre au dos de la falaise*, Montréal, Éditions Estérel;

_____. 1971a, *Stress*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Poètes du Jour »;

_____. 1971b, *Origines 1959-1967*, Montréal, Éditions du Jour;

_____. 1971c, *Ouvrir le feu*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Poètes du Jour »;

_____. 1972, *Les écrits de Zéro Legel, première série*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Proses du Jour »;

_____. 1973a, *La douche ou la seringue*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Proses du Jour »;

_____. 1973b, *Novembre*, Éditions du Jour, coll. « Poètes du Jour »;

_____. 1975, *Griefs*, Montréal, l'Hexagone;

_____. 1976, *L'avion rose*, Montréal, Éditions La Presse;

_____. 1980, *Le Fou solidaire*, Montréal, l'Hexagone;

_____. 1986, *Comme un lexique des abîmes*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Radar »;

_____. 1989, *Né en avril*, Trois-Rivières, Écrits des Forges;

_____. 1993, *Confidences aux gens de l'archipel*, Montréal, Éditions Triptyque.

LÉVI, Primo. 1989, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades ».

NEPVEU, Pierre. 1973, « Gilbert Langevin, l'énergumène », *Études françaises*, vol. 9, n° 4, p. 312-324;

_____. 1974, « La poétique de Gilbert Langevin », *Livres et auteurs québécois 1973*, Québec, Presses de l'Université Laval;

Frédéric RONDEAU, « Gilbert Langevin, réquisitoire d'une singulière solidarité », dans Anne CAUMARTIN et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise*, @nales, automne 2007

_____. 1999, *L'Écologie du réel*, Montréal, Boréal, coll. « Compact ».

RICARD, François. 1974, « À propos de *La douche ou la seringue*. Gilbert Langevin : de zéro à la totalité », Ville Saint-Laurent, *Le Jour*, 6 juillet, p. V2.

ROYER, Jean. 1991, « Gilbert Langevin : la vie d'un autre », dans *Poètes québécois. Entretiens*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo ».

ZIZEK, Slavoj. 2006 [2004], *La subjectivité à venir*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».

Yvon RIVARD

De Rilke à Vadeboncœur

Pendant plus de trente ans, j'ai reconnu volontiers, et à plusieurs reprises, que je devais à Rilke, et plus précisément aux *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, d'avoir commencé à écrire, sans jamais pouvoir dire précisément ce qui avait bien pu dans ces *Cahiers* m'ébranler à ce point, c'est-à-dire mettre en branle un désir d'écrire, que d'autres lectures m'avaient révélé, en lui assignant un objet qui n'était plus tant l'écriture elle-même que cette autre chose que l'écriture poursuivait inlassablement, autour de laquelle elle tournait comme de sa vérité la plus profonde, au risque d'y sombrer. J'ai essayé de comprendre la nature de cette découverte, l'objet de cette révélation : ce livre m'avait débarrassé, disais-je, de l'obsession toute française du style, ce livre que j'oubliais au fur et à mesure que je le lisais me plongeait dans une sorte de silence que je ne connaissais pas et qui m'apparaissait déjà comme la gravité ou la profondeur à laquelle toute pensée véritable devait obéir. De cette profondeur je ne tirais pas grand-chose ou plutôt je ne retenais pas grand-chose, car dès qu'une idée ou une image me frappait, elle était aussitôt reprise et effacée par le mouvement qui l'avait fait surgir. Bien sûr, j'aimais me référer à quelques passages qui soutenaient mon désir d'écrire, comme celui du début où Malte ose affirmer que malgré son insignifiance il doit se mettre à penser, car il y a plein de choses importantes qui n'ont pas encore été pensées, ou encore ces autres passages où Malte célèbre « l'aimante qui toujours surpasse l'être aimé parce que la vie est plus grande que le destin » (Rilke, p. 202).

Mais il aura fallu que je me révolte, bien que timidement, contre cet héritage de Rilke pour que j'en saisisse la nature, pour que je puisse relier le début et la fin des *Cahiers de Malte* et voir ainsi comment je suis tombé dans « l'ouvert », c'est-à-dire dans ce désir de solitude créatrice qui peu à peu tisse une terrible toile d'araignée dont il est d'autant plus difficile de sortir que chaque fil de cette toile nous promet la liberté, nous ramène dehors, « mais dehors, dehors tout est sans mesure », dit

Malte (p. 74). Le début des *Cahiers* avait tout pour me séduire : un jeune homme inconnu qui n'a pas vraiment encore écrit s'exile dans une grande ville, où il affronte le silence, la solitude, l'angoisse et découvre qu'il a un intérieur : « J'apprends à voir. Je ne sais pas pourquoi, tout pénètre en moi plus profondément, et ne demeure pas où, jusqu'ici, cela prenait toujours fin. J'ai un intérieur que j'ignorais. » (p. 7) Comment ne pas m'identifier à ce jeune homme qui va enfin commencer à écrire, à « ce néant [qui] se met à penser » (p. 23), comme il se définit lui-même, et surtout comment ne pas voir que ce miracle est lié à la solitude et que cette solitude est tributaire d'une rupture?

Partir, écrire

Au début, Rilke parle peu de ce que Malte a quitté ou de ce qui lui a donné la force de le faire, c'est-à-dire ce qui était l'objet de son désir. Comme tout jeune écrivain, Malte sait qu'il va écrire mais ne sait pas ce qu'il va écrire ni pourquoi il va écrire. Au fil des pages, on soupçonne bien que tout cela a à voir avec l'amour, avec le mouvement même de l'amour, que ce qu'il a quitté et ce qu'il va poursuivre est une seule et même chose. Mais il faut attendre la fin pour que le destin de Malte s'éclaire par la parabole revue de l'enfant prodigue : « On aura peine à me persuader, écrit Malte, que l'histoire de l'enfant prodigue ne soit pas la légende de celui qui ne voulait pas être aimé » (p. 243). Pourquoi cette peur d'être aimé, qu'y a-t-il de si terrible à être l'objet d'un désir, à être pour quelqu'un plus ou moins le centre du monde? La peur d'être aimé, pour Malte, c'est le refus d'être quelqu'un, le refus d'être celui que les autres aiment reconnaître en nous et auquel leur amour nous enchaîne. Avant de quitter la maison paternelle, quand il était encore enfant et adolescent, l'enfant prodigue échappait à cette contrainte de l'amour en allant tôt le matin se promener dans les champs, sans amener les chiens,

parce qu'eux aussi l'aimaient [...] parce que, devant eux non plus, on ne pouvait rien faire sans réjouir ou blesser. Mais ce qu'il souhaitait alors, c'était cette indifférence intime de son cœur, qui, le matin tôt, dans les champs, le saisissait avec une telle pureté qu'il commençait à courir, pour n'avoir ni temps ni haleine, pour n'être plus qu'un léger instant du matin qui prend conscience de soi. (p. 244)

Que faisait-il quand il rôdait ainsi dehors? Il jouait à être ceci ou cela, allait dans toutes les directions, jouait de la flûte ou courait après les petits fauves, bref il jouait à être libre, à jouir de cette liberté qui consiste à n'avoir « aucune obligation à l'être » (p. 244). Par ses jeux et regards dans l'espace, Malte, comme Saint-Denys Garneau, son lointain frère québécois, résiste à toutes ces forces, dont celle de l'amour, qui veulent le convaincre, le contraindre d'avoir un destin, un visage, une maison. Rentrer dans le temps, rentrer à la maison, c'est mourir un peu beaucoup à tous les possibles, à tous ces espaces illimités dont une vie doit se nourrir sous peine de se tarir. Ainsi quand venait l'heure du retour, Malte se demandait : « Mon Dieu, de quoi fallait-il alors se dépouiller, et combien de choses oublier? [...] Les chiens, chez qui l'attente s'était accrue toute la journée durant, traversaient les buissons et vous ramenaient à celui qu'ils croyaient reconnaître en vous. » (p. 245). Malte, c'est Saint-Denys Garneau, qui après avoir fait l'expérience de l'équilibre impondérable entre deux choses, rentre à la maison pour y mourir, « car la maison meurt où rien n'est ouvert » (« Maison fermée », p. 22). La seule maison susceptible d'abriter un tel désir d'être en dehors du temps, un tel désir de « n'être plus qu'un léger instant du matin qui prend conscience de soi », ce serait une maison tellement ouverte qu'elle se distinguerait à peine du dehors, une maison presque imaginaire, construite en dehors du monde et habitée par des personnages de conte. Cette maison existe, je l'ai visitée à l'âge de quatorze ans, bien avant d'avoir lu Rilke et Saint-Denys Garneau. En voici la description :

Nous sommes tous nés, frères et sœurs dans une longue maison de bois à trois étages, une maison bossue et cuite comme un pain de ménage, chaude en dedans et propre comme la mie. Coiffée de bardeaux, offrant asile aux grives sous ses pignons, elle ressemblait elle-même à un vieux nid juché dans le silence. De biais avec les vents du nord, admirablement composée avec la nature, on pouvait la prendre aussi, vue du chemin, pour un immense caillou de grève. (Leclerc, p. 11)

Cette maison, vous ne l'avez pas reconnue, bien sûr, parce que vous êtes trop jeunes pour l'avoir connue, ou parce que vous l'avez quittée un jour pour répondre à l'appel d'un imaginaire encore plus exigeant, d'un imaginaire sans image qui serait à l'origine de tout, ou pour af-

fronter le réel, c'est-à-dire pour courir le risque d'être quelqu'un, d'être dans un temps et un espace bien définis une forme appelée à disparaître. Cette maison est celle décrite à la première page de *Pieds nus dans l'aube* de Félix Leclerc. Ce roman, écrit en 1946 et dédié à son père, a été le premier roman que j'ai lu, et que je n'ai jamais relu sans doute parce qu'il était trop près de moi, parce qu'il racontait une vie d'enfant semblable à celle que j'avais connue dans les forêts au nord de La Tuque. Ce roman m'a-t-il donné le goût d'écrire? Probablement, mais je n'en ai pas un souvenir précis. Tout occupé que j'étais alors à jouer, je n'allais pas laisser un livre me distraire de mon enfance, surtout par un livre qui m'invitait à jouer, qui faisait du jeu la forme la plus accomplie de l'existence. Je me promets toujours de le relire, malgré le conseil de Gilles Marcotte qui craint que je sois amèrement déçu, ne serait-ce que pour vérifier la justesse ou la solidité du lien que j'établis instinctivement entre ce livre, les poèmes de Rimbaud, *Les Cahiers de Malte* et l'œuvre de Saint-Denys Garneau. Tous ont été attachés à l'enfance, et ne l'ont jamais vraiment quittée, même lorsqu'ils ont pleuré les aubes qui étaient navrantes, préférant même se détruire plutôt que d'en détruire le souvenir et la promesse. Quand, ce matin, j'ai rouvert pour la première fois depuis quarante ans le livre de Félix, comme lorsque j'ai relu des passages des *Cahiers*, j'ai compris, une fois de plus, que ce que l'on quitte ne nous quitte pas, que l'enfance n'est jamais achevée. D'où le retour nécessaire de l'enfant prodigue à la maison paternelle : « Il pensait surtout à l'enfance, plus il réfléchissait avec calme, plus elle lui paraissait inachevée. » (Rilke, p. 250)

Aimer ou être aimé?

La solitude de Malte, la maison en pain d'épices de Félix, la révolte de Rimbaud, la faction suicidaire de Saint-Denys Garneau, tout cela n'est-il pas très adolescent : peur des limites, peur des responsabilités, peur du travail? Oui, mais il y a dans ce refus d'être quelqu'un, dans ce refus d'être aimé, le désir d'être plus que soi, le désir de s'ouvrir à cette autre vie plus riche, plus vaste qui déborde les limites du moi, de la famille, du pays, désir de saisir, dit Hermann Broch, « l'harmonie préétablie qui existe entre le Moi et l'univers » (p. 155). Lorsqu'il s'est défait de son nom, de son visage, quand « la honte d'avoir un visage » et le désir « de

n'être le fils de personne » (Rilke, p. 185) l'ont jeté sur les routes et dans la plus grande pauvreté, l'enfant prodigue fait cette découverte capitale qu'il y a, entre « cette forme mince sous son manteau » qu'il est devenu et « toute l'abondance d'espace de ces nuits immenses », un même souffle, une même vie inaltérable : « C'était le temps où il commença à se sentir une chose dans l'univers, et anonyme comme un convalescent qui hésite. Il n'aimait pas, sauf cependant qu'il aimait à être. » (Rilke, p. 248) Pour Rilke, on le sait, être aimé et aimer sont deux choses différentes et l'on peut penser que c'est tout le drame de Rilke de n'avoir pu les réconcilier : « Être aimée veut dire se consumer dans la flamme. Aimer c'est rayonner d'une lumière inépuisable. Être aimée c'est passer, aimer c'est durer. » (p. 243) L'amour traverse l'être aimé pour tendre celui qui aime vers l'objet ultime de tout désir, de tout amour. Aimer, c'est une façon de ne pas mourir en laissant monter en soi cette chose trop grande qui est en dehors de soi, une façon de ne pas éclater en ouvrant le moi, comme on baisse la vitre d'une voiture au fond de l'eau pour ne pas qu'elle éclate sous la pression : « Mais dehors, dehors tout est sans mesure. Et lorsque le niveau monte au dehors, il s'élève aussi en toi [...]. Ton cœur te chasse hors de toi-même, ton cœur te poursuit, et tu es déjà presque hors de toi, et tu ne peux plus. » (Rilke, p. 74) On l'aura compris, l'enfant prodigue de Rilke, comme le mauvais pauvre de Saint-Denys Garneau, a beaucoup de mal à faire le sacrifice de l'absolu, à accepter d'être né, et c'est pourquoi il travaille à se dépouiller de tout ce qui entrave ou retarde l'instant du retour, retour non pas tant à la maison paternelle qu'à la maison du Père, retour à la vie d'avant la vie ou plutôt à la vie d'avant le péché originel, à la vie interrompue par la conscience (illusoire) d'être séparé. Sur cette voie du dépouillement, Malte ira jusqu'à renoncer à son nom : « Prends-en un autre [nom], n'importe lequel, pour que Dieu puisse t'appeler en pleine nuit. » (p. 80). On le voit donc, c'est l'amour qui chasse l'enfant prodigue hors de chez soi mais aussi hors de lui-même. Il obéit au même mouvement qui fait la grandeur des amantes qui « se jettent à la poursuite de celui qu'elles ont perdu, mais dès les premiers pas, elles l'ont dépassé, et il n'y a plus devant elles que Dieu. » (Rilke, p. 229).

Mais alors pourquoi l'enfant prodigue, après de longues années consacrées à ce « long amour vers Dieu, le long travail silencieux et sans but » (Rilke, p. 249), pourquoi éprouve-t-il le besoin de revenir à la maison? La réponse de Malte, pour juste qu'elle soit, n'en demeure pas moins évasive : c'est parce que son enfance lui paraissait inachevée qu'il est retourné chez lui, « [e]t c'est pour assumer encore, et cette fois vraiment tout ce passé que, devenu étranger, il retourna chez lui » (p. 251). Quand il voit que ceux qui l'aimaient jadis continuent de l'aimer, il se jette à genoux devant eux, non pour leur demander pardon mais « les conjurant de ne pas l'aimer » (p. 251). Rilke dit qu'on ne sait pas s'il est resté, mais que « c'était maintenant terriblement difficile d'aimer » (p. 252). Voici mon interprétation de cette fin ambiguë de la parabole : l'enfant prodigue, qui avait réussi au fil d'une vie errante, solitaire, dépouillée, à atteindre une grande tranquillité d'âme, en aimant sans contrainte, sans attachement, ressent un jour, comme Malte lui-même, que cet amour sans objet, que « [l]e dur travail de se rapprocher de Dieu lui fit presque oublier Dieu lui-même » (Rilke, p. 250). Il pressent qu'aimer, comme écrire, n'est pas intransitif, que si « Dieu n'était qu'une direction donnée à l'amour, non pas son objet » (Rilke, p. 242), cet amour ne peut naître qu'au contact d'un autre être qu'on aime. Autrement dit, il comprend qu'aimer n'est possible que si on s'expose, que si on consent à être aimé et, du coup, à être rejeté. De toute évidence, l'enfant prodigue, de retour chez lui, n'est pas encore capable de cela. Et l'on comprend pourquoi Rilke, après *Les Cahiers de Malte*, a été incapable d'écrire pendant de nombreuses années. Car, pour Malte, son alter ego, l'écriture, comme l'amour, était une expérience avant tout intérieure qui n'avait pas à se traduire concrètement par des actions, des formes. « C'était la force de ton sang, écrit Malte, de révéler, et non pas de former ni de dire » (p. 81). Qui écrit ainsi sans écrire, qui aime ainsi sans aimer personne, risque de se retrouver dans un espace dangereusement réduit, enfermé dans un dehors encore plus étouffant que la maison familiale, l'histoire, le destin. Handke, qui fut l'un de mes maîtres, allait connaître la même épreuve d'être paralysé par une trop grande liberté. Et c'est sans doute le même écueil d'une vie trop purifiée, « d'un amour qui jamais ne s'efforçait d'atteindre son objet », comme le dit Virginia Woolf de son héroïne de

La Promenade au phare, qui guette Virginia Woolf dont je m'éloigne peu à peu, à regret.

Virginia Woolf ou Gaston Miron?

J'ai donc commencé à écrire dans l'admiration et sous l'influence d'un livre qui m'incitait à partir, à rompre avec ce qui m'était proche, familier : la littérature française (avec laquelle je n'ai vraiment jamais renoué), la littérature québécoise (à l'exception de Saint-Denys Garneau qui lui-même, me semblait-il, s'en était écarté), avec les grandes questions sociales, littéraires, linguistiques, qui nourrissaient le milieu intellectuel québécois, sauf pour répondre de temps en temps à des commandes précises de la revue *Liberté* sur l'avenir du Québec (revue qui elle-même sortait le plus souvent du Québec). Je me souviens d'une conversation avec Pierre Vadeboncœur, il y a une dizaine d'années, où je lui disais me sentir plus proche de Virginia Woolf que de Gaston Miron. Vadeboncœur avait beaucoup de mal à comprendre cela, tout comme il avait du mal à comprendre mon reniement de la littérature française. Moi-même je pouvais difficilement m'expliquer cette filiation littéraire que ni la langue, ni l'époque, ni la culture ne justifiaient et qui m'était pourtant aussi irréfutable que les nombreux traits culturels et sociaux que Miron et moi avions en commun. En fait, j'avais rompu non pas tellement avec mon propre passé qu'avec tout ce qui s'inscrivait et m'inscrivait dans le temps, dans l'histoire, dans un destin. Pour quelqu'un qui rêve « de n'être, comme Malte, qu'un léger instant du matin qui prend conscience de soi », commencer à écrire en 1960 au Québec n'est pas chose facile, car c'est précisément à ce moment que le Québec se voit rattrapé par l'histoire, par la nécessité de sortir du rêve, mystique ou enfantin, de vivre dans un éternel présent, dans un pays d'autant plus vaste que réduit, selon l'expression de Vadeboncœur, à « notre domaine pour ainsi dire intérieur » (1970, p. 10). En fait, je me rends bien compte aujourd'hui que j'étais, malgré mon apparente trahison, désertion, profondément québécois, c'est-à-dire fidèle à ce Québec, que décrit Vadeboncœur, qui se croyait à l'abri des forces qui décidaient de son destin, porté par « Une foi passive dans l'avenir. Le temps passait et il ne se passait rien. Nous étions en dehors du temps. » (Vadeboncœur, 1970, p. 18) Ce

Québec auquel j'étais fidèle, sans le savoir, en m'identifiant à l'enfant prodigue de Rilke, aux « moments of being » de Virginia Woolf ou encore à la durée poétique de Handke, c'était le Québec des écrivains qui rêvent d'écrire sans écrire, « écrire sans se faire écrivain », comme l'écrit Michel Biron dans *L'absence du maître*, car écrire pour eux est « une expérience qui engage moins un savoir-faire qu'un savoir-être » (p. 51). Plusieurs traits du héros liminaire que Michel Biron a vus chez Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme, correspondent en tout point à l'image de l'écrivain idéal (maître ou modèle) qu'étaient pour moi Rilke, Handke, Woolf : tous en effet ont une conception non linéaire du temps, puisqu'ils conçoivent l'écriture, la pensée et la vie comme une seule et même activité qui consiste à créer le monde à chaque instant, à vivre dans l'exigence d'un « commencement perpétuel »; tous tendent vers le non désir et travaillent à l'avènement d'un être ouvert, sans qualité, réconcilié avec le monde, en perdant tout ce qui l'en distinguait. Biron dit du héros liminaire qu'il n'est que « contenance vide, sans intériorité, sans figure, sans désir » (p. 85), ce qui est très près de l'idéal rilkéen de l'ouvert, de la morale de Handke (« enfin il m'est devenu indifférent d'être qui je suis, puisque je suis », p. 118) ou encore de cette paix recherchée par Woolf et qu'éprouve Mrs. Ramsay dans *La Promenade au phare* : « Lorsque la vie baisse ainsi un moment, il semble que le champ de l'expérience s'élargisse à l'infini [...]. En perdant notre personnalité nous perdons le tourment, la hâte, l'agitation » (p. 76). Si je préférerais lire ces auteurs étrangers (que l'essai de Michel Biron me permet maintenant d'annexer à la littérature québécoise) à leurs contemporains québécois, c'est qu'ils vivaient de façon exemplaire non pas dans la nostalgie de l'enfance, mais dans l'enfance retrouvée, au sens où Broch dit du génie « qu'il est adulte avant l'âge comme s'il avait besoin de cela afin de pouvoir plus tard devenir enfant après l'âge » (p. 115). Je me dois d'expliquer un peu cette affirmation pour ne pas blesser les vanités nationales, mais surtout pour essayer de comprendre ce choix. Le héros liminaire et l'écrivain qui l'engendre naissent bel et bien d'une volonté d'échapper au temps et à la mort, en vivant dans un temps soustrait à la dynamique des causes et des effets, du commencement et de la fin. Et cela ne peut se faire que par un regard qui abolit la frontière entre le rêve et la réalité aussi bien qu'entre le passé, le présent et l'avenir. C'est ce qu'on peut

appeler le monde de l'enfance, le monde de l'enfant prodigue ou encore le monde du vagabond tel que défini par Hermann Hesse : « Le vagabond toujours dans son cœur est un enfant, toujours il vit dans le monde naissant, avant l'aube de l'histoire universelle. » (p. 58) Ce n'est pas par hasard si les œuvres les plus significatives de la littérature québécoise sont liées à l'enfance et à sa capacité d'imaginer le monde : du *Torrent* à *L'Avalée des avalés*, de Saint-Denys Garneau à Marie-Claire Blais, la littérature québécoise, comme le paysagiste d'un conte de Jacques Ferron, vit tel un enfant, un paresseux ou un simple d'esprit dans un grand loisir : « Un paresseux doublé d'un simple d'esprit, celui-ci pensant pour celui-là qui travaillait pour l'autre, vivait tout étonné au milieu d'un grand loisir » (p. 79). Le paysagiste de Ferron, dit Michel Biron, « transforme la réalité en un tableau sans cadre » (p. 145) et finira par se noyer dans le fleuve qu'il peignait. Si j'ai préféré aux écrivains québécois les écrivains étrangers qui travaillaient à une semblable transformation, à une semblable contamination du rêve et de la réalité, c'est que cette contamination était chez eux plus parfaite, qu'il était plus difficile de démêler le réel et l'imaginaire, de voir que le tableau glisse insensiblement dans la réalité, de sorte que la nouvelle réalité ainsi créée atteint à un plus haut niveau d'autonomie que dans ces autres œuvres qui ne cachent pas la part active du rêve, de l'imaginaire, du jeu, dans l'élaboration de cette nouvelle réalité. Jean-le-Maigre ou Bérénice, tout en s'éloignant du monde, en fermant les yeux ou en jouant avec le langage, laissent le monde intact. De même, quand Saint-Denys Garneau dit de l'enfant qu'il est en train de bâtir un village avec des cubes de bois, cela ne nous ravit ni ne nous inquiète, c'est une image inoffensive et enfantine de l'enfance. Mais lorsqu'il écrit « Le pas étrange de notre cœur / Nous rejoint à travers la brume » (« Identité », p. 165) ou encore lorsqu'il parle de ces « Figures balancées / Aux confins du visible et qui surgissez / En un jeu de vous voiler et dévoiler » (« Figures à nos yeux », p. 168), on ne sait plus où commence et où finit le moi et le monde, le rêve et la réalité, car le poème nous amène alors à tout regarder, porté par un désir amoureux qu'aucun objet ne saurait satisfaire puisqu'il tend vers cette unité ou harmonie, perdue ou pressentie, du moi et du monde. Dans cette expérience littéraire, qu'on peut qualifier de lyrique puisqu'elle vise à saisir la totalité du monde dans un instant, le rêve n'est pas ce

qui double ou nie la réalité, mais bien, comme l'écrit Broch, « ce qui ouvre sur le réel » (p. 142-3). Ce monde est vu, découvert, exploré à partir d'une autre réalité, invisible, intemporelle, dont on se souviendrait. La connaissance du monde concret, sensible, est indissociable, dit Broch, de « la remémoration absolue d'une expérience précédemment vécue, pour ainsi dire, dans une mémoire absolue dont l'origine [...] se manifeste sans équivoque comme une préexistence métaphysique de l'homme » (p. 155). Pas étonnant alors que, pour celui qui voit et pense ainsi le monde, le merveilleux et l'imaginaire aient peu à voir avec la fantaisie, l'invention et ne se réduisent pas à l'onirique. Comme l'écrit Malte, qui n'aimait pas les contes, « [n]ous avions une autre conception du merveilleux. Nous trouvions que lorsque tout se passait naturellement les choses étaient encore beaucoup plus étranges » (p. 97). C'est pourquoi Handke écrit quelque part « qu'il ne faut pas inventer, mais retrouver », et c'est aussi ce même regard précis, attentif, sur le monde qui amène Mrs. Ramsay à devenir la lumière du phare qu'elle regarde, ou Bernard, le romancier vieillissant des *Vagues*, à devenir d'une dangereuse transparence :

Le vieux manteau du Moi était tombé de mes épaules [...] Diaphane comme un spectre, ne laissant nulle trace de mon passage, réduit à n'être plus qu'un regard qui contemple, je marchais seul dans un monde nouveau, vierge d'empreintes de pas. (p. 307)

C'est à cet instant que l'enfant prodigue, qui a si bien travaillé à « n'être le fils de personne » pour « n'être plus qu'un bref instant du matin qui prend conscience de soi », rentre chez lui pour éprouver à nouveau « le vieux manteau du moi » dont tous ceux qui l'aiment ne manqueront pas de le recouvrir. Saint-Denys Garneau n'aura pas eu le temps ou la force d'un semblable retour dans le temps, dans le désir. Réduit lui aussi à n'être qu'un regard qui contemple, il aura sombré non pas dans l'abîme du rêve, mais dans l'abîme du monde devenu rêve. Voici deux extraits de deux poèmes retrouvés :

On ne sait pas bien si l'on entre ou si l'on sort
De quel côté est dedans ou dehors
Des deux côtés on est happé par le vide (« Réponse à des critiques », p. 202)

Mon regard passe, calme et léger

Ainsi qu'une âme délivrée
On dirait que j'ai perdu la mémoire
Et cela fait une douce tête de fou (« Un bon coup de guillotine », p. 203)

Si je suis resté longtemps loin de la littérature québécoise, c'est sans doute parce qu'elle me proposait un imaginaire maladroit dans lequel les frontières entre ce que je vois et ce dont je me souviens, entre ce que je vois et ce dont je rêve, étaient trop visibles, comme un édifice qui expose sa charpente et ne peut prétendre à l'autonomie d'une réalité qui ne doit rien au savoir-faire. La perfection des œuvres que j'admirais tenait à cette transformation insensible de « la réalité en un tableau sans cadre » et cette perfection me masquait le danger qui guette une telle entreprise, à savoir que la tension entre le moi et le monde, entre le visible et l'invisible, cesse d'un seul coup, dans le meilleur des cas, si je peux m'exprimer ainsi, lorsque l'artiste, l'écrivain s'enfonce dans le silence ou la folie d'un regard trop vaste, lorsque la disparition du cadre entraîne celle du tableau et, du coup, celle de la réalité que le tableau contenait. Dans le pire des cas, la tension cesse, entraînant la disparition de l'œuvre et de la réalité, quand l'écrivain, pour sauver sa peau, se regarde regarder et perfectionne le cadre vide qui n'est plus soumis à la pression du dedans et du dehors. Michel Biron a bien montré à quel danger s'exposent les écrivains qui séjournent trop longtemps « au milieu d'un grand loisir » (silence, folie, ressassement), plus près du paysage que des êtres humains qui nous enracinent toujours, pour le meilleur et pour le pire, dans un lieu, dans un temps bien précis.

Le retour de l'enfant prodigue

L'essai de Biron rejoint l'intuition de Vadeboncœur, selon laquelle un peuple ou un individu ne peuvent vivre trop longtemps en marge du temps, en dehors de l'histoire, sans que les qualités mêmes qu'on peut rattacher à l'esprit de l'enfance s'inversent et deviennent des germes de stagnation, de décadence. Ainsi, la naïveté, la simplicité, la capacité d'étonnement, l'indépendance personnelle, tout ce qui a permis au Québec de survivre est aussi ce qui risque de le perdre. Car on ne peut vivre sans créer et on ne peut créer sans combattre, sans assumer pleinement tous les conflits qui nous menacent et nous structurent.

Vadeboncœur a bien montré, dans *La Ligne du risque*, « à quelle pâleur », pour ne pas dire à quelle insignifiance s'expose une culture du silence et du désœuvrement qui n'est pas aiguillonnée par « la nature conquérante de l'esprit » (1977, p. 174) par la « recherche intellectuelle, la volonté de créer, l'interrogation du divin et de l'humain » (1977, p. 170). Vadeboncœur sait de quoi il parle puisqu'il reconnaît avoir vécu, pendant des années, cette même forme de névrose qui a conduit Saint-Denys Garneau au silence. Comme Aquin dans « La fatigue culturelle du Canada français », qui réhabilite la notion de conflit dans le développement même de la conscience, Vadeboncœur croit qu'il faut se faire violence et ne pas avoir peur d'avoir des ennemis pour s'arracher à l'inertie, à « cette erreur d'intelligence et de vie » (1977, p. 18), selon son expression, qui frappe tout esprit bien confortablement installé dans une certitude, que ce soit celle de la tradition ou celle de la rupture (« l'humanité improvisée » par la modernité est l'image inversée de l'humanité sclérosée par le conformisme), celle du matérialisme (manque de rêve) ou celle de l'idéalisme (manque de réel). Vadeboncœur parle de « carrières spirituelles concrètes », « d'action de l'esprit » (1977, p. 177), et c'est sans doute pourquoi son œuvre est l'une des rares à embrasser d'un seul regard, dans un seul combat, le social, le politique, l'art, la foi, l'amour. Il n'y a qu'une règle, être en mouvement, partir : « Beethoven part, il part absolument, il fait un voyage, il finit par rencontrer la joie. » (1977, p. 176). Pour Vadeboncœur, tout créateur « aperçoit quelque figure de la Vérité et, de tout son esprit, selon la lumière qu'il a, il poursuit cet objet. S'y mettant tout entier, il donne à sa manière l'exemple de l'amour. Le Dieu caché reste caché mais pourchassé. » (1977, p. 177) Nous sommes très près, ici, de l'enfant prodigue qui part pour obéir à cet amour dont Dieu, dit Malte, n'est pas l'objet, mais la direction. Mais, à la différence de l'enfant prodigue, le créateur de Vadeboncœur part aussi quand il revient parmi les hommes pour partager leur joie et leur détresse. Aimer et être aimé, créer et combattre sont pour lui une seule et même chose. L'enfant prodigue craint de s'alourdir au contact des siens, le créateur de Vadeboncœur y voit l'occasion « d'une gravité nouvelle » : « Ne prendrions-nous pas une gravité nouvelle à l'exercice total de l'humain dans le don de soi aux mille labeurs vers lesquels nous pousse une époque dont nous n'avons pas encore profondément compris l'appel? » (1977, p. 43-4). Vadeboncœur déplore que nous n'ayons pas eu de maîtres qui

nous enseignent à partir et à revenir ainsi : « Point de maîtres, non plus, qui aient, d'enseignement ou d'exemple, renouvelé le cœur. Ce peuple est en rupture de tout savoir des enseignements divins ou profanes qui recommandent la violence et qui de là promettent la possession. » (1977, p. 22). Vadeboncœur, on le sait, a trouvé dans Borduas un tel maître et dans Miron un ami qui rapatrie constamment l'universel : « Il n'a rien laissé tomber. Il ne s'est sauvé de rien. Il amène tout avec soi, ne laisse rien de cela derrière. » (2000, p. 38)

Écrire, penser, vivre, sans rien laisser tomber, partir comme l'enfant prodigue par fidélité à l'esprit du matin, et revenir à la maison, travailler aux champs par fidélité à la terre, pour être à nouveau le fils de quelqu'un, tel est mon vœu le plus cher que ne cesse de nourrir et de soutenir depuis des années l'œuvre exemplaire de Pierre Vadeboncœur. Grâce à lui, peut-être pourrai-je un jour, comme son ami Miron, accomplir « mon retour au pays », « dire oui à ma naissance ».

Bibliographie

AQUIN, Hubert. 1962, « La fatigue culturelle du Canada français », *Liberté*, mai. Repris dans *Mélanges littéraires II. Comprendre dangereusement*, éd. de Jacinthe MARTEL avec la collaboration de Claude LAMY, Montréal, Leméac, Bibliothèque québécoise, 1995.

BIRON, Michel. 2000, *L'Absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius ».

BROCH, Hermann. 1966, *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

DUCHARME, Réjean. 1966, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard.

FERRON, Jacques. 1993, « Le paysagiste », dans *Contes*, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. « Littérature ».

HANDKE, Peter. 1987, *L'Histoire du crayon*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier ».

HÉBERT, Anne. 1963, *Le Torrent*, Paris, Seuil.

HESSE, Hermann. 1948, *Narcisse et Goldmund*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, coll. « Livre de poche ».

LECLERC, Félix. 1947 [1960], *Pieds nus dans l'aube*, Montréal, Fides, coll. « Alouette bleue ».

RILKE, Rainer Maria. 1910 [1947], *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Éditions Émile-Paul Frères, traduction de Maurice Betz.

SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de. 1937, [1971], *Œuvres*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

VADEBONCŒUR, Pierre. 1970, *La Dernière Heure et la première*, Montréal, Hexagone / Parti pris;

—. 1977, *La Ligne du risque*, Montréal, HMH, coll. « Constantes »;

—. 2000, *L'Humanité improvisée*, Montréal, Bellarmin.

WOOLF, Virginia. 1929, *La promenade au phare*, Paris, Stock, traduction de M. Lanoire;

—. *Les Vagues*, 1974, Paris, Stock, coll. « Livre de poche Biblio », traduction de M. Yourcenar.

Nelson CHAREST

Wagner hors de soi

L'essai d'Éric Touya de Marenne, *Musique et poésie à l'âge du symbolisme*, se veut une suite de « Variations sur Wagner », comme l'indique le sous-titre. À partir des critiques de Baudelaire, Mallarmé, Claudel et Valéry, l'auteur entend analyser l'impact de l'œuvre et de la pensée du compositeur allemand sur les poètes français, sans reprendre l'analyse plus politique qu'avait déjà proposée Philippe Lacoue-Labarthe¹. L'auteur veut plutôt « expliquer le pourquoi et le comment de ces variations » et « explorer ce qui distinguait les poètes de Wagner, et à l'arrière plan, de Schopenhauer et Nietzsche »². C'est donc dire que l'étude se place de plain-pied dans le discours esthétique, sinon poétique, et chez Wagner et chez les poètes qui ont subi son influence. On ne trouvera donc aucune référence aux livrets ni aux partitions du compositeur; des partitions sont bien reproduites aux pages 74 et 76, mais sans que l'auteur les commente. La même remarque s'applique aux poètes, cités surtout pour leurs essais critiques, et particulièrement ceux qui concernent directement Wagner, ce qui précise considérablement la portée de son influence.

Cet intérêt pour l'esthétique wagnérienne ne s'écarte jamais tout à fait du terrain du wagnérisme, malgré la prudence affichée en quatrième de couverture : « Afin de mesurer la portée de son œuvre, il nous fallait examiner cette dernière à la lumière du sens que lui prêtaient les poètes, et explorer les motifs d'une méditation qui, de 1860 à 1945, allait à bien des égards à contre-courant du wagnérisme. » Il faut

¹ Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta. Figures de Wagner*, Paris, Christian Bourgeois, 1991. Touya de Marenne y réfère à la page 11, *op. cit.* : « Tout en reconnaissant les circonstances historiques et politiques, mais aussi la dimension philosophique, qui ponctuaient l'avènement du wagnérisme en Europe, nous considérons suivant un autre point de focalisation la portée de l'œuvre et de la pensée du compositeur. »

² *Ibid.*

d'abord considérer que les œuvres de Wagner sont relativement peu connues à cette époque : il faudra attendre le début du XX^e siècle pour que l'ensemble des opéras soient représentés en France, comme le rappelle justement l'auteur. Cela dit, l'insécurité d'un Baudelaire qui, comme le souligne régulièrement Touya de Marenne, est confronté à « l'indescriptible » de ses impressions, doit être relativisée. Baudelaire est très conscient qu'il détient le minimum d'informations pour élaborer sa critique, que le souvenir d'une soirée d'opéra n'est pas aussi fiable qu'un texte qu'on aurait sous la main, que la musique elle-même confine au non-langage. Que le poète de la modernité ait appliqué à l'œuvre wagnérienne sa propre grille esthétique surprend moins, dans ce contexte. Malgré tout, l'auteur affirme de son côté que cette disjonction marque un tournant :

Tout autant qu'une « baudelairisation » de Wagner, cette interversion mettait un terme à la prétendue supériorité du musicien. L'affirmation de Baudelaire portant sur la suprématie de sa critique et de son art était à cet égard décisive. Elle situait le musicien et l'ensemble de son œuvre dans la perspective d'une imagination créatrice, soumettant le compositeur en somme aux principes de la poétique baudelairienne. (p. 69)

Baudelaire, qui peut interpréter l'opéra « sans le livret », se voit ici posé en rival de Wagner, puisqu'il entendrait remplacer la musique par la critique d'imagination. Certes, le poète se porte à la défense de la « reine des facultés », mais il le fait précisément dans un contexte critique; il est clair, à mon avis, que les rivaux sont plutôt à chercher du côté des autres critiques, fondus dans la masse des auditeurs, ceux-là mêmes qui ont sifflé la représentation du *Tannhäuser* en 1861. Face à Wagner, la véritable différence est de l'ordre du vocabulaire : si Baudelaire reconnaît chez Wagner une poétique qui lui est (déjà) propre, c'est tout simplement qu'il le *traduit* en un langage qu'il connaît, ce qui est, au fond, la seule façon d'introduire une œuvre étrangère. On le voit ici, et cet aspect est perceptible tout au long de l'étude de Touya de Marenne : celui-ci est plus intéressé par les différences, entre les poètes eux-mêmes et avec Wagner, quitte à les forcer un peu, à ce qu'il me semble.

Si j'insiste tant sur ce point, c'est qu'il a un impact considérable dans cette analyse, à cause justement de son développement en « variations ». Les quatre poètes étant étudiés successivement selon un ordre chronologique, autour d'un centre wagnérien (lui-même en développement, l'ensemble de l'œuvre se faisant connaître de plus en plus avec le temps, ce dont l'auteur n'a peut-être pas assez tenu compte), le développement avance par des redites et des amplifications, toujours à partir de ce qui a été dit. Étant le premier auteur traité, Baudelaire acquiert, selon moi, une importance un peu artificielle, qui ne dépend que de la structure adoptée. Certes, les poètes subséquents auront eux-mêmes pris connaissance des critiques baudelairiennes, qui ont donc une primauté dans les faits. Mais ce qui gêne ici, c'est que la critique baudelairienne n'est plus soumise, justement, à la « variation », du moment que l'auteur l'a interprétée; ce que Touya de Marenne entend comme une « transition » chez Baudelaire demeure alors telle quelle chez Mallarmé, Claudel et Valéry, sans considération de leurs lectures, à eux, du texte baudelairien. Cette méthode permet certes de mieux marquer les différences, mais d'une façon quelque peu artificielle.

Or, cette lacune même nous renseigne encore sur l'art wagnérien, qui est l'œuvre « de la philosophie et non de la poésie » (p. 259), pour reprendre les termes de Valéry. Paradoxalement, c'est bien l'auteur de l'étude qui semble avoir substitué à l'œuvre wagnérienne la critique baudelairienne, celle-là s'éclipsant de plus en plus derrière les discours seconds. Dès le départ, on l'a noté, les livrets sont évacués; et par la suite, la « Lettre sur la musique » apparaît certes souvent, mais presque seule parmi l'œuvre du compositeur. Cette lettre, qui aura incidemment servi à Baudelaire pour écrire son article, étant elle-même un discours critique, et second, l'essai lorgne du côté du wagnérisme, d'une connaissance de seconde main des opéras eux-mêmes. Comme l'auteur le souligne, l'intérêt de cette étude réside surtout dans la « conception de la littérature » que les auteurs vont opposer à Wagner (p. 23). On retrouve donc ici ce glissement, tout wagnérien, entre l'œuvre elle-même et l'effet qu'elle produit.

C'est donc sur le terrain de la connaissance des auteurs français et de leurs poétiques qu'il faut replacer cet essai. Ainsi l'adage mallarméen,

de « reprendre à la musique son bien », est-il réinterprété dans un sens abstrait et idéaliste, en tant que quête d'un langage débarrassé du concept, comme peut l'être la poésie. Ainsi également le dégagement d'un « esprit français » (p. 103-109), perceptible chez Mallarmé, Debussy et Baudelaire, et qui répondrait au « vague des passions » wagnérien par la clarté et la synthèse. Par la confrontation des systèmes, par de nouveaux regroupements, c'est l'œuvre de Mallarmé qui s'éclaire dans ces exemples et qui profite du point de vue wagnérien. Le chapitre sur Claudel, où on retrouve en leitmotiv le mot de l'Ecclésiaste, *Non impediatis musicam* (n'empêchez pas la musique), filé et modulé tout du long, est peut-être le plus éclairant. La situation historico-géographique de Claudel, son intertexte, sa poétique (du verset, du théâtre), sa morale et ses croyances semblent trouver dans l'œuvre wagnérienne leur point de fuite, à la fois rejeté et structurant, mis hors-jeu mais, en même temps et du fait même, au revers duquel se formera la multiplicité des œuvres. C'est ici que la confrontation semble la plus énergique, en ce que, précisément, elle met face à face deux champs d'énergie opposés et qui se révèlent en contrastes. La partie sur Valéry, à l'inverse, montrerait plutôt une intégration parfaite, une appropriation sinon un détournement de « Wagner », réduit à un symbole sinon à une idole, et serait peut-être de ce fait moins instructive; on a l'impression d'y retrouver un Valéry déjà connu, où le « Wagner » est prêt de s'effacer. Mais peut-être ainsi la variation wagnérienne trouve-t-elle une structure secrète, dialectique certainement, de la reconnaissance baudelairienne à l'idéal mallarméen, de l'écho multiple claudélien à l'assimilation valéryenne. L'histoire ne dit pas le sombre héritage que connaîtra Wagner par la suite, ni son insidieuse diffusion inconsciente depuis. Parions que la poésie française saura bientôt éclairer à nouveau une œuvre qui semble faite tout autant pour les réponses qu'elle suscite que pour son bien propre, toujours repris mais jamais achevé.

Référence : Éric Touya de Marenne, *Musique et poétique à l'âge du symbolisme. Variations sur Wagner : Baudelaire, Mallarmé, Claudel, Valéry*, Paris, L'Harmattan, coll. « Littératures comparées », 2005, 286 p.

Guillaume PINSON

Relire Baudelaire, rire Baudelaire

Dans son dernier ouvrage, Alain Vaillant fait la démonstration qu'il est possible de proposer une véritable relecture des *Fleurs du mal* de Baudelaire. Recouvert sous un amoncellement d'études critiques depuis la panthéonisation républicaine des grands écrivains, Baudelaire fait partie de ces auteurs majeurs qui ont été l'objet de réappropriations critiques diverses — admiratives, passionnées, idéologiques —, aux dépens bien souvent de cette lecture véritablement historique à laquelle appelle Vaillant, c'est-à-dire recadrant l'œuvre dans l'horizon du XIX^e siècle pour en saisir la « *valeur historique* » (p. 14). Certes, tout grand texte a la capacité de traverser le temps et de susciter chez les lecteurs renouvelés un sentiment de communion intime avec l'œuvre; en ce sens, il y a aussi une vérité particulière dans cette historicité de la lecture. Mais la valeur même que Vaillant attribue à la critique est celle qui permet de montrer que la « valeur intrinsèque » de l'œuvre réside dans la rencontre entre son « extraordinaire singularité et son inscription dans une époque et une collectivité d'artistes » (*ibid.*). Comme tous les auteurs des générations romantiques et post-romantiques, Baudelaire est plongé dans un monde où la création est inévitablement marquée d'une socialité autant intertextuelle qu'effective (bohème, journalisme, camaraderie, etc.). La puissance de toute *nouveauté* artistique ne peut être historiquement perçue et évaluée qu'au travers d'une perception fine de ce contexte.

Pour autant, ce n'est pas à une sociocritique que s'attelle Vaillant, mais plutôt à une poétique historique fondée sur une relecture totale de la production de Baudelaire, rendue possible par son extrême cohérence. Tâchons de suivre la longue et dense démonstration de Vaillant, orchestrée par un découpage de l'ouvrage en neuf chapitres qui scandent la ligne de pensée suivie par l'auteur. Selon Vaillant, c'est autour d'une philosophie du *rire* que Baudelaire accomplit l'ensemble

de son œuvre; non pas le « comique » et tout ce que suppose la tradition à cet égard sur la satire sociale et l'imitation aristotélicienne, mais le rire en ce qu'il est l'une des manifestations humaines les plus émouvantes, les plus mystérieuses, les plus intelligentes aussi, ce que Baudelaire appelle, dans son traité *De l'essence du rire*, le « comique absolu ». Ce rire n'est donc en rien celui qui provoque l'hilarité; c'est un rire grave, sombre et esthétique, qui assure notamment la ligature entre la *personne* Baudelaire et la genèse de l'œuvre, entre le poète de la bohème parisienne et la silhouette ironique qui se détache de sa poésie. « À cet égard, il fut sans doute, avec le Victor Hugo de l'exil, le premier écrivain français à avoir si clairement intégré le parcours existentiel à l'aventure esthétique : pour ces auteurs qui conçoivent leur vie sans solution de continuité avec l'œuvre, il faudrait parler de *biopoétique*. » (p. 29) Baudelaire manifeste une grande lucidité sur le rôle qu'il joue, sur la farce grotesque qu'il incarne et qu'il distille dans sa poésie (« Ce voyageur ailé, comme il est laid et veule!/Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid! », clament les vers célèbres de « L'Albatros »). « Christ grotesque », selon la formule suggestive de Vaillant, Baudelaire se résigne « à être moqué par esprit de sacrifice littéraire » (p. 45), mais aussi en toute lucidité sur la nature du lyrisme moderne, « véritable identification du poète au poème » (p. 51).

Cette étonnante capacité du poète à *se créer* dans et hors le texte s'accompagne dès lors d'une tout aussi grande lucidité sur le monde qui l'entoure. Baudelaire est un héritier de 1830 qui importe au cœur du Second Empire, après les déceptions de 1848, sa conscience malheureuse sans céder aux sirènes de l'art pour l'art. La littérature doit continuer de penser le monde et tâcher de se constituer en une philosophie des « réalités idéelles » (p. 53), cela au cœur d'un monde capitaliste qui s'édifie à vive allure. Le « réalisme » qui en découle, à la manière de Balzac, est un art qui concilie le réel et le rêve, ce n'est pas un réalisme plat soumis aux contingences du réel. L'œuvre doit synthétiser à la fois le réel et le monde intérieur de l'artiste : « L'œuvre d'art permet de figurer derrière l'apparence visible le réel invisible puis, derrière le réel invisible, la présence secrète de l'artiste. » (p. 73) Pourtant, la pensée du poète reste profondément assombrie par une métaphysique désenchantée qui considère impossible la réunion idéale

de la matière et de l'esprit. Irrémédiablement double, corps et esprit, l'homme est ainsi soumis à une « impasse métaphysique » (p. 77) : celle-ci donne une force de tension des plus aiguës à l'œuvre de Baudelaire. Comme le montre Vaillant, l'amour de la femme, la religion et la politique sont les éléments de cette « prostitution » qu'est « l'illusion d'une synthèse possible » (p. 99). Au bout du compte, c'est l'art qui est la plus grande des prostitutions, et même la synthèse de toutes les prostitutions :

Comme dans le mystère chrétien, l'œuvre est le prolongement matériel de l'idée de l'artiste (de son projet esthétique), pour ainsi dire son incarnation. Comme dans l'amour, elle représente le don indirect que l'artiste fait de son esprit au public. Enfin, dans la mesure où, du moins dans le cas des arts plastiques et de la littérature, la création implique un travail particulier de représentation ou de signification du réel, elle n'est possible que si, comme en politique, l'idéal rêvé s'assimile le monde tel qu'il est. (p. 103)

Vaillant est ici au cœur de sa démonstration, faisant de la « centralisation » et de la « vaporisation » (termes qui apparaissent dans *Mon cœur mis à nu*) le double processus qui permet au génie poétique de faire coexister la dualité artistique. « La vaporisation est le mouvement centrifuge par lequel le poète renonce à son unité spirituelle pour se dissoudre dans le réel; la centralisation est le retour centripète sur soi, qui permet au même poète de se rétracter sur lui-même pour préserver son être incommunicable » (p. 104), « surnaturalisme » et « ironie » étant deux termes à peu près synonymes chez Baudelaire. Or, c'est bien l'esthétique du rire qui permet de faire tenir ensemble ces deux forces antagonistes et Vaillant revient alors, au mitan de son ouvrage, sur cette notion philosophique du rire qu'il paraissait avoir quelque peu abandonnée. Il cite le traité de Baudelaire, *De l'essence du rire* :

comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire. (*De l'essence du rire*, cité par Vaillant, p. 129)

Trois principes vont dès lors contribuer à définir le comique absolu : l'*incongruité* d'abord, qui est la manifestation dans tout poème d'un

élément singulier, qui fait sursauter le lecteur, « le repérage de cette incongruité herméneutique décisive » (p. 138) étant doté d'un fort potentiel explicatif. L'*expansion* ensuite, par quoi le rire est contagieux et répétitif : chez Baudelaire, « une fantaisie de l'esprit, surnaturaliste et incongrue, est systématiquement creusée, continuée, approfondie, reproduite, transfigurée » (p. 141). La *subjectivation* enfin, plus subtile, est ce qui manifeste, pour ainsi dire « derrière » le poème *comique*, la présence du poète manipulateur : « Le rire *impose* le principe d'une relation interpersonnelle et de la reconnaissance de l'autre. » (p. 145) Par ce procédé, l'auteur, s'il n'est pas directement présent dans son texte, y est partout « vaporisé », pour le dire comme Baudelaire, au point même, ajoute finement Vaillant, que « [l]e rire en devienne invisible » (p. 146).

Le comique est intimement lié à la matière dans la mesure où la vaporisation (ou surnaturalisme) est le procédé par lequel le poète s'enfonce dans le réel comme s'il plongeait dans un « gouffre infini ». Tel est l'objet du chapitre consacré à « l'alchimie de la matière » (p. 149 et suiv.). Chez Baudelaire, c'est par l'expérience sensorielle, et même l'hyperesthésie, que le poète se projette dans l'espace et le temps, le *spleen* étant alors la sensation d'une extrême et inquiétante dilution dans la matière. Cause de jouissance, la matière est aussi ce qui le fait souffrir : il n'y pas exactement le spleen *et* l'idéal, mais plutôt « l'une et l'autre chose à la fois » (p. 166), de même que la dualité irrémédiable de l'homme (esprit et matière) n'est pas un rapport de coordination, mais un rapport dialectique. C'est ainsi toute la conception du Beau selon Baudelaire qui naît de ce rapport, car le poète rêve des choses et de la matière tout en connaissant leurs limites : étant donné « qu'il n'y a *rien d'autre* que les phénomènes perceptifs, ce vague sentiment se résout dans le rire, admiratif et presque joyeux, du comique absolu » (p. 170). Dès lors, la fameuse « modernité » est « cette beauté immanente du réel, telle qu'elle est perçue hyperesthésiquement par l'artiste puis matérialisée dans l'œuvre créée » (p. 172).

Pour se prémunir de l'attrance grisante du gouffre de la matière, Baudelaire pratique une poésie de la « surface », un art curieusement tout près des choses et de ce qu'elles montrent, mais aussi distant,

détaché, comme l'est le dandysme, « doctrine morale » (p. 180) de la vie quotidienne, qui est une forme allégorisée de la « centralisation ». Dans le même ordre d'idées, la poésie du corps et de l'érotisme engage une relation similaire entre l'intérieur (la densité de la matière, singulièrement augmentée dans le *cadavre*) et l'extérieur (la surface). Vaillant situe ainsi sa réflexion entre les « Corps obscènes » (p. 182 et suiv.) et les voluptés superficielles de l'érotisme (p. 191 et suiv.), dont la lesbienne, qui pratique un amour sans pénétration, est une figure de prédilection. Celle-ci est alors à l'image même de ce poète des surfaces que veut être Baudelaire, poète illusionniste dont « le but est d'écrémer la quintessence du réel pour en concentrer l'effet » (p. 199). D'où la force de l'image et le « culte » que lui voue Baudelaire, on le sait, aimant à *plonger* dans le « monde factice et *sans épaisseur* » (p. 206, je souligne) qu'elle dessine. L'image « invite au voyage » dans sa réalité irréaliste et, puisqu'elle représente quelque chose, une idée, et qu'elle porte ainsi le danger de s'évanouir dans l'allégorie, Baudelaire souhaite qu'elle conserve suffisamment d'opacité et donc de charge ironique afin d'assurer, encore une fois, « l'indispensable mouvement de centralisation » (p. 211). Vaillant note en passant que la caricature est le point extrême — la limite comique — dans la « distorsion grotesque de l'image » (p. 212).

Enfin, la centaine de pages suivantes s'emploie très subtilement à replier la réflexion sur la matière même que le poète a à sa disposition, d'une part celle du vers et de ses techniques, d'autre part celle de l'agencement des poèmes entre eux, ce que Vaillant nomme magnifiquement la « poésie du recueillement » (p. 255). Contrairement à l'idée reçue, c'est bien en versificateur — et non en dépit du vers — que Baudelaire est *moderne*, dans son travail acharné à lester le vers d'une densité suggestive inégalée. Alain Vaillant est d'ailleurs, tout au long de son ouvrage, des plus convaincants dans cette analyse du vers, stylisticien pointu sachant dénicher le sens extrêmement riche logé au cœur de la matérialité et de la sonorité du vers. Baudelaire pratique une poésie *concentrée* et suggestive dans sa « concaténation » (p. 224) et son effet de chute. « Le poème, dès son premier vers, sait qu'il est près de sa mort, c'est-à-dire de sa fin, qu'il est comme une longue existence prodigieusement accélérée et réduite à quelques instants. » (p. 224-225)

Visant l'effet sur le lecteur, le poème repose souvent sur une énigme qui maintient vive la sensation de sa concentration. Visant à *impressionner* son lecteur à force d'énigme et d'effets de chutes foudroyants, Baudelaire construit ainsi sa poésie en rhéteur passionné, en poète pour qui la rhétorique, art de la persuasion, est surtout un art de « l'*artificialité* » (p. 241). La rhétorique est ce qui matérialise dans le texte la présence « centralisée » du poète, « par rapport au monde où il est sensoriellement vaporisé » (p. 242). On retrouve la même présence totale mais diffuse, ironique et distante, du poète, derrière l'agencement concerté du recueil. Il y a en effet chez Baudelaire un « *effet-recueil* » (p. 255) qui donne à l'ensemble des *Fleurs du Mal* sa densité significative, corrélât rigoureusement logique à la concentration poétique de chacun des poèmes. Entre autres arguments militant en faveur de l'unité du recueil, Vaillant propose un fascinant rapprochement avec le retour des personnages de la *Comédie humaine* (p. 261) : l'énorme section des « Études de mœurs », par le nombre de romans qu'elle concentre, est à comparer avec « Spleen et Idéal » ; le déséquilibre dans l'organisation en surface des deux œuvres n'empêche en rien la formation d'un réseau souterrain de sens. On ne peut reprendre ici tous les éléments de la démonstration, fort convaincante, d'Alain Vaillant, qui le mène à suggérer l'extraordinaire intelligence qui guide l'organisation du recueil de 1857, puis celui de 1861, fondée sur un principe de concaténation :

En termes de rhétorique, on parle d'anadiplose pour désigner la reprise en début de phrase d'un élément final de la phrase précédente, et de concaténation lorsque l'anadiplose est poursuivie tout au long du texte. La composition des *Fleurs du Mal* repose sur un art, à la fois original, parfaitement maîtrisé et à visée ironique, de la concaténation. (p. 273)

Vaillant s'engage alors dans l'analyse de cette concaténation dans les deux recueils (p. 272-289). Une annexe, qui résume « Les types d'enchaînement entre les poèmes de "Spleen et Idéal" » (p. 322-324) en deux tableaux pour chacun des recueils, vient appuyer la démonstration.

En guise d'épilogue (p. 291 et suiv.), Vaillant revient sur le lyrisme de Baudelaire, ce lyrisme quelque peu inattendu chez ce poète du rire

qu'est Baudelaire. Le rire soude une communauté autour de la vision personnelle de l'artiste, mais c'est une communion fugitive et fragile. Chez Baudelaire, des « vestiges lyriques » (p. 296) se logent dans la tentation du repos, dans le regret de l'enfance, dans l'affection sincère — pour la femme, pour le peuple et ses vices attendrissants — qu'éprouve le poète. Et la disparition du vieux Paris enfin, processus perceptible au cœur du Paris impérial en pleine transformation, concentre à elle seule ces vestiges du lyrisme, temporel, amoureux, républicain (p. 305) et forme « l'exil intérieur du mélancolique » (p. 308), écho tragique de Victor Hugo.

De ce livre d'une grande richesse qu'est *Baudelaire, poète comique*, on ne peut mieux dire qu'il est le fruit lui-même d'une longue concaténation critique que ce compte rendu a sans doute beaucoup trahie. Vaillant ajoute ici, à côté des Pichois, Robb, Murphy, Richard et d'autres, un ouvrage critique majeur dans les études baudelairiennes.

Référence : Alain Vaillant, *Baudelaire, poète comique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, 337 p.

Yan HAMEL

Histoires de revenance

Le XIX^e siècle fut un laboratoire de temporalités. Après la Révolution, qui décapita les régimes chrétien et ancien d'historicité, l'industrialisation vint, avec l'idéologie du progrès qui la sous-tendait et son besoin de rationaliser l'organisation du temps, imposer une manière résolument moderne de penser l'Histoire. L'avenir, et le devenir, occupent dorénavant une place prépondérante, dépossédant la conscience collective du rapport organique qui l'avait jusque-là attachée à son passé et à son présent. Ce bouleversement majeur de l'expérience sociale du temps oblige penseurs et écrivains à redéfinir les imaginaires du passé. Des poétiques de l'histoire inédites doivent rendre intelligible à un présent séparé de lui-même l'expérience jusqu'alors inouïe d'une irréparable déchirure entre passé et avenir. Du coup, ce sont de nouvelles formes narratives qui sont inventées et mise en circulation, aussi bien par des historiens et des penseurs politiques (Michelet, Tocqueville) que par des mémorialistes (Mercier, Musset), des poètes (Hugo, Baudelaire) et des romanciers (Flaubert). Mais, qu'ils soient progressistes, mélancoliques ou spleenétiques, chacun d'entre eux laisse transparaître, à travers les formes de retour au passé et les présences spectrales diverses qu'ils mettent en scène — ces «revenances de l'histoire» qui donnent son titre à l'essai de Jean-François Hamel —, une sorte de désir inavoué d'en revenir à un temps cyclique d'avant la grande cassure, désir qui se double d'une tentative jamais complètement réussie de dépasser la mortification à l'égard de la plénitude temporelle qui a été irrémédiablement perdue. Ces «poétiques modernes de la répétition effectuent l'équivalent d'un travail du deuil, mais sans seuil ni terme, par lequel la pathologie d'une mémoire amnésique est renversée en une remémoration libératrice.» (p. 101)

Une même préoccupation et de semblables ambiguïtés à l'égard de la poétique de l'histoire, de la répétition et de la revenance animent les

œuvres très diverses, mais toutes éminemment paradoxales, qui sont étudiées par Jean-François Hamel. Son essai contient en effet des considérations éclairantes (p. 61-101) sur l'œuvre critique de Walter Benjamin, qui fut le premier à tenir le spleen baudelairien, la compulsion de répétition freudienne, les cycles astronomiques de Blanqui (dans *L'Éternité par les astres*, 1892) et l'éternel retour de Nietzsche pour « l'expression d'une même conjoncture qui, transformant l'économie traditionnelle de l'expérience, engendre dans les discours sociaux des configurations cycliques du devenir » (p. 88). Il propose en outre des lectures approfondies du *Dix huit Brumaire de Louis-Napoléon Bonaparte* de Karl Marx (p. 102-135) et du *Baphomet* de Pierre Klossowski (p. 136-174). Le lecteur appréciera également des analyses subtiles des *Géorgiques* de Claude Simon (p. 175-210), roman mémoriel travaillant sur la cyclicité du temps cosmique et les répétitions du temps historique, cherchant à prendre ses distances par rapport aux implications idéologiques mensongères sous-tendues par les modèles de la narration traditionnelles, et ce, tout en reconduisant des structures et des thèmes propres au roman familial et au roman historique. Chaque fois, ce sont des modes de présence du passé dans le présent, la hantise des régimes d'historicité révolus dans les narrations de la modernité et le travail de deuil jamais abouti en découlant qui sont mis en lumière avec finesse par l'auteur. En ressort, de manière tout à fait convaincante, la place centrale qui est occupée, dans la modernité, par la répétition, les différentes figures du spectre, la mélancolie et la série de tentatives, jamais tout à fait heureuses, qui ont été menées depuis plus de deux siècles par les écrivains, les philosophes et les historiens afin d'en arriver à une forme de libération, à une sorte de réconciliation avec un temps éclaté. Par le fait même, l'auteur montre, d'une part, comment « l'art du récit » peut contribuer « à l'invention de temps nouveaux, de temps inédits qui bouleversent non seulement le passé et sa mémoire, mais l'avenir » (p. 7) et, d'autre part, que l'« ordre du temps dans lequel se sent vivre une culture et dans lequel elle réfléchit son identité, son devenir et sa mémoire détermine [...] les formes de l'expérience temporelle dont se saisit le récit pour les porter au langage » (p. 220).

Les essais critiques qui se démarquent par la densité et la qualité littéraire de leur écriture, par le caractère nuancé et complexe des idées dont ils traitent, et par l'originalité des théories qu'ils défendent posent un défi de taille à celui qui entreprend d'en faire le compte rendu : comment les résumer sans les appauvrir, les simplifier à outrance ni, au bout du compte, les trahir? Devant de telles œuvres (car il s'agit bien d'*œuvres*, au sens fort du terme), on aurait envie de dire : « Voilà un livre certes récent, mais qui s'impose déjà comme un classique, et qu'il faut avoir lu. » Tel est *Revenances de l'histoire*. Entrant successivement en dialogue avec Hegel, Heidegger, Kierkegaard, Lukács, Bataille, Arendt, Derrida, Ricœur, Deleuze, de Certeau, etc., se montrant aussi à l'aise avec la phénoménologie qu'avec le structuralisme, la sociologie, l'histoire et la psychanalyse, Jean-François Hamel prend, avec son livre, place dans la cour des grands. La réflexion qu'il propose alimentera non seulement les spécialistes de Benjamin, Marx, Klossowski et Simon, mais aussi les philosophes qui s'intéressent au concept de temps, les théoriciens de l'histoire, les spécialistes de la mémoire collective, ceux qui travaillent sur les notions de deuil, de mélancolie et de compulsion de répétition, sans oublier les férus d'histoires de spectres et de revenants.

Cela dit, pour la bonne forme, et pour que le compte rendu soit vraiment critique, il convient de soulever quelques points de discussion. Ceux-ci sont moins des objections au sens strict que quelques pistes dans lesquelles la réflexion menée par Jean-François Hamel pourrait maintenant s'engager.

Ainsi, il est permis de se demander pour quelle raison Jean-François Hamel a décidé de privilégier un corpus strictement franco-allemand. À partir du moment où l'ambition poursuivie est de traiter une série de questions corrélées touchant *la* modernité, n'aurait-il pas été pertinent de se pencher *aussi* sur des textes britanniques, américains, italiens, espagnols, russes, québécois? Il est bien entendu que nul ne peut traiter de toute la littérature occidentale, mais les raisons qui justifient les limites imposées au corpus primaire, toujours fort révélatrices de la position occupée par l'auteur d'une étude critique, méritent d'être explicitées.

En outre, par la diversité de leur genre, de leur style, de leur ton, de leur signification socio-idéologique et des époques où elles ont été respectivement publiées, il ne fait pas de doute que les œuvres retenues au corpus primaire illustrent que la modernité littéraire, historique et philosophique est effectivement hantée par le fantasme d'un éternel retour des êtres et des événements. Mais, d'un autre côté, le choix de concentrer l'analyse sur une série restreinte d'œuvres pourrait aussi laisser penser que l'auteur s'est justement penché sur les textes qui étaient les plus susceptibles de conforter ses intuitions de départ. Dès lors, par l'entremise d'une suite de lectures consacrées à des textes choisis avec soin, *Revenances de l'histoire* traiterait moins des bouleversements réels qui ont affecté les XIX^e et XX^e siècles qu'il ne communiquerait une façon contemporaine (posthistorique) de penser l'absence de devenir et l'éternel retour du révolu. Il pourrait, de ce point de vue, être intéressant de se pencher sur des œuvres littéraires et philosophiques marquantes des deux cent dernières années qui semblent à première vue aller résolument à l'encontre des thèses défendues par l'auteur. Questionner les points de vue sur le temps et le devenir développés par le surréalisme, l'existentialisme engagé ou le matérialisme historique pourrait en outre renforcer l'idée, développée dans le chapitre sur Karl Marx, selon laquelle la modernité est en prise constante avec un conflit des narrations. Il est d'ailleurs notable que la question de l'effectivité actuelle des différents modes de la narration historienne soit constamment évoquée par l'auteur, sans, pour autant, être réellement examinée. Difficile de ne pas donner raison à Jean-François Hamel lorsqu'il écrit que si « l'art du récit crée le temps, il fait aussi l'histoire, en la relançant comme une flèche à chaque énonciation » (p. 8). Une affirmation aussi stimulante du point de vue de l'analyse sociologique du texte littéraire mériterait toutefois d'être complétée par des considérations sociohistoriques précises. Quel fut, au bout du compte, l'impact réel du *Dix-huit Brumaire de Louis-Napoléon Bonaparte* sur la société de son temps? Et les textes autrement confidentiels que sont le *Baphomet* et *Les Géorgiques* eurent-ils une influence quelconque sur la marche des événements dans les années 1960 et 1980? Ces questions ne trouvent malheureusement pas de réponse ici.

On remarquera ensuite, avec un certain malaise, qu'après les analyses très détaillées consacrées au XIX^e siècle et aux premières années du XX^e siècle, l'auteur passe directement à un roman publié en 1965 (*Le Baphomet*), puis à un autre roman publié, celui-là, en 1981 (*Les Géorgiques*). N'y a-t-il pas quelques œuvres des années 1920-1950 qui soient susceptibles de conforter les thèses défendues dans *Revenances de l'histoire*? Et sinon, que faut-il penser de cette éclipse dans le continuum des poétiques de la répétition? L'œuvre de Walter Benjamin a certes été écrite dans les années 1930, mais elle est elle-même tournée vers le XIX^e siècle, et Jean-François Hamel ne la replace pas dans le contexte de son énonciation. La même chose pourrait être dite à propos du traitement réservé aux textes de Klossowski et de Simon, qui sont analysés en détail sans qu'il soit pour autant question des situations sociohistoriques complexes dans lesquelles ils ont été composés et publiés. Alors que de fines considérations d'histoire culturelle lui permettraient d'éclairer, pour ainsi dire benjaminement, les textes de Michelet, Musset, Hugo, Baudelaire, Blanqui, Marx, etc., tout se passe ensuite comme si les œuvres du XX^e siècle jouissaient, contrairement à celles du siècle précédent, d'une sorte d'indépendance par rapport aux bouleversements sociaux, économiques et culturels qui ont affecté les époques de leur parution.

Enfin, si l'entreprise consistant à mettre sur le même pied des ouvrages de statut générique hétérogène, essentiellement des essais philosophiques et des romans, n'est pas injustifiable a priori, elle pose néanmoins une série de problèmes qui gagneraient à être explicités et questionnés. Car, au sein du discours social, le roman n'accomplit pas le même travail discursif que l'essai; l'un et l'autre, jouant sur des cordes différentes, ne servent pas les mêmes objectifs et ne produisent pas les mêmes effets. Négliger cette distinction fondamentale, comme tend à le faire Jean-François Hamel, conduit trop souvent à plaquer la signification de l'œuvre de fiction sur celle du traité. Des segments de phrase tels que « la répétition a un sens pour Klossowski, comme pour la philosophie de Kierkegaard à Deleuze » (p. 174) ou « Simon

suggère, en accord avec la théorie de Lukács, que ... »¹ (p. 206) ont de quoi inquiéter : ils réduisent la polysémie du roman à un contenu, à un message philosophico-cognitif, comme si, au bout du compte, *Le Baphomet* ou *Les Géorgiques* étaient, sous couvert de narration et de personnages, destinés à établir la valeur d'un système conceptuel cohérent.

Mais, répétons-le, aucune de ces objections n'est de nature à véritablement contester la force et l'importance des thèses qui sont discutées par Jean-François Hamel. Elles cherchent plutôt à faire voir que, comme tout texte critique véritablement grand et important, *Revenances de l'histoire* stimule la réflexion et relance le questionnement. Cet essai qui parle de l'omniprésence du passé dans le présent hantera dorénavant la mémoire des théoriciens. Gageons que nous aurons souvent l'occasion d'en réentendre parler.

Référence : Jean-François Hamel, *Revenance de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, 234 p.

¹ Soulignons au passage que la mise en équivalence d'une supposée suggestion que Simon voudrait communiquer par l'entremise de son roman et de la théorie défendue dans *Le Roman historique* par Lukács a de quoi surprendre : alors que le premier fut un contempteur acharné de toutes les visions téléologiques de l'Histoire, le second fut l'un des plus brillants et des plus influents critiques marxistes de la littérature!

Charles-Étienne TREMBLAY

Premières visions du cornélianisme romantique

Issus d'un colloque de 2004, ces actes, réunis sous le titre *Corneille des romantiques*, se donnent pour mission d'examiner « la fortune de Corneille auprès de la génération romantique » (p. 8).

Si Myriam Dufour-Maître et Florence Naugrette ne précisent pas ce qu'elles entendent par « génération romantique », optant pour un certain flou chronologique allant de La Harpe (1786) à Brunetière (1890), elles ne tombent pas dans le piège du chiffre rond, « la génération de telle année », ou, ce qui est encore pire selon Anthony Glinoe¹, de « la génération de telle œuvre » (le *Cid*, pour prendre l'exemple le plus cité, toutes époques confondues). Elles ne cèdent pas non plus à la tentation des bornes 1820 (année de publication des *Méditations poétiques* de Lamartine) à 1843 (année des *Burgraves*), périodisation que l'on trouve dans la plupart des manuels scolaires, ni n'adoptent, comme Anne Martin-Fugier², la période 1820-1848 (période qui aurait contribué à l'autonomisation du champ artistique). Le collectif *Corneille des Romantiques* réunit des auteurs légitimés (Dumas, Hugo, Vigny, Gautier, Musset, Flaubert, Pixérécourt), des critiques qui, à l'instar de Brunetière, font la distinction entre un classicisme vigoureux et un « romantisme malade » (p. 225-226), et des artistes (l'acteur Beauvallet et l'actrice Rachel, principalement), dont la « personnalité » et le « talent » « ont dessiné aussi le Corneille des Romantiques » (p. 166).

¹ Anthony Glinoe, « L'institution cénaculaire », conférence prononcée dans le cadre d'un colloque organisé par le Collège de sociocritique de Montréal en 2004. Document de 17 pages (p. 4) : 139.165.7.240/dotclear/fichiers/cenacles.rtf. Consulté le 2 août 2007.

² Anne Martin-Fugier, *Les Romantiques : figures de l'artiste, 1820-1848*, Paris, Hachette littératures, coll. « La vie quotidienne », 1998.

Ce n'est pas pour rien si les textes de l'ouvrage se concentrent sur les Romantiques (qu'ils soient poètes ou non), la perspective diachronique n'étant pas à dédaigner : il manque toujours une « histoire un peu ample de la réception de Corneille depuis la Révolution jusqu'au début de la Restauration » (p. 8), déclarent les éditrices du collectif. À la lumière de ce fait, il est compréhensible que ce recueil porte davantage sur ce qui permet de bien cerner la « gloire » de Corneille (par opposition à la « fortune » que procure l'Académie) à partir de repères connus (opposition « classique » Racine / Corneille; parallèle entre avec Molière et Shakespeare) plutôt que sur une distinction préalable entre générations et sensibilités prér romantique, romantique et post-romantique.

C'est à une description de la réception que nous convient Myriam Dufour-Maître et Florence Naugrette, et le plan d'analyse pour de futurs colloques est fort bien installé, surtout lorsqu'il se concentre sur l'imaginaire sociolittéraire issu du théâtre de Corneille. Que l'on pense aux quelques figures et fonctions cornéliennes esquissées par Françoise Court-Pérez, spécialiste de Gautier; à Hugo, « poète écrasé par le pouvoir » comme Corneille (p. 40); à « la fonction essentielle d'éreintement de la médiocrité contemporaine » (p. 41), qui mène à la distinction entre « génie » romantique qui résiste au classicisme à la Voltaire, qui discriminait au nom de Racine entre bonne et mauvaise écriture et « producteur insipide » (p. 45-46), ou à celles soulignant l'« impérialisme de Corneille », un impérialisme que les auteurs romantiques ont associé, dès le début du siècle, à celui de Napoléon 1^{er} (p. 154).

En quête d'identité à une époque où se concrétisent les nationalismes, les romantiques ne pouvaient éluder l'importance de se construire une image qui puisse fonctionner sur la « scène nationale ». *Le Cid* étant joué sans arrêt en France depuis 1799 (p. 167), Corneille était le modèle tout désigné pour contribuer à une quête de légitimité.

Les problèmes d'appropriation de Corneille par les romantiques seront soulignés souvent, et par les romantiques eux-mêmes. Bien que trop catégorique dans son jugement, Alfred de Musset, qui condamne les

« excès spectaculaires dont certains drames abusent » (p. 52) et qui, contrairement à Sainte-Beuve (p. 239), affirme la supériorité de Corneille sur Racine (p. 54), posera, selon nous, l'une des questions les plus fécondes à ce sujet : « [...] quelle invention peut-il y avoir à naturaliser une imitation? [...] Quoi enfin? Quand nous aurons tout imité, copié, plagié, traduit et compilé, qu'y a-t-il là de romantique? Il n'y a rien de moins nouveau sous le ciel que de compiler et de plagier... » (p. 50).

Sylvain Ledda montre bien que, ne cherchant alors qu'à nuire au créateur d'*Hernani*, Musset ne tient pas compte, d'une part, du fait que, selon la formule de Lanson, « en 1830, le classique, c'était l'antique : l'Espagne était une source romantique » (p. 248). En vérité, la parodie, le pastiche, le plagiat ou l'ironie ne sont pas moins « romantiques » que l'élégie. L'ironie romantique, par opposition à l'ironie à la Voltaire de Musset³, s'est inspirée des tragédies de Shakespeare. Et si, pour Musset, Corneille figure comme l'un des « deux grands maîtres » avec Sophocle (p. 53), Shakespeare et Molière sont certes à ajouter au « panthéon romantique », pour reprendre une expression de Gautier.

En affirmant la supériorité de Corneille en tant que poète « objectif » sur les poètes « subjectifs ou élégiaques », Vigny, dont la théorie du paria social complète bien la doctrine hugolienne (p. 66), non seulement légitime la pratique hugolienne de « réécriture intertextuelle » de Corneille (p. 163), mais aussi restaure la réputation de ce dernier, comme Geoffroy au début du siècle (p. 203), et annonce le principe de l'ironie dite romantique, qui consiste à « corriger le subjectif par l'objectif : l'adhésion aux sentiments est contrebalancée par la distance critique »⁴. Si Corneille a voulu, comme l'a écrit Flaubert dans son éloge paradoxal du dramaturge de Rouen, « corriger son siècle par ses écrits » (p. 95), il est indubitable que tel fut le cas également du républicain Hugo, mais aussi de ses successeurs,

³ Une ironie « classique » qui discrimine ou excommunie, comme l'a souligné Philippe Hamon dans *L'Ironie littéraire. Essai les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette supérieur, 1996, p. 145.

⁴ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Inédits / Essais », 2001, p. 101.

romantiques ou post-romantiques, dont Rimbaud, qui affirmait pouvoir un jour « voir plus sincèrement » la « poésie objective » dans la « poésie subjective » de son professeur de rhétorique, Georges Izambard (lettre du 13 mai 1871).

Le texte de Ralph Albanese, « Lectures critiques et discours commémoratifs sur Corneille à l'époque romantique », est selon nous celui qui résume le mieux ce à quoi tend le recueil *Corneille des Romantiques*. Au fond, l'entreprise du colloque de 2004 fut de montrer que la « génération romantique » s'est fait une image à partir de « la construction progressive du cornélianisme romantique, c'est-à-dire de Corneille en tant que poète national, ce qui va de pair, bien évidemment, avec la mise en place du culte des grands écrivains de la France et la problématique de l'identité culturelle d'une France postrévolutionnaire » (p. 213).

Nous ne pouvons que souhaiter que ce *Corneille des Romantiques* connaisse une suite et que celle-ci tente de répondre à la question suivante, tout en l'élargissant : « Modèle suprême de patriotisme, [Corneille] n'a-t-il pas contribué de manière significative à l'idéalisme sous-jacent à la vision républicaine de la modernité ? » (p. 214)

Référence : Myriam Dufour-Maître et Florence Naugrette (dir.), *Corneille des Romantiques*, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006, 318 p.

Yves THOMAS

Tombeau de papier

Au moment où paraît chez Gallimard, dans la collection de la « Bibliothèque de la Pléiade », le premier tome de la *Correspondance* d'Honoré de Balzac, laquelle témoigne de sa volonté inébranlable à donner naissance à une œuvre colossale, l'ouvrage de Stéphane Vachon, *1850. Tombeau d'Honoré de Balzac*, fait percevoir, au travers des vives réactions que suscita le décès de l'auteur de *La Comédie humaine*, les liens profonds qui l'ont attaché à son siècle ainsi qu'à sa société. Il permet aussi d'inventorier les valeurs et les aspirations qui pèsent sur l'analyse historique en devenir dans l'œuvre.

Tel est le mérite non négligeable de ce travail de recherche et de dépouillement, qui témoigne d'une érudition et d'une rigueur remarquables.

Ce « tombeau de papier » contient en effet plus de 180 documents rédigés entre le 18 août et le 26 décembre 1850 et qui sont extraits d'un corpus de 900 articles consacrés à la mort d'Honoré de Balzac. On mesure ainsi l'apport du travail de Stéphane Vachon : il s'agit à la fois d'une enquête très minutieuse et d'une interrogation sur l'unanimité de la presse à ce sujet.

Malgré les répétitions et les recoupements entre les divers articles, qui ne surprendront pas le lecteur dans les circonstances, il est possible de discerner des différences significatives d'un article à l'autre. Contentons-nous de mentionner, à titre d'exemple, l'hommage global et le regard sur l'édition de l'œuvre dans *L'Indépendance belge* du 22 août 1850 (p. 131-149), ainsi que l'appréciation de l'œuvre dans le *Journal des femmes* du 5 septembre 1850 (p. 391-405). Ce n'est pas aujourd'hui ni demain que l'on cessera de s'intéresser à l'œuvre de Balzac. L'oublier, l'enterrer, serait s'arracher à l'origine, couper avec la naissance du roman social.

C'est dans ce contexte que *1850. Tombeau d'Honoré de Balzac* prend tout son sens. Il élucide et précise l'impression de vide que la mort de Balzac laisse à ses contemporains. Et il le fait avec un souci de précision qui s'étend jusqu'aux notes, volumineuses et denses : celles-ci, loin de nuire à la lecture, se lisent à la fois en relation avec les articles auxquels elles se rattachent et aussi comme autant documents autonomes. On appréciera la présence d'une chronologie des articles, d'une table des auteurs, d'un index des ouvrages, des projets d'ouvrages et personnages de Balzac, d'un index des noms de personnes et de personnages historiques ou mythologiques, d'un index des journaux, des œuvres, des revues et des théâtres. Il convient aussi de souligner la présence d'un index des matières et thèmes traités dans les notes, lequel vient compléter agréablement cet ouvrage utile truffé de renseignements, de rapprochements et d'aperçus éclairants.

Référence : *1850. Tombeau d'Honoré de Balzac*. Textes réunis, annotés et présentés par Stéphane Vachon, XYZ / Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Documents », 2007, 663 pages.

Pascale MOUNIER

Récit et figurations du temps

Fruit d'une réflexion collective sur la temporalité narrative, les quinze études de *Tempus in fabula. Topoi de la temporalité narrative dans la fiction d'Ancien Régime* adoptent des perspectives variées, pas toujours convergentes. Qu'elle se réclame des travaux de Bakhtine, de Ricœur ou de Genette, chacune d'elles, assortie d'une bibliographie critique placée en annexe, explore une question centrale de l'écriture narrative : de quelle façon le temps — long ou court — de l'histoire se déploie-t-il dans le compte rendu du déroulement des faits?

En préalable, des auteurs s'interrogent sur la définition de *récit*. Raconter implique de représenter des événements reliés entre eux par un ou plusieurs changements de situation (Gerald Prince). Le « *topos* » se distingue alors de l'« occurrence » par sa qualité d'abstraction. Selon les analyses de la SATOR — Société d'analyse de la topique romanesque —, sous l'égide de laquelle l'ouvrage est placé, il apparaît comme le résultat de la récurrence de séquences narratives d'un texte à l'autre (Max Vernet). Le passé simple constitue même un biais de reconnaissance de la narrativité, un critère relativement fiable pour le traitement automatique des textes (Max Vernet et *alii*).

Ces mises au point méthodologiques autorisent ensuite l'exploration des modes de figuration du temps dans toutes sortes de manifestations de la littérature européenne. Le roman du Moyen Âge ménage ainsi arrêts, ralentissements et accélérations de la trame des événements, en partie en rapport avec les émotions ou l'*ethos* des personnages. Les expressions plaintives du désir y imitent la lyrique de la *fin'amor*, tandis que, comme dans l'épopée, mais à plus long terme, les ébats amoureux finissent par couronner la patience des héros (Françoise Denis). Procédant par promesses

mensongères et par reprise de tours déjà essayés, un fourbe tel que Renart conditionne plutôt une écriture du saut temporel, de la bifurcation et de l'inachèvement (Gabriela Tanase). La structuration du temps est bien moins complexe et aléatoire dans le dit allégorique. Chez Guillaume de Machaut, l'alternance des saisons rythme l'histoire et les humeurs des personnages, l'itération établissant une correspondance entre le microcosme et le macrocosme (Madeleine Jeay).

La Renaissance ne marque pas un renouvellement complet de ces schémas narratifs de la fiction en prose. Les *Amadis de Gaule* sont ainsi encore débiteurs de la technique de l'« entrelacement » et de l'organisation à la fois cyclique — les exploits d'un héros se prolongent d'un volume à l'autre — et dynastique — les paladins se succèdent de père en fils — des aventures. Ces tensions intrinsèques font saisir la difficulté qu'il y a à faire disparaître le paladin éponyme de la série au livre IV (Véronique Duché-Gavet). Au XVII^e siècle, l'expérience du temps que le récit figure peut refléter la téléologie religieuse. Les histoires tragiques de Jean-Pierre Camus se modèlent sur le récit de la Chute, manifestant la singularité et l'unicité du sacrifice du Christ (Anne E. Duggan). Le paradoxe dont hérite l'écriture pastorale à la fin du siècle et au début du suivant n'est pas moins l'héritier de codes d'écriture anciens : pris dans le hors-temps de l'Arcadie, les bergers des romans et des pièces théâtrales tentent de se faire un destin, donc d'évoluer entre un passé et un présent. L'« uchronie » du mythe et de l'allégorie se confronte ainsi avec les rebondissements de l'intrigue (Françoise Lavocat). Les variations sur la progressivité des actions ne sont pas moins saisissantes dans *Les Thuilleries d'amour*, le roman d'Étienne Le Jay. À la manière du *Songe de Poliphile*, qui en est certainement l'hypotexte, le récit voit son avancée freinée par le temps suspendu du rêve (Eglal Henein).

À l'époque des Lumières, le roman se fait plus ouvertement le lieu d'une réflexion sur la narratologie, en particulier sur la représentation du temps que la fiction élabore. Placées dans le

sillage de *Don Quichotte*, des œuvres de Marivaux et de Charlotte Lennox font réfléchir à la confusion possible du déroulement de l'histoire et de celui de la vie. Ce faisant, elles se moquent des romans héroïco-galants du Grand Siècle qui croyaient en la maîtrise possible de montages temporels complexes (Yen-Mai Tran-Gervat). *Cleveland*, de l'abbé Prévost, enfonce aussi à sa façon le jeu des prolepses et des analepses propre au roman-mémoires en révélant les contradictions (Marc Labussière). Le récit de voyage imaginaire, quant à lui, met à distance la convention du récit de voyage authentique : il refuse le mimétisme qui borne le compte rendu des faits à la durée d'un voyage d'exploration (Antoine Eche). C'est une autre expérience du temps qui ressort de la lecture des romans d'Isabelle de Charrière. On peut se demander, dans la perspective des *gender studies*, s'il n'y a pas ici une volonté de mettre en avant une sensibilité féminine (Suzan van Dijk). Dans la poésie et le roman libertins, l'hédonisme se scande, pour sa part, sous la forme de la répétition, ce qui met l'accent sur le principe de l'atemporalité propre à l'idylle galante (Jean-Pierre Dubost).

Il ressort finalement que les maniements de l'avancée de l'histoire varient non seulement d'une époque à l'autre, mais aussi d'un genre et d'un auteur à l'autre. C'est peut-être ce que fait le mieux ressortir la présentation en ordre chronologique inverse des différentes études. Inconfortable pour le lecteur, ce choix peut passer pour l'indice d'une maîtrise de l'objet à l'étude. Une seule nuance assombrit l'ensemble : une réflexion insuffisante sur le suspens, notion qui aurait pu servir le propos de plusieurs contributions.

Référence : Daniel Maher (dir.) *Tempus in fabula. Topoi de la temporalité narrative dans la fiction d'Ancien Régime*, Laval, Les Presses de l'Université Laval, coll. « La République des Lettres », 2006, 227 p.

Christian VANDENDORPE

De la francophonie à la littérature-monde

Selon le *Trésor de la langue française*, le terme francophonie désigne l'«ensemble de ceux qui parlent français, et plus particulièrement, l'ensemble des pays de langue française». En ce sens, la France ferait partie de la francophonie, tout comme le Québec, la Belgique ou le Sénégal. Dans la pratique, toutefois, ce terme fait souvent l'objet d'un usage beaucoup plus restrictif. Comme le note Jacques Godbout avec sa perspicacité habituelle : «les Hexagonaux, s'ils se réjouissent majoritairement de l'existence de la *francophonie*, croient toujours qu'ils n'en font pas partie» (105). Tahar Ben Jelloun témoigne dans le même sens : «Est considéré comme francophone l'écrivain métèque, celui qui vient d'ailleurs et qui est prié de s'en tenir à son statut légèrement décalé par rapport aux écrivains français de souche» (117). Cette frilosité de la part de la métropole et ce manque d'ouverture sont particulièrement insultants pour les écrivains qui par leur travail d'écriture contribuent à vivifier la littérature française, à la mettre en résonance directe avec les réalités du monde actuel, où le brassage des cultures rend poreuses les frontières nationales. Mais l'institution littéraire française, et surtout ses circuits de distribution et de promotion du livre, restent fortement confinés à la production intérieure. Alors que le XXI^e siècle est maintenant bien en cours, la question se pose toujours de savoir s'il sera un jour possible de donner aux lettres d'expression française une réelle légitimité à l'intérieur de l'espace hexagonal. C'est de cette question qu'est issu ce manifeste auquel ont participé vingt-sept écrivains, dont la plupart éprouvent quotidiennement les menues vexations inhérentes à l'étiquette d'écrivain francophone. Le Tchadien Nimrod va jusqu'à affirmer : «Il n'y a pas d'écrivains francophones; cette épithète devrait être bannie de notre vocabulaire» (234).

En texte d'ouverture, Jean Rouaud fait le récit de l'évolution de son rapport à l'état des lettres françaises. Quelques années plus tôt, sa propre situation d'écrivain ne lui semblait pas très éloignée de celle de

«ces auteurs latins du Bas-Empire s'essayant à maintenir à flot la prose de la République quand par les failles du *limes* s'engouffrait brutalement le monde à venir» (11) : un constat qui faisait écho à diverses observations témoignant d'un même pressentiment de fin de civilisation, et auquel la trilogie de Jean Marcel, *Hypatie ou La fin des dieux* (1993), avait jadis donné son expression romanesque. Heureusement, au moment où la littérature hexagonale lui faisait ainsi l'effet de n'être plus qu'un «grand corps agonisant», voilà qu'une «clameur venue d'ailleurs» ouvrait de nouvelles avenues au roman. Cette littérature en français «déliée de son pacte avec la nation, libérée de l'étreinte de la source-mère, devenue autonome, choisie, retournée à son chant premier, nourrie par d'autres aventures [...] avait de nouveau à proposer, vue d'Afrique, d'Asie ou des Caraïbes, de Chine ou d'Iran, d'Amérique du Nord ou du Vietnam, son interprétation du monde» (21). Avec ces voix originales, la langue française s'ouvrait à de nouvelles poétiques et témoignait de sa capacité à dire la réalité complexe du monde actuel.

Même constat de la part de Michel Le Bris selon qui la littérature française, enfermée dans les limites nationales, n'était pas loin de devenir exsangue. D'une part, elle était écrasée sous les injonctions d'un formalisme récemment dénoncé par Todorov dans *La littérature en péril* (2006), le triomphe du structuralisme et de la théorie ayant imposé «une conception étriquée de la littérature» et fait disparaître le récit d'aventures sous les «aventures du récit» (26); victime, d'autre part, du succès de sa propre institution, la littérature était en danger de «se réduire à n'être plus que simulacres, rituels de passage par lesquels des coteries se reconnaissent et se perpétuent» (29). Pour échapper à ces deux fléaux, Le Bris estime urgent de réhabiliter le récit et la capacité de la littérature à «dire le monde», en partageant l'expérience du voyage notamment (41). Il faut aussi donner toute leur place aux écrivains venus d'ailleurs, de la même façon que la littérature de langue anglaise a accueilli en son sein des écrivains de partout. Pour cela, Le Bris propose de remplacer l'étiquette «francophone» par une catégorie plus englobante : la «littérature-monde».

Cette proposition est reprise avec force par Alain Mabanckou, qui dénonce lui aussi «le flou que véhiculait la notion de francophonie» (56) et la condescendance souvent perceptible dans le regard porté depuis

Paris sur les auteurs venus de l'espace francophone – un thème développé avec humour par Abdourahman A. Waberi, qui évoque «la grande armée de la francophonie emplumée» (68). Tout comme des écrivains anglophones avaient jadis dénoncé la vision terriblement datée qui ne semblait attendre de l'écrivain que «la seule expression de sa nationalité» (34), Mabanckou refuse d'être réduit à son origine africaine : «Entre le Nigérien Wole Soyinka et le Français Louis-Ferdinand Céline, par exemple, un des deux est pour moi un *étranger*. Et ce n'est surtout pas Céline, que j'ai lu dans le texte, mais Soyinka, que j'ai découvert par la voie détournée de la traduction» (61). Voyant une aire de liberté dans la littérature-monde, il définit celle-ci comme «la reconnaissance et la prise de conscience de notre apport à l'intelligence humaine, avec cet outil qu'est la langue française» (65).

Grégoire Polet tente de préciser ce concept en partant de son expérience de romancier. S'appuyant sur divers exemples de fictions récentes qui ont marqué l'imaginaire contemporain, il propose une intéressante réflexion sur ce que serait aujourd'hui l'art du roman : «Multiplier les personnages, les centres du monde, dans l'espace du roman, et casser le cadre du résumable» (132). Confiant dans la capacité du roman à se régénérer, il estime que «L'art du roman est à l'aube d'une ambition nouvelle : donner le spectacle du monde entier dans son perpétuel mouvement» (134).

Plusieurs des écrivains qui ont participé à ce collectif témoignent du long et douloureux voyage qui les a vus s'arracher à leur langue maternelle pour se mettre à écrire dans cette langue étrangère qu'était pour eux le français. Dans cette veine, on retiendra notamment les contributions de Nancy Huston, Boualem Sansal, Wajdi Mouawad, Dai Sijie, Chahdortt Djavann, Brina Svit et Anna Moï. Parfois, le choix du français s'est heurté à l'emploi du vernaculaire, comme chez Maryse Condé, qui dut se justifier d'écrire en français quand, vers la fin des années 1980, le créole revendiquait la totalité de l'espace littéraire sur son territoire.

En dépit de tous ces témoignages, certains lecteurs pourraient se demander s'il est bien urgent de troquer la terminologie habituelle au profit de «littérature-monde». Le roman n'a-t-il pas eu de tout temps l'ambition de dire le monde et de faire voyager le lecteur dans des zones

inconnues ou difficilement abordables du monde physique ou psychologique?

L'étiquette «francophonie» serait acceptable si elle désignait effectivement l'ensemble des littératures d'expression française, comme ce devrait être le cas en théorie. Mais, dans la pratique, cette désignation n'englobe pas celles des littératures d'expression française qui disposent déjà d'une institution littéraire importante. Ainsi, le Québec, tout comme la Suisse ou la Belgique, se sont dotés d'une institution locale qui soutient le travail des créateurs par des bourses, des redevances, des structures éditoriales et de distribution, des académies, des revues critiques, des prix littéraires, des programmes d'étude et des manuels. Cela a favorisé dans ces pays une création vivante tout en suscitant l'avènement d'un lectorat relativement important, qui fréquente librairies et salons du livre, afin d'y rencontrer ses écrivains favoris. Certes, la reconnaissance par l'institution littéraire parisienne constitue toujours un supplément non négligeable, voire envié, mais elle est loin d'être le ballon d'oxygène dont a absolument besoin, en revanche, l'écrivain provenant de littératures en émergence ou de ce qu'on désigne en anglais sous l'étiquette de «*postcolonial literatures*». Dans bien des cas, en effet, celles-ci ne peuvent compter que sur une institution locale inexistante ou extrêmement fragile. Comme le reconnaît Gary Victor, les pays de la vaste francophonie n'ont pas de marché intérieur, une réalité que Nimrod exprime ainsi : «Nous écrivons une littérature pour un lectorat national à venir» (228). L'avènement d'une littérature-monde permettrait à ces écrivains de se trouver un lectorat digne de ce nom. Pour cela, «Paris doit modifier son appareil éditorial et critique», ainsi que l'écrit Jacques Godbout (107).

Cela dit, même dans les pays où l'institution est bien développée, la notion de «littérature nationale» est de plus en plus remise en question. L'écrivain se sent moins que jamais une obligation de chanter le coin du monde où il vit, ou de vivre là où se déroulent ses intrigues. À jouer le jeu de l'institution, il sait qu'il courrait le risque de se folkloriser ou d'être assimilé à un agent de communication au service de la chambre de commerce locale. Rappelant que Ying Chen est une «romancière québécoise d'origine chinoise installée en Californie», Nancy Huston trouve «essentiel que les écrivains se détournent de cette manie [de donner des étiquettes], qu'ils en rient, que poliment mais fermement ils la refusent, en expliquant de façon

patiente et répétée qu'ils ne sont ni des footballeurs ni des *beauty queens* ni des partis politiques ni des armées, qu'ils ne jouent pas pour tel pays (ou telle langue) contre tel (ou telle) autre [...]» (152).

À lire les nombreux témoignages d'écrivains allant dans le même sens, il appert que la littérature est en train de rompre le lien privilégié qu'elle entretenait avec la nation, hérité du XIX^e siècle européen. Dans un monde où le nomadisme est devenu un mode de vie et où l'Internet a aboli les frontières, l'écrivain veut se sentir aussi libre de choisir son inspiration -- aussi autonome en fait -- que le peintre, le musicien ou le chorégraphe. Si des étiquettes peuvent être utiles aux chercheurs afin de délimiter un champ d'études, celles-ci ont le plus souvent un impact négatif sur le public lecteur, qui ne sera guère tenté de s'aventurer dans les rayons de librairie où la section «francophonie» évoque plus un ghetto que des richesses à explorer. Il en va de même pour tout rayon identifié à une littérature nationale : la démarche première du lecteur dans le choix d'un livre n'est pas de se fixer sur une zone géographique, mais plutôt sur un genre, un thème, un style ou un ouvrage paré de l'aura du succès ou de la nouveauté. En ce sens, la création du label «littérature-monde» relève d'une opération publicitaire parfaitement légitime visant à imposer une étiquette flambant neuve sous laquelle pourraient se mêler dans un joyeux désordre des œuvres de provenance variée.

Toute la question est de savoir si cette étiquette va faire souche dans le vocabulaire courant et si son adoption réussira à modifier durablement les attitudes. On peut se demander en effet si la société française, qui excelle depuis longtemps dans la fabrication de produits de luxe, ne jouit pas de cette position privilégiée sur le marché mondial en raison précisément d'une remarquable capacité à sécréter des différences, à ajouter des échelons à la pyramide sociale et à pratiquer l'exclusion. Toute entreprise visant à modifier cet état de choses mérite assurément d'être applaudie et activement soutenue.

Référence : Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, 342 p.

Claire LE BRUN-GOUANVIC

Christine de Pizan et la lyrique du deuil

La collection d'essais « Tunnel de Platon », aux éditions nantaises du Petit Véhicule, s'est donné une vocation éclectique, réunissant des études sur des sujets aussi variés que les geishas japonaises, les juifs de Cuba, Jeanne d'Arc, Ramakrishna, la métaphysique, qui voisinent avec des études d'intérêt plus local telles que *L'ambition de Bretagne d'un Nantais* ou *Saint-Nazaire, D'une République à l'autre 1945-1962*. La littérature semble également y trouver son compte, avec des essais consacrés à Proust, Nerval, Prévert et Pierre Véry. En se situant dans un tel contexte, la réflexion que propose Jean-François Kosta-Théfaine sur l'expression de la douleur dans les œuvres poétiques de Christine de Pizan semble viser, plus que les spécialistes, le public des lecteurs cultivés, comme on a coutume de les appeler. Il suffit pourtant de feuilleter l'ouvrage pour reconnaître le *modus operandi* caractéristique de l'universitaire. Sans doute la plupart des difficultés que nous signalons plus bas tiennent-elles à cette ambiguïté, cette oscillation entre l'analyse érudite et l'essai annoncé dans le sous-titre.

L'aspect visuel de ce petit livre est fort agréable : graphisme de la couverture décorée de cinq enluminures harmonieusement disposées, qualité du papier et de la mise en page. On sait que les manuscrits de l'œuvre christinienne sont d'une richesse iconographique exceptionnelle. Ici, le choix s'est porté sur les scènes suivantes : l'écrivaine dans son « étude », Christine offrant son livre à la reine Isabeau de Bavière, l'apparition des trois Vertus, un couple d'amants dans les *Cent ballades d'amant et de dame*. Une enluminure empruntée au *Journal d'un bourgeois de Paris*, représentant un couple en conversation, complète l'agencement. Le texte en gros caractères occupe une centaine de petites pages. Il s'agit donc d'un court essai, qui aurait sans doute pu être publié, dans un autre cadre, comme un long article.

L'introduction présente en exergue un passage des *Heures de contemplation*, écrit spirituel composé par l'écrivaine polygraphe en 1420¹. Dans ces lignes, l'auteure propose de trouver un remède à la douleur dans la méditation sur les souffrances du Christ. On peut s'interroger sur le choix d'une citation liminaire qui rappelle l'importance de l'inspiration chrétienne dans l'œuvre de Christine, alors que les textes poétiques à l'étude ne l'illustrent guère. Le point de départ de la réflexion de Kosta-Théfaine est que Christine de Pizan commence sa carrière littéraire sous le signe du deuil, l'écriture se présentant comme un moyen de subvenir aux besoins d'une famille désormais privée de père. L'étude adopte une « perspective chronologique » (p. 11); tripartite, elle examine successivement l'écriture du deuil, l'oscillation entre lyrisme du deuil et lyrisme courtois et, enfin, les images du deuil amoureux.

Dans le premier chapitre, l'auteur observe d'abord que les poèmes de veuvage ne sont pas exclusifs aux débuts littéraires de l'écrivaine. Il conviendrait d'étendre le corpus des poèmes de veuvage et d'y adjoindre la ballade insérée dans *Le Livre de l'advison Cristine* (1405). Christine chante le deuil de deux façons, qu'elle se réfère à la perte de son époux Étienne du Castel ou qu'elle exprime, de façon plus générale, un sentiment de manque. En usant de la seconde manière, la poétesse s'inscrit dans la tradition lyrique courtoise. Le choix de la perspective chronologique amène l'essayiste à bouleverser l'ordre des recueils. Il isole la dizaine de poèmes où Étienne est cité. Dans ces pièces, la poétesse avoue son incapacité à écrire des pièces joyeuses : « un grant dueil qui me tient morne et coye », écrit-elle dans la première ballade. Selon Kosta-Théfaine, cet élément biographique devient « la matrice autour de laquelle va graviter une partie de l'œuvre de la poétesse » (p. 20). Il soutient que, contrairement à ce qu'ont affirmé une série de commentateurs de l'œuvre de Christine, la poétesse ne s'est jamais détournée de l'écriture du deuil, et ce, malgré le risque de lasser les lecteurs. Il voit, dans sa décision d'ouvrir les recueils des *Cent ballades*, des *Rondeaux* et des *Virelais* par des poèmes de deuil, la volonté d'imposer une thématique générale, une couleur que l'on retrouve dans

¹ Texte inédit, dont Liliane Dulac a entrepris l'édition.

Le Livre de l'advisioin Cristine (1405), *Le Livre des trois Vertus* (1405) et même dans *Le Dit de la Pastoure* (1403). Kosta-Théfaine fait aussi observer que la crainte d'ennuyer le lecteur ne se justifie pas à une époque où les choix esthétiques vont vers la mélancolie, et non vers la joie ou l'espérance. Pour étayer son hypothèse, il se tourne vers la chronologie, s'attachant à démontrer que l'écriture des poèmes de veuvages s'étend bien au-delà les débuts de sa carrière.

L'analyse s'intéresse ensuite à la mise en scène du moi, où Christine s'inscrit dans une tradition façonnée par les Abélard, Héloïse, Rutebeuf et Machaut. L'auteur souligne la très forte récurrence du « je », des verbes à la première personne du singulier, des pronoms et adjectifs possessifs. Ce premier chapitre se termine par une réflexion sur la polysémie et donc la densité, en moyen français, du mot deuil, qui signifie à la fois le deuil au sens moderne, la douleur physique et la souffrance morale.

Dans la seconde partie, consacrée au lyrisme de la douleur, l'attention se porte notamment sur le chant de la douleur publique, au-delà des douleurs privées. Christine dit la douleur de la France, sa patrie d'adoption, dans les traités et épîtres en prose, mais elle la chante aussi dans quelques ballades. Les plus représentatives sont celles qui sont consacrées à la mort du duc de Bourgogne, Philippe II le Hardi. Selon Kosta-Théfaine, les pièces courtoises qui suivent les pièces de veuvage s'inscrivent dans la même thématique de la perte. S'agissant des formes poétiques, il souligne la prédominance de la ballade dans la poésie de Christine, de préférence au rondeau, deux fois moins fréquent. La ballade (selon Suzanne Bagoly, citée par l'auteur) permettrait de développer une pensée, alors que les virelais et les rondeaux ne pourraient que la suggérer.

Dans la dernière partie, où il analyse les images poétiques, Kosta-Théfaine s'attache à montrer l'oscillation entre la tradition et l'innovation. Il fait ressortir l'originalité de Christine de Pizan dans son expression de la douleur d'amour, thème traditionnel de la lyrique courtoise s'il en est. L'innovation consiste, entre autres, à faire alterner dans certains poèmes la voix masculine et la voix féminine (*Le Livre du*

Duc des vrais amans, Cent ballades d'amant et de dame) — ce qui fait perdre à l'homme l'apanage de la souffrance d'amour — et à utiliser dans d'autres poèmes une voix neutre, procédé qui permet de généraliser, de déssexualiser la douleur (p. 76-77). La première innovation aurait gagné à être mieux exposée et illustrée. L'alternance des voix n'est-elle pas partie intégrante de la poésie courtoise depuis les tençons des troubadours et des trobairitz? Certes, dans ce cas, les voix émanent en principe d'auteurs des deux sexes, mais on peut se demander si cette différence sur le plan de la production du texte modifie fondamentalement sa réception. Par ailleurs, dans un genre caractéristique de la fin du Moyen Âge, le dit, le *Voir dit* de Guillaume de Machaut (1363-1364) mêle lettres, ballades, lais et rondeaux de l'amant et de la dame. Kosta-Théfaine lui-même cite en note P. M. Price, écrivant que la poésie de Christine a connu du succès car elle était représentative des canons de son époque (p. 76). Ces apparentes contradictions auraient gagné à être expliquées. Ces réserves faites, l'analyse textuelle est fine et pertinente. L'auteur étudie la voix neutre ou « androgyne » (p. 99) dans un corpus de ballades et de rondeaux. Il en dégage une conception pessimiste de l'amour, source de douleur, toujours voué à l'échec.

En somme, Jean-François Kosta-Théfaine condense ce qui fait selon lui l'originalité de Christine de Pizan : la nouveauté de la thématique — « il faut reconnaître que sa lyrique de veuvage lui est semble-t-il toute personnelle, et qu'elle est donc la première à exploiter celle-ci comme un thème littéraire » (p. 110) —, le renversement innovateur du motif courtois « pour signifier que la femme pouvait également souffrir en amour » (p. 111) et, enfin, l'utilisation d'une voix androgyne. Par ailleurs, Christine se situerait « dans le sillage de poètes tels que Guillaume de Machaut, François Villon ou bien encore Charles d'Orléans » (p. 110-111). Certains de ces jugements ne peuvent manquer de susciter la perplexité du lecteur. Comment la poétesse pourrait-elle se trouver dans le sillage d'un Villon, qui naît au moment où elle meurt ou, du moins, où elle a achevé son œuvre? Quant au renversement du motif courtois, ne peut-on pas l'observer, bien avant Christine, dans les *cansos* où les trobairitz des XII^e et XIII^e siècles expriment la douleur de l'amante délaissée? On aurait aimé

mieux comprendre en quoi la poétesse du XV^e siècle se démarquait sur ce point. L'analyse est suivie d'une bibliographie et, très utilement, d'un choix de poèmes. Ces derniers sont réédités à partir de l'édition de Maurice Roy (*Œuvres poétiques de Christine de Pisan*, Paris, 1886-1896), à l'exception de deux pièces, précédemment éditées par l'auteur de l'étude.

Ce court essai aurait bénéficié d'un resserrement de l'argumentation et d'une relecture attentive. Si le texte est exempt de coquilles, il contient en revanche de nombreuses impropriétés, qu'il s'agisse du lexique, de la syntaxe ou du registre linguistique. Nous nous tiendrons à quelques exemples : « la douleur de l'amant prend parfois des *proportions débordantes* » (p. 84), « une souffrance impossible à *gérer* » (p. 63), « juger Christine de Pizan de "bas-bleu" » (p. 110). Docteur en littérature médiévale et spécialiste des XIV^e et XV^e siècles, Jean-François Kosta-Théfaine a publié des articles sur la poésie de Christine et, particulièrement, sur cette thématique de la douleur. Voilà un sujet que ce chercheur maîtrise à l'évidence. Peut-être l'impression mitigée que produit la présente étude tient-elle à l'inadéquation entre le propos et le style, d'une part, et le lieu de publication, d'autre part. Au terme de la lecture, l'incertitude demeure quant au public visé : le travail n'est-il pas trop universitaire dans ses méthodes (citations, références à des publications savantes, appareil de notes) pour le non-spécialiste, tout en restant trop rapide pour quiconque est un peu au fait des études christiniennes?

Référence : Jean-François Kosta-Théfaine, *Le Chant de la douleur dans les poésies de Christine de Pizan*, Nantes, Éditions du Petit Véhicule, coll. « Le Tunnel de Platon », 2007, 157 pages.

Isabelle KRIER

“D’une vue oblique”. Écriture et scepticisme dans les *Essais*

Quelles significations attribuer, dans les *Essais* de Montaigne, aux inflexions d’allure fortuite vers des propos que rien ne laissait prévoir, aux titres sans rapport explicite avec le contenu des chapitres, à la discontinuité, au désordre? Devons-nous considérer ces « déviations » comme une innovation syntaxique liée à une critique d’un usage dogmatique de la raison et de la parole? Dans *Route par ailleurs*, André Tournon fait le pari de la littéralité et de la rationalité des *Essais*.

Optant pour une herméneutique de confiance lucide, il tente de déceler une consistance singulière du texte de Montaigne et les modalités d’expression d’une pensée pyrrhonienne moderne. S’adonnant à une étude « au plus près de la lettre » des *Essais*, il montre que ce n’est fréquemment que par la voie des anomalies apparentes de composition que peut être sauvegardée la cohérence des chapitres et, par conséquent, leur efficacité. Le scepticisme de Montaigne apparaît à ce titre comme un scepticisme affirmatif qui n’exclut ni la conviction ni l’engagement. Le nouveau langage des *Essais* ne perturbe pas seulement les normes du discours accrédité, il fait subir aussi une mutation radicale à plusieurs notions de base de la philosophie traditionnelle comme celles de différence et d’identité, de condition ou de vie.

En déviant vers des « routes par ailleurs » les itinéraires trop bien reconnus, Montaigne tente de déjouer le piège de l’asservissement de la philosophie aux instances de pouvoir. Son expérience de la parole détournée, dans les pratiques juridiques en vigueur au XVI^e siècle, lui a montré que même la zététique est susceptible d’instrumentalisation, si elle ne diversifie pas ses opérations. Récusables, gratuits et occasionnels, les propos de Montaigne sont placés sous le signe de l’aléatoire. Mais cette contingence est l’indice d’une authenticité. À une époque où un bouleversement axiologique frappe le droit civil et

criminel et où un discrédit affecte les témoignages, Montaigne se présente comme un homme d’honneur soucieux de faire entendre sa bonne foi. Dans les *Essais*, il n’y a plus de menteur parce que la pensée ne se distingue pas de la lettre, elle se fait avec elle.

En proposant un nouveau langage composé de configurations énigmatiques, de perspectives multiples, de discordances, Montaigne devait être conscient du risque d’incompréhension auquel il s’exposait. Qui sont les lecteurs capables de suivre sa parole errante? Charron, Marie de Gournay? André Tournon note que, dans l’édition posthume de 1595, les retouches autographes, l’usage propre à Montaigne des majuscules et des signes de ponctuation ont été souvent négligés. Or, il s’agit là de formes d’expression des « routes par ailleurs ». Après plus de quatre siècles de commentaire des *Essais*, sommes-nous maintenant susceptibles d’appréhender leur logique particulière et d’entendre leur appel à l’émancipation? La question mérite encore d’être soulevée.

Référence : André Tournon, « *Route par ailleurs* ». *Le « nouveau langage » des Essais*, Paris, Honoré Champion, coll. « Études montaignistes », 2006, 448 p.

Pascale SARDIN

Archéochronologie d'une écriture bilingue ou Beckett bifrons

L'œuvre de Samuel Beckett, dont on a récemment fêté le centenaire de la naissance, n'en finit pas de fasciner. Comme celle de James Joyce dont il fut l'ami, son œuvre ne cesse de faire l'objet de nouvelles interprétations critiques. Il faut dire qu'il s'agit d'une œuvre passionnante car toujours expérimentale, donc toujours en mouvement, touchant, qui plus est, à ce qui nous constitue, au plus intime, en tant que sujets : la langue et notre rapport aux mots et aux choses. Mais l'œuvre de Beckett a aussi ceci d'extraordinaire qu'il s'agit d'une œuvre *double*. En effet, Samuel Beckett fut un auteur bilingue, concevant toute son œuvre — à de rares exceptions près — en deux langues, français et anglais, anglais et français. Il choisit, à partir des années quarante, de réécrire ses textes quasi systématiquement dans l'autre langue par le biais de l'auto-traduction, créant ainsi une œuvre doublement passionnante.

Dans « *La bataille du soliloque* », Chiara Montini explore le bilinguisme beckettien à travers le bilinguisme de l'œuvre, via une critique du langage. Son étude se concentre sur les années de « formation » du jeune Beckett (1929-1946), celles qui précèdent les grandes fictions écrites en français : *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable*. Elle traque, dans la poétique du sujet au cœur des textes des années trente et quarante, les prémisses d'une écriture qui deviendra bilingue. Chiara Montini choisit en effet de chercher les indices et les raisons du bilinguisme beckettien dans l'œuvre elle-même : le titre même de sa monographie, « la bataille du soliloque », est tiré de *Mervier et Camier*, dont une étude bilingue très précise est le point d'orgue de sa recherche.

« *La bataille du soliloque* » est une invitation au voyage à travers l'œuvre de jeunesse de Beckett. Au terme de plusieurs escales, nous

découvrons la Terre Promise, à savoir comment *L'Innommable* « qui s'acharne à parler sans pour autant réussir à se nommer [...] est le premier aboutissement de la poétique bilingue de Beckett ». Chemin faisant, l'auteure explore le terme de *sujet*, dans tous ses sens possibles, du sujet grammatical au sujet de l'énonciation, en passant par le sujet de la psychanalyse. Elle parcourt ainsi tous les dédoublements à l'œuvre dans les premiers essais de Beckett jusqu'à son premier roman en français. En effet, la « fiction métalinguistique » beckettienne est aussi, d'après elle, une fiction « méta subjective » et « critique » permettant au sujet de mettre en scène sa propre disparition, « voire sa non-naissance ». Le bilinguisme serait ainsi une des nombreuses facettes du dédoublement de l'œuvre et du sujet. L'hypothèse de départ de la thèse est que, grâce à l'écriture en langue étrangère, puis grâce au bilinguisme, Beckett réussit à clarifier sa relation au sujet et au langage, jusqu'au reniement final des mots et du Moi dans *L'Innommable*. L'échec de l'écrivain est aussi ce qui motive l'écriture, et l'incapacité à distinguer son propre sujet par le biais de la langue passe par l'écriture dans une langue étrangère. Avec l'écriture en deux langues, l'écrivain bilingue prend comme référent l'autre langue et non le monde extérieur que le langage ne parvient pas à représenter de façon adéquate.

La démarche diachronique adoptée amène l'auteure à distinguer des étapes dans la genèse d'un système d'écriture double : après l'étape inaugurale du « monolinguisme polyglotte » couvrant les années 1929-1937, vient celle du « bilinguisme anglophone » (1939-1945) et, enfin, celle du « bilinguisme francophone », qui débute après la Seconde Guerre mondiale. La première, tout à la fois très joycienne et proustienne, frappe par son ironie grinçante : Beckett se moque de la tradition dont il s'inspire. L'érudition et l'intertextualité multilingues foisonnantes des textes de cette époque — notamment celles des nouvelles qui composent le recueil *More Pricks than Kicks* paru en 1934 — permettent en outre à Beckett de dévoiler la relativité du langage et son incongruité par rapport au monde. La deuxième période voit la naissance des grands romans anglais de Beckett, *Murphy* et *Watt*. Les jeux verbaux, particulièrement manifestes dans ces textes, suggèrent qu'il n'y a rien au-delà du langage. Beckett y met aussi en scène, de

façon grotesque, la coupure du cordon ombilical, la rupture symbolique avec la langue maternelle. La troisième période est celle du passage au français et au mode du soliloque, qui se distingue du monologue en ce que le sujet qui se dit ne peut plus se penser en tant que tel : « Dire je, sans le penser, » dira l'Innommable.

Dans cette analyse méthodique et pourtant jamais fastidieuse, rien n'est omis, notamment en ce qui concerne le statut divergent des deux langues. La dévalorisation de la langue maternelle fait ainsi l'objet d'une étude stylistique très utile au propos. Le détachement de la langue maternelle procède d'un geste destructeur, nécessaire à la création, douleur bienfaitrice, qui passe par un travail sur la langue du texte. Le langage ne peut plus exprimer la réalité; il « empêche » la création autant qu'il la permet. La langue maternelle est la langue de l'affect, la langue étrangère celle de la distanciation et de l'appauvrissement. Et Chiara Montini d'ajouter, à la lumière des analyses de Ludovic Janvier que, pour Beckett, la langue étrangère est aussi celle du *commentaire*, élément essentiel dans sa pratique d'écrivain. Écrire, pour Beckett, signifie se dédoubler, le sujet commentant dans un même geste l'objet de son discours. Selon Chiara Montini, le recours au français permet ainsi à Beckett de « mieux s'observer en train d'écrire ».

Les dualités présentes dans l'œuvre de jeunesse de Beckett sont étudiées de près comme illustration d'une poétique bilingue en germe : qu'il s'agisse du dualisme du personnage de Murphy ou de la rencontre entre le narrateur et le narré, Sam et Watt, dans le roman éponyme. Les deux voix de *Dream of Fair to Middling Women* offraient déjà une forme de « stéréophonie » qui caractérise le bilinguisme plus tardif. Enfin, la lecture concurrente de *Mercier et Camier* et *Mercier and Camier* est riche d'enseignements. Partant d'une traduction assez littérale, Beckett censure, élimine, s'éloignant inexorablement de l'original rédigé quelque vingt-cinq ans avant la version anglaise. Les dialogues, nombreux en français, sont souvent rapportés au discours indirect en anglais, témoignant de l'effort de contrôle que fait le narrateur anglais sur le texte. Souvent aussi, l'anglais se contente de résumer ce qui est dit en français. Les deux versions conservent ainsi un lien étroit : le

texte anglais semble en effet commenter le texte français, si bien que les deux versions s'avèrent complémentaires l'une de l'autre.

Enfin, cette constatation amène Chiara Montini à se poser une question encore relativement inexplorée : comment procéder pour traduire, dans une langue tierce, le bilinguisme beckettien ? Et à partir de quel(s) texte(s), justement, traduire ? S'il paraît indispensable de prendre en compte la dualité de l'œuvre, un constat s'impose : la méthode de traduction reste à inventer. L'auteure propose donc de traduire chacune des deux versions, avant de les fusionner en une version certes hybride mais enfin « respectueuse » de l'œuvre double.

Avec « *La bataille du soliloque* », Chiara Montini nous offre une nouvelle exploration captivante du bilinguisme beckettien, la démarche archéologique qui est la sienne venant intelligemment et utilement compléter les études existantes.

Référence : Chiara Montini, « *La bataille du soliloque* ». *Genèse de la poétique bilingue de Samuel Beckett (1929-1946)*, Amsterdam & New York, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2007, 327 p.

Geneviève MADORE

Balzac, homme politique légitimiste et visionnaire

« Balzac était visionnaire, nous l'avons fait réaliste, et c'était partir à la recherche d'un autre Balzac. Balzac était de droite, nous l'avons mis à gauche, est réapparu l'autre Balzac », ironise Franc Schuerewegen (2004, p. 16) en parlant du caractère insaisissable de l'auteur de *La Comédie humaine*. La porosité de la frontière séparant Balzac et son œuvre rend d'autant plus difficile la tâche de trancher entre les opinions énoncées dans ses articles, ses romans, ses préfaces et sa correspondance. Au-delà des flottements, des contradictions et des ambiguïtés, on retient que Balzac, avec Musset et Chateaubriand, fut l'un des détracteurs du « juste milieu ». Sa prolifique relation avec la presse, au cours des années 1830, même si elle était due à ses déboires dans le monde de l'édition parisienne, prouve hors de tout doute qu'il était un homme de conviction. Souvent cinglant et avec une verve qu'on ne retrouve pas dans ses romans, il va de règlements de comptes en justifications, attaquant ses détracteurs du milieu de l'édition, mais aussi les tendances et les modes qui frappent de plein fouet la société française au lendemain des Trois Glorieuses. Attentif à l'évolution des mœurs, Balzac fut aussi en contact étroit avec la politique tout au long de sa carrière d'écrivain.

Paul Métadier, dans son *Balzac homme politique*, propose de se pencher à nouveau sur la pensée politique de Balzac : « Il ne fut pas homme d'État puisque le système censitaire ne lui permit pas d'en briguer les fonctions lorsqu'il était dans la force de l'âge, mais il a marqué son époque par la puissance des témoignages qu'exprime sa peinture. » (p. 18) Si Balzac n'a pas eu de carrière politique comme ce fut le cas de Chateaubriand et de Lamartine, il ne resta pas indifférent devant les effets de la Révolution de Juillet, dont il souffrit en tant qu'écrivain. C'est cet « homme politique » que Paul Métadier propose de décrire dans son dernier livre : « Homme politique [...] par la part qu'il prendra avec ses écrits par cette lente maturation d'une pensée

politique qui dominera son siècle, et le nôtre, bien sûr celui qui vient de s'achever. » (p. 13) En s'engageant ainsi sur un terrain très vaste et maintes fois ratissé, Métadier fait preuve d'audace. Heureusement, un consensus sur la pensée politique de Balzac n'a pas encore été établi et plusieurs questions restent en suspens. Par exemple, doit-on attribuer à Balzac la parenté de l'article « Le droit d'aînesse » (1824), où il fustige le mode de division de la propriété établi par la révolution de 1789? Que faire d'un roman comme *Les Chouans* (1829), qui encense tour à tour républicains et royalistes? Balzac est-il réactionnaire ou visionnaire? Une chose est sûre : l'auteur de *La Comédie humaine* n'aura de cesse, à partir de 1830, de décrier la « médiocrité » qui règne au sein de la société française louis-philipparde et de ses institutions.

Dès le premier chapitre (« L'ambition »), qui tient lieu d'introduction, Métadier fixe clairement les limites d'ordre méthodologique de sa démarche : son ouvrage ne renouvellera pas le travail titanesque déjà fait par un Pierre Barbéris ou un Bernard Guyon et, ajouterions-nous, par leurs nombreux successeurs, notamment les Max Andréoli, André Vanoncini, José-Luis Diaz, Alexandre Courteix, pour ne nommer que quelques-uns de ceux qui ont modernisé la critique balzacienne. Après l'apologie d'usage — lieu commun des études balzaciennes : que dire qui n'ait pas encore été dit? Sous quel angle n'a-t-on pas encore abordé l'œuvre de Balzac? —, Métadier précise qu'il veut faire la lumière sur les aspects qui auraient été oubliés par la critique : « [...] et c'est là, la justification de notre propos, beaucoup d'événements contemporains [à Balzac] sont restés dans la pénombre » (p. 12).

L'objectif second de Métadier est de taille : écarter les stéréotypes gravitant autour de la personne de l'écrivain en robe de bure. Dans cette optique, il refuse de réduire la pensée politique de Balzac au passage le plus cité — et souvent galvaudé — de l'« Avant-propos » : « J'écris à la lueur de deux Vérités éternelles : la Religion, la Monarchie, deux nécessités que les événements contemporains proclament, et vers lesquelles tout écrivain de bon sens doit essayer de ramener notre pays. » (1976, p. 13) Le passage suivant, tiré de l'article inédit « Du gouvernement moderne », prouve d'ailleurs la pertinence de l'angle privilégié par Métadier, qui choisit de creuser la question du

Balzac réactionnaire : « La classe moyenne avait soif d'égalité. Louis XVIII eût à jamais sauvé la branche aînée, s'il eût osé continuer Robespierre, moins l'échafaud. En supprimant hardiment toute noblesse, hors la Chambre des Pairs, il eût fait respirer à la classe moyenne un air libre. » (1956, p. 100) De Karl Marx, qui voyait en Balzac un révolutionnaire, à Philippe Muray, qui parle de la prise d'otage de Balzac par les marxistes (voir 1984, p. 369-382), plusieurs se sont prononcés sur le sens à donner à la profession de foi politique balzacienne. Or, comme le précise Métadier avec raison, malgré sa peur des masses jamais démentie, malgré son intérêt pour les contre-révolutionnaires comme Louis de Bonald et Joseph de Maistre, Balzac ne peut être enfermé dans le clan des réactionnaires : « [...] ces apparences ont retenu l'attention au-delà d'une pensée insuffisamment approfondie qu'il faut éclairer par le contexte, historique, économique et affectif des vingt années de sa maturité » (p. 14). Au plus fort de la production balzacienne, ce sont plus les débuts timides de l'ère industrielle en France et l'essor inexorable du capitalisme opéré par la bourgeoisie que la lutte ouvrière qui ont servi de toile de fond.

« Écrit d'un trait », comme le dit son préfacier (Jean Tulard, de l'Institut), *Balzac homme politique* mérite de faire partie « des ouvrages de référence de toute bibliothèque balzacienne » (p. 10). À la fin du livre, on trouve ce petit prologue signé, cette fois, par l'auteur lui-même, qui offre un tout autre point de vue sur l'ouvrage : « Il vaut mieux, dit-on, parler de mémoire plutôt que lire une conférence. Certes, des omissions et des imprécisions sont inévitables lorsque l'orateur est pris par son sujet. [...] C'est dans cet esprit que ce petit livre a été écrit. Aussi, dans l'immensité des études sur Balzac et son œuvre, la prétention de cet ouvrage est-elle modeste » (p. 179). Ces témoignages, s'ils sont contradictoires, n'en sont pas moins tous les deux vrais. Si *Balzac homme politique* ne renouvelle pas le genre, il constitue une bonne préparation aux travaux sur la période postrévolutionnaire d'Éric Hobsbawm ou sur ceux portant sur tout le XIX^e siècle (Philippe Muray et René Rémond). Ancien conservateur du Musée Balzac à Saché et membre de l'Institut, l'auteur, surtout connu pour ses travaux de biographe (*Balzac au petit matin*, La Palatine, 1964) et *Saché dans la vie et l'œuvre de Balzac*, Calmann-Lévy, 1950), adopte ici une approche aux

confluents de la biographie, de la politique et de l'histoire pour « étudier Balzac à la lumière de son temps » (p. 12).

Un survol éclectique de la France sous la monarchie de Juillet

Intéressé surtout par l'époque la plus productive de Balzac, soit les décennies 1830 et 1840, Métadier effectue une description de « La France sous Louis-Philippe », titre du deuxième chapitre : « Le monde de Balzac est celui de Louis-Philippe. Fils du régicide, Louis-Philippe a validé à Jemmapes son titre de roi-citoyen » (p. 39). Son esquisse politique, économique et sociale des années 1830 à 1848, époque de transition marquée par les insurrections et les tentatives de coup d'État, est plus anecdotique que conceptuelle. Les courants idéologiques n'y sont pas abordés, mais plutôt leurs manifestations concrètes : « La valse des gouvernements se poursuit par un gouvernement Soult avec Thiers, puis un autre avec Broglie et Guizot, puis à nouveau Soult sans Thiers ni Guizot. » (p. 50) Y sont tout juste mentionnés la chute de la monarchie, le développement de l'industrie (chemin de fer et charbon) et l'avancement de la médecine. Se faisant conteur plus qu'historien, Métadier évoque les rencontres entre Balzac et Vidocq, ancien bagnard et informateur du gouvernement, qui lui fournit plusieurs informations sur les souterrains de la ville de Paris et lui inspira le thème des sociétés secrètes. Certaines formules heureuses font une synthèse efficace de l'atmosphère sous la Monarchie de Juillet : « James Rothschild a trente-huit ans. Il est le roi de Paris. » (p. 26), « La puissance de l'argent est au centre des bouleversements économiques en gestation. » (p. 26) Si Métadier résume de manière très succincte la pensée de Joseph de Maistre et de Louis de Bonald et, passages obligés, celles de Chateaubriand et de Tocqueville, il s'attarde davantage sur Saint-Simon, Lamennais et Pierre Leroux. La pièce de résistance du chapitre, également évoquée dans les chapitres ultérieurs, est le difficile tournant de 1840, qui « préfigure l'effondrement de la Monarchie de Juillet » (p. 53), marquée par des émeutes. Celles-ci rappellent au gouvernement la misère du peuple et le forcent à adopter, en 1841, la loi Montalembert, première loi sociale limitant le nombre d'heures de travail pour les enfants.

En deuxième partie de chapitre, Métadier décrit Louis-Philippe comme un bon père, mais comme un roi manquant d'autorité, victime de cette période d'instabilité. Successeur de l'autoritaire Charles X, Louis-Philippe, roi du compromis, fit malgré tout montre de trop de rigidité pour s'attirer la sympathie populaire. Métadier souligne les critiques sévères à l'égard de la Révolution de Juillet contenues dans les *Lettres sur Paris*, série d'articles commandés par *Le Voleur* alors que Balzac était à Tours, mais ne signale pas la quasi-absence de la figure du roi-citoyen dans l'œuvre romanesque de Balzac. En effet, Balzac avait choisi de décrire l'ambiance de l'époque louis-philipparde en relevant minutieusement les travers de la bourgeoisie montante et de l'aristocratie en déclin plutôt que d'analyser la personnalité de son monarque, qui n'offrait, pouvons-nous le supposer, aucun intérêt littéraire. L'ensemble des élus du système représentatif de la nouvelle monarchie constitutionnelle, que Balzac comparait à une véritable gérontocratie, reproduisait, selon lui, les bassesses de la cour : « Voici bientôt vingt ans d'essais constitutionnels, et nul ministre, soit venu de l'opposition, soit créé par le principe électif, n'a su régénérer l'administration. Ils ont tous eu le génie de recourir à l'emprunt; pas une voix n'a tonné, dans ces Chambres molles, contre ce suicide national, si niaisement continué par une série de vieillards successivement portés au ministère » (1956, p. 92).

Bref, ce chapitre brosse un tableau très général de l'époque louis-philipparde et se lit, au prix de quelques licences (raccourcis et omissions), comme un roman. Les bouleversements politiques et les progrès sociaux, technologiques et scientifiques qui y sont décrits préparent le terrain pour les deux chapitres suivants, consacrés à l'évolution de la pensée politique de Balzac, forcément influencée, comme nous le dit Métadier, par un « avenir sans visibilité » (p. 78).

Description de Balzac en légitimiste non orthodoxe

Les deux chapitres suivants, qui pourraient facilement être regroupés en un seul, étudient la pensée politique de Balzac *in praesentia* dans sa correspondance, ses articles et son œuvre romanesque. Faisant preuve d'une spontanéité rare, Métadier ne s'encombre pas d'un appareil

méthodologique complexe — ni d'une surcharge bibliographique — et procède au gré de ses réminiscences, dans un style qui rappelle celui de Philippe Muray (1984), en beaucoup plus épuré. Le chapitre s'écarte parfois de son sujet premier en effleurant aussi, de manière parfois décousue, l'importance grandissante de la science, l'émergence des utopistes ou autres « réformateurs modernes » et la popularité du mysticisme, trois sujets qui auraient pu être occultés car trop vastes pour être abordés en quelques lignes. On pardonnera néanmoins volontiers à l'auteur son style éclectique (qui cache, on le soupçonne, une érudition sous-jacente), même si certains passages laissent souvent le lecteur en plan, comme c'est le cas, par exemple, pour cette phrase qui se voulait une introduction à une description qui n'aura pas lieu — « Il est aisé de suivre l'évolution des positions de Balzac à travers ses manifestes les plus significatifs. » (p. 104) — et le lien un peu facile et insuffisamment étayé entre le premier titre de *La Comédie humaine*, *Études sociales*, et les vellétés politiques de Balzac (p. 57).

L'argumentation du premier de ces deux chapitres, intitulé « Une pensée politique constante », repose sur des citations glanées essentiellement dans les articles dits « légitimistes » de Balzac (« Lettres sur Paris », « La politique des deux ministères », « Sur le gouvernement moderne [sic] », « Catéchisme social »). Fidèle à la doxa la plus répandue au sein de la critique balzacienne, Métadier dresse les contours d'un Balzac admirateur à la fois de Catherine de Médicis, de Robespierre et de Napoléon, qui exècre la tentation égalitaire et décrit la société comme une fade mosaïque. Balzac plaide pour un retour à l'ordre (naturel) qui s'appuie sur la raison d'État et sur l'ascension des seules « capacités » dans l'échelle sociale. Par conséquent, la « vision cohérente » que propose Métadier est celle d'un Balzac centralisateur dont la « pensée politique sera constamment occupée par une légitimité du pouvoir » (p. 95-96).

Prouvant en cela que le biographe n'est jamais bien loin, Métadier fait une revue de la genèse balzacienne et de ses influences. Cette parenthèse introductive au chapitre « Une pensée politique constante » s'attarde plus particulièrement au milieu familial : son père, disciple des Lumières et auteur de plusieurs « monographies », compta parmi ses

premières influences; sa mère, lectrice de Swedenborg, lui légua sa curiosité pour le mysticisme. Parmi les premières influences figure aussi le collège de Vendôme, où le jeune Balzac s'imprégna d'histoire et de culture classique. À cette époque, la figure de Napoléon et « la nostalgie de la geste épique qui a bercé son enfance » (p. 63) entrèrent dans son imaginaire pour ne plus jamais en sortir. Parmi les influences féminines, déterminantes selon Métadier, se profilent Madame de Berny, qui « lui apporte le vécu de l'Histoire » (p. 66), la démocrate Zulma Carraud, la petite bourgeoise Louise Breugnot. On aurait aimé que l'auteur s'attarde davantage sur « l'idylle intellectuelle » qu'entretint Balzac avec George Sand, fervente socialiste, qui lui fit connaître le terroir et ses habitants. Prisonnière en quelque sorte du régime tsariste de Nicolas 1^{er}, Mme Hanska eut également un impact non négligeable sur la pensée politique de Balzac : « Cette confrontation avec le pouvoir absolu ne put que le conforter dans son opposition au retour en France d'un passé révolu » (p. 77). Balzac aurait même rédigé les passages dits monarchistes de l'« Avant-propos » en pensant l'« Étrangère », disposition d'esprit qui, pour Métadier, suffit à éloigner son auteur des ultras purs et durs.

Habilement, Métadier nous convainc — et c'est ce qui constitue la force de son essai — que Balzac fut un homme de son temps : son opinion ne différait pas tant de l'article contre la souveraineté populaire publié en 1838 dans la *Revue des Deux Mondes*. Certes, Balzac est encore loin du socialiste qu'une certaine critique avait cru discerner; il y a loin de lui à Blanqui. En ce sens, il est difficile d'être d'accord avec l'idée que « En 1824, Balzac entrevoit la lutte des classes » (p. 79), affirmation que Métadier illustre en prenant pour exemple le *Code des gens honnêtes*, qui, selon nous, est davantage une « monographie » sur l'escroquerie qu'un manifeste socialiste. Par contre, une énumération des œuvres de jeunesse prouve l'existence d'un jeune Balzac proche de la révolution (*Cromwell* et *Jean-Louis*). Métadier souligne aussi avec justesse l'ambivalence politique des *Chouans*, le républicanisme du *Colonel Chabert* et mentionne au passage *Les Lettres sur Paris*, *La Peau de chagrin* pour leur critique de la France immédiatement après la Révolution de Juillet, *La Duchesse de Langeais* et

Les Contes drolatiques pour leur critique de l'aristocratie et de l'Ancien Régime.

Toujours dans le cadre de cette réhabilitation politique de Balzac, Métadier aborde de front une question controversée : celle de son « apparent retournement » (p. 85), en 1832, vers le parti légitimiste : « En se proclamant royaliste comme à regret après la sévérité de son jugement sur Charles X et la virulence de ses diatribes contre Louis-Philippe, Balzac s'est sans doute souvent senti mal à l'aise » (p. 91). De fait, il n'est pas sans pertinence de nuancer la thèse du Balzac légitimiste : « En dépit de son adhésion de 1832 au parti royaliste, il n'a jamais été possible de voir en Balzac un apôtre de l'Ancien Régime » (p. 144). Il souhaite plutôt l'avènement d'une monarchie encadrée d'institutions et des citoyens protégés en vertu d'un Code civil qui les rende égaux devant la loi.

Le point de vue mitigé de Balzac sur le peuple est soulevé dans le chapitre « Une pensée politique constante ». Contrairement à George Sand, Balzac se prononce contre le suffrage universel. « Pour l'élection, George Sand fait confiance au suffrage universel et refuse l'élitisme du mérite ou des capacités cher à Balzac » (p. 133). Il faut tout de même préciser que « récuser le suffrage universel ne signifie pas pour Balzac récuser l'élection qui est nécessaire pour faire émerger les capacités » (p. 97). La menace populaire, ce « Robespierre à une tête et à vingt millions de bras » (1970, p. 61), pourrait être contenue par la religion et un pouvoir autoritaire. Craignant, comme bon nombre de ses contemporains, un retour de 1793, Balzac est néanmoins sensible au sort des masses, surtout à la situation économique précaire de la paysannerie. C'est pourquoi, selon Métadier, l'essentiel de sa pensée sociale tiendrait dans cet extrait de l'« Essai du parti royaliste » : « La meilleure société doit donc être celle qui, tout en donnant du pain aux prolétaires, en leur offrant les moyens nécessaires pour s'instruire et posséder, contraint néanmoins les excès probables de la partie souffrante d'une nation en présence de la partie aisée ou riche » (1956, p. 81). En somme, Balzac aurait donc été légitimiste *a contrario*. Cette nuance a déjà été apportée par Alexandre Courteix dans son étude des liens entre l'œuvre balzacienne

et la révolution de 1789 : Balzac avait rapproché les idéologies républicaines et absolutistes par leur conception unitaire du pouvoir (1997, p. 145). Pour éviter que le pouvoir des intérêts, de plus en plus menaçant sous la Monarchie de Juillet, empiète sur celui des capacités, il était préférable de conserver au pouvoir un parti centralisateur.

Le chapitre suivant, intitulé « Transparence politique de l'œuvre », s'articule autour de la pensée politique de Balzac dans la décennie 1840 et s'intéresse surtout à son œuvre romanesque. La France de 1840 est en pleine crise : « grève générale, dissolution de la Chambre, démissions répétées des gouvernements » (p. 135-136). L'œuvre de Balzac s'obscurcit (*Le Cousin Pons*, *La Cousine Bette*, *La Rabouilleuse*). Il est ici tentant de mettre en parallèle Métadier avec d'autres critiques éminents qui, eux aussi, ont donné une importance particulière à l'année 1840. Curieusement, Nicole Mozet affirme qu'à cette époque s'effectue un tournant esthétique et idéologique : « l'acceptation tardive du phénomène révolutionnaire » et de la marche vers l'égalité, conjuguée à une « réorientation du roman vers la problématique de la conquête agressive de la bourgeoisie au pouvoir » (1990, p. 6). Courteix, quant à lui, affirme que Balzac renouera, à cette époque, avec la politique bonaldienne (1997, p. 65). Métadier nous apprend qu'en 1842, un vieux républicain du nom de Hetzel entreprend la publication des œuvres complètes de Balzac (p. 141). Il insiste d'ailleurs sur l'appui que Balzac a donné à la République lors des événements de 1848, sans doute parce que c'était, selon lui, la seule solution possible.

Pour Métadier, *Illusions perdues* serait le roman le plus « transparent » de Balzac, car il dépeint un monde où le Cénacle s'oppose à la presse parisienne, le savant à la petite aristocratie provinciale, et met en scène le personnage de Michel Chrestien, jeune républicain à l'âme pure. Ces thèmes constituent néanmoins la preuve que l'envergure de ce roman tient à bien plus qu'à sa seule portée politique. Contrairement à ce qu'en pense Métadier, il me semble impossible de voir les articles « Lettre sur le travail », qui s'oppose à la coalition ouvrière, et « Catéchisme social », inédit sur l'inégalité naturelle entre les êtres humains, deux textes fondés sur un argumentaire scientifique factice,

comme des textes révolutionnaires. Certes, Balzac était sensible à l'importance du travail pour la bonne marche de la société et admettait l'inutilité des privilégiés sur le plan économique : « la notion du travail, œuvre essentielle de l'homme, fait partie de son credo politique » (p. 139). À ce sujet, l'auteur aurait pu nous renvoyer plutôt aux articles de Balzac sur le métier d'écrivain publiés dans les années 1830. Bien loin d'avoir emprunté un tournant socialiste, il nous semble que la pensée politique balzacienne, de plus en plus légitimiste, s'est rigidifiée. Il faut toutefois s'accorder avec Métadier pour ne pas faire de l'humanisme la chasse gardée du socialisme : « Dans son tableau de la société, c'est le paupérisme en général qui s'impose à son observation au regard du règne de l'argent aux mains d'une bourgeoisie avide et sans scrupule qu'il juge si sévèrement, "l'opinion bourgeoise confond les classes laborieuses et les classes dangereuses, le prolétariat et la pègre, la misère et le crime" » (p. 152). Enfin, on saura toujours reconnaître chez Balzac un sens du pragmatisme et la grande acuité de son regard sur l'argent et ses mécanismes : « L'argent, il en connaît tous les cheminements, l'âpreté au gain, l'avarice, la malhonnêteté, la procédure » (p. 152).

« La clairvoyance de Balzac »

Dans son *Art romantique*, Baudelaire tient ces propos : « J'ai maintes fois été étonné que la grande gloire de Balzac fût de passer pour un observateur; il m'avait toujours semblé que son principal mérite était d'être visionnaire, et visionnaire passionné » (1968, p. 252). L'auteur des *Fleurs du mal* admirait cette verve avec laquelle Balzac dépeignait, plus vrais que nature, des personnages « depuis le sommet de l'aristocratie jusqu'aux bas-fonds de la plèbe » (p. 252). Dans cette même veine, dans le dernier chapitre, intitulé « La clairvoyance de Balzac », Métadier dénonce les stéréotypes, ces « faux semblants frisant le ridicule » (p. 163), rattachés à la personne de Balzac : boulimique, chineur, obsédé par l'argent. Qu'on se le tienne pour dit : Balzac était plutôt un homme sédentaire et un fin connaisseur des mœurs de son époque. Dès 1829, dans la *Physiologie du mariage*, il se montre en faveur de l'émancipation des femmes en dénonçant l'institution du mariage. En 1841, dans *Le Curé de village*,

dans le cadre d'une diatribe contre l'institution juridique, il s'oppose en toutes lettres à la peine de mort, faisant écho au *Dernier jour d'un condamné* (1829) de Victor Hugo. Il n'est pas surprenant qu'il « [soit] devenu le censeur impitoyable de la monarchie philipparde [sic], en fustigeant dans ses œuvres la bourgeoisie, avide de faveurs et d'argent » (p. 177-178), mais Métadier n'étaye pas suffisamment sa thèse pour nous convaincre que Balzac a été un précurseur.

Balzac croyait que les « capacités » pouvaient régénérer la société : ce leitmotiv de l'essai de Métadier dévoilerait un Balzac plus proche de la sociologie que de la politique. Balzac a souvent déploré que des savants de naissance modeste comme David Séchard (*Illusions perdues*) aient été condamnés à rester dans l'ombre : « Dans *Louis Lambert*, qui emprunte tant à l'autobiographie de son auteur, Balzac nous dit : “la force est l'unique loi de l'homme” » (p. 172). Cette ligne directrice de la pensée politique balzacienne sur laquelle insiste Métadier est moins la manifestation d'un esprit visionnaire que la réflexion typique d'un homme du début du XIX^e siècle devant la disparition des privilèges et l'apparition du « Enrichissez-vous ! » de Guizot : « la constante de la pensée politique de Balzac : le juste-milieu conservateur de la bourgeoisie qui oublie l'homme où réside la force de la société » (p. 175). Parler de marginalité serait davantage conforme au personnage de Balzac : « L'immense mérite de Balzac est d'avoir eu le courage d'aller à contre-courant des dérives de la société où il était entré de force et qui l'accueillait et le rejetait tout à la fois. Il en a dénoncé sans complaisance toutes les tares » (p. 172-173). En effet, osons-nous dire, malgré l'ajout de la particule à son patronyme, Balzac n'eut jamais officiellement accès à l'aristocratie, qu'il a d'ailleurs vivement critiquée dans son œuvre, ni à cette bourgeoisie prospère, dont il dénonce les penchants matérialistes. Il fut même en marge des principales instances littéraires de son époque; celui qui a défendu le statut de l'artiste, notamment dans « La lettre adressée aux écrivains français du XIX^e siècle », a été tenu en dehors du Cénacle.

En somme, la démonstration de Métadier, plus descriptive qu'analytique et dont on a peine à saisir la structure profonde, ne nous convainc pas de l'existence d'un Balzac socialisant, mais réussit à bien

étayer la thèse du Balzac légitimiste modéré qui a peine à trouver sa place dans une société en constant bouleversement. En ce sens, il mène à bien un de ses objectifs, qui était de sortir des sentiers battus. On peut regretter que le chapitre sur la France de Louis-Philippe ne fasse pas ressortir de manière substantielle des événements qui n'auraient pas encore été évoqués par des historiens ou des littéraires, ainsi que le promet l'introduction. Enfin, on peut déplorer quelques inexactitudes et citations mal sorties de leur contexte, telles celle tirée des *Paysans* (p. 152) ou l'allusion au *Curé de village* (p. 117). Ces quelques manquements ne compromettent en rien, cependant, l'intérêt que pourront porter au livre de Métadier les balzaciens rompus à la lecture de la critique, et qui verront cet essai comme une synthèse érudite sur une des multiples facettes de leur auteur de prédilection. Le néophyte, quant à lui, appréciera cet ouvrage accessible — et succinct — et y trouvera des pistes de recherche prometteuses. Devant la difficulté du sujet, Métadier a bien su relever le pari de la simplicité et de l'éclectisme.

Conscient de ces limites épistémologiques — comme il l'admet dans son prologue — Métadier a l'immense mérite de jeter un œil candide sur son sujet, en plus d'insister sur l'humanisme de Balzac, un trait qui n'entre pas nécessairement en contradiction avec un élitisme avoué, sur lequel la critique insiste trop souvent. Balzac, et en cela réside peut-être sa « clairvoyance », avait affirmé la supériorité de l'écrivain sur l'homme d'État : « La loi de l'écrivain, ce qui le fait tel, ce qui, je ne crains pas de le dire, le rend égal et peut-être supérieur à l'homme d'État, est une décision quelconque sur les choses humaines, un dévouement absolu à des principes » (1976, p. 12). Philosophe, l'auteur clôt son livre sur cette citation de Maurice Barrès : « Pas la peine de discuter pour savoir si Balzac était socialiste ou réactionnaire, la pensée de Balzac embrasse plus de choses qu'un vocabulaire n'en exprime, il faut écouter ce génie comme on se promène dans la forêt » (p. 177).

Référence : Paul Métadier, *Balzac homme politique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2006, 194 p.

Bibliographie

BALZAC, Honoré de. 1976 [1842], « Avant-propos », *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 7-20;

—. 1970 [1844], *Les Paysans*, Paris, Garnier-Flammarion;

—. 1956 [inédit, 1830], « Du gouvernement moderne », *Œuvres complètes*, Paris, Club de l'honnête homme, vol. 23, p. 88-102;

—. 1956 [1832], « Essai sur la situation du parti royaliste », *Œuvres complètes*, Paris, Club de l'honnête homme, vol. 23, p. 72-88.

BAUDELAIRE, Charles. 1968 [1869], *L'Art romantique*, Paris, Garnier-Flammarion.

COURTEIX, Alexandre. 1997, *Balzac et la Révolution française. Aspects idéologiques et politiques*, Paris, PUF.

MOZET, Nicole. 1990, *Balzac au pluriel*, Paris, PUF.

MURAY, Philippe. 1984, *Le 19^e siècle à travers les âges*, Paris, Denoël.

SCHUEREWEGEN, Franc. 2004, *Balzac, suite et fin*, Lyon, Presses de l'École normale supérieure, coll. « signes ».

Geneviève BOUCHER

Espace littéraire et spatialisation de la littérature

En 1955, Maurice Blanchot introduisait le concept d'espace littéraire, lieu symbolique condensant la positivité de la création et la négativité de la mort. Un demi-siècle plus tard, force est de constater que cette notion est utilisée par des chercheurs d'appartenance théorique diverse, dans des sens tout aussi variés. Une mise au point s'impose : qu'est-ce donc qu'un espace littéraire? Ce concept est-il opératoire? Peut-il nous aider à penser la particularité du littéraire, son mode de fonctionnement, son ouverture au dehors? C'est à ces questions que tente de répondre *Qu'est-ce qu'un espace littéraire?*, collectif dirigé par Xavier Garnier et Pierre Zoberman.

Si la notion d'espace littéraire se présente dans cet ouvrage comme une alternative à celle de champ littéraire, elle vise moins à se substituer au concept bourdieusien qu'à élargir la réflexion sociologique en accordant à la littérature un statut d'exception. Procédant de cette exception, l'espace littéraire serait ainsi, selon les responsables de l'ouvrage, la « pièce maîtresse pour une résistance à l'encerclement du littéraire par le "tout sociologique" » (p. 6). Cette nouvelle définition de l'espace littéraire a le mérite de proposer un entre-deux fertile entre la conception absolutiste de Blanchot, qui tend à isoler la littérature du monde ambiant, et la conception sociologique de Bourdieu, qui pêche par l'excès inverse en circonscrivant la littérature tout entière dans le social.

Les textes de ce collectif sont organisés autour de trois axes de réflexion, lesquels correspondent à trois manières de concevoir l'espace littéraire dans ses relations avec d'autres espaces. La première partie de l'ouvrage cherche à établir quels sont les rapports entre la littérature et les textes en général. Qu'est-ce qui fait d'un texte donné une œuvre littéraire? Quelle est la différence de nature entre l'espace textuel et l'espace littéraire?

L'article de Xavier Garnier, qui ouvre l'ouvrage, est sans doute celui qui répond le plus rigoureusement à la question formulée dans le titre en s'attachant à définir la nature et les frontières de l'espace littéraire. Pour Garnier, l'espace littéraire se distingue de l'espace textuel en ce qu'il n'est pas donné d'emblée. Pour qu'apparaisse un espace littéraire, quelque chose doit advenir, un événement doit avoir lieu; le texte doit s'ouvrir au dehors et, selon une dynamique analogue à celle du dialogisme bakhtinien, enregistrer la rumeur ambiante. Autrement dit, l'espace textuel doit se laisser « féconder par la vie » (p. 24) afin de constituer un espace littéraire. Pierre Piret ajoute sa voix à la tentative de définition ouverte par Garnier. À travers l'analyse d'une partie du *Soulier de satin* de Claudel, il montre que l'espace littéraire s'institue en position d'exception — et donc, d'extériorité — par rapport au monde. Pour Piret, affirmer l'existence d'un espace littéraire, c'est postuler du même coup que la littérature possède un espace qui lui est propre et qui agit de manière distinctive. Ce caractère d'exception de la littérature est également la notion clé de l'article de Pascale Hellégouarc'h, qui aborde la question sous l'angle de l'intertextualité, procédé qui, par un jeu complexe de renvois et d'autoréférence, construit un espace littéraire dont les contours sont sans cesse mouvants. À partir d'une étude de la parodie et du pastiche, l'auteure montre que l'écriture mimétique pose la littérature comme un espace transversal constitué de croisements, un espace sans cesse construit et reconstruit selon la logique d'épaisseur temporelle qui est celle de l'intertextualité. Paul Allan Miller, pour sa part, aborde l'espace littéraire de manière contournée par une tentative de définition de la nature du littéraire. L'espace littéraire et la littérature sont ainsi, sous sa plume, une seule et même chose. Si l'on peut déplorer ce flou conceptuel, on retiendra tout de même de sa réflexion l'idée que si le littéraire et, par extension, l'espace littéraire, est construit par la « vie sociale », il ne représente pas moins l'atteinte d'un au-delà, la production d'un « surplus de sens ».

Après cette tentative de définition intrinsèque de l'espace littéraire, la deuxième partie de l'ouvrage explore les liens que l'espace littéraire entretient avec l'espace social. L'espace littéraire apparaît comme une sphère médiatrice à l'intérieur de laquelle les diverses entités du monde se livrent à un dialogue permanent.

Pierre Zoberman interroge les relations que l'espace littéraire entretient avec l'espace social de même que la possibilité — ou l'impossibilité — de concevoir un espace qui soit purement littéraire. En questionnant la notion de canon littéraire dans une perspective institutionnelle fortement inspirée de la sociologie bourdieusienne du champ, Zoberman montre que l'espace fonctionne comme une structure à l'intérieur de laquelle s'exercent des rapports de force qui président à l'inclusion ou à l'exclusion de certaines œuvres. Pour sa part, William J. Spurlin cherche moins à théoriser l'espace littéraire au sens large qu'à étudier le cas spécifique de l'Afrique du Sud après l'apartheid. Il met en lumière l'héritage paradoxal de la colonisation et de l'impérialisme en montrant que le traitement littéraire de l'orientation sexuelle a comme arrière-plan le clivage racial hérité de l'ère coloniale : le littéraire et le social se trouvent ainsi étroitement imbriqués. Enfin, Jean-Baptiste Voisin analyse le traitement de l'espace provençal dans l'œuvre de Giono. Plus précisément, il s'attache à cerner les enjeux éthiques impliqués dans le passage de l'utopie (imagination de liens entre l'espace réel et l'espace symbolique) à l'atopie (suspension du lien géographique au profit d'un symbolisme éthique). Cette notion d'atopie, où le lieu physique cède la place au lieu symbolique, serait selon l'auteur la plus à même de définir l'espace littéraire.

Enfin, dans la troisième partie, il est encore question des liens que l'espace littéraire entretient avec d'autres espaces, mais cette fois, c'est l'espace référentiel qui est mis en cause. La littérature est conçue comme une zone frontière, un espace de cohabitation, opérant une série de raccordements entre les différents espaces. Selon ce schéma, « la littérature serait l'opération par laquelle les espaces parviennent à entrer en contact les uns avec les autres sans chercher à s'absorber mutuellement » (p. 12).

Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, en s'attachant au cas particulier de la littérature mauricienne, tente de différencier les notions de champ et d'espace littéraire. Si le champ littéraire opère un quadrillage à l'intérieur duquel agissent diverses forces, l'espace, lui, a une extension illimitée, permettant ainsi d'accueillir une parole littéraire irréductible au seul territoire national. Le concept d'espace littéraire

aurait ainsi plus de souplesse que celui de champ, car il serait ouvert à l'échange des langues et des imaginaires de même qu'à l'interaction avec les espaces social, anthropologique et politique. Autre lieu de contacts interculturels, l'espace littéraire japonais tel que décrit par Marc Kober subit la « contamination » d'autres espaces et d'autres identités. Selon Kober, dans le contexte actuel de mondialisation, les romans japonais traduits en français reflètent non seulement la diminution de l'appartenance culturelle au profit d'une neutralité spatiale plus facilement exportable, mais également la diminution de l'appartenance à la littérature « pure » par la greffe, voire l'envahissement d'autres espaces (cinématographique, musical, médiatique, technologique). Enfin, Maarten van Delden ferme la marche en abordant l'espace littéraire sous l'angle de la délimitation territoriale. Il se penche sur deux récits mexicains qui problématisent la question de la frontière entre les États-Unis et le Mexique. Si la notion de confins permet de dépasser le clivage géopolitique traditionnel et d'envisager un espace de mélange et de chevauchement, les deux récits étudiés ne montrent pas moins que la proximité de la frontière renforce plus qu'elle n'atténue la conscience d'une différence culturelle.

Le principal reproche que l'on peut faire à cet ouvrage est sans doute son manque d'homogénéité, surtout en ce qui a trait à la notion thème. L'érudition déployée et la finesse générale des analyses ne parviennent pas à faire oublier ce point essentiel : au bout de ces 206 pages, on ne sait pas plus ce qu'est un espace littéraire. Voilà un détail gênant pour un ouvrage dont le titre nous fait espérer une réponse, ne serait-ce que partielle. Si les responsables de l'ouvrage dénoncent en introduction le flou conceptuel entourant la notion d'espace littéraire, force est de constater qu'ils tombent eux-mêmes dans le piège de cette polysémie. Tout se passe comme si, dans la pratique, le concept d'espace littéraire était d'autant plus opératoire qu'il était défini de manière imprécise.

Mais le plus dérangeant n'est pas cette multiplicité de définitions : c'est le flou épistémologique entourant la compréhension même de l'espace littéraire et de son champ d'action. Trois tendances diamétralement opposées se côtoient au sein du collectif. La première tendance est, à nos yeux, la plus pertinente et, surtout, la plus rigoureuse sur le plan

conceptuel. Elle part du principe que l'espace littéraire n'est assimilable ni à l'espace référentiel ni à l'espace textuel. Sans s'y limiter, elle invite à réfléchir sur la nature du littéraire afin de mieux comprendre quel est le « lieu » de la littérature, quel est cet « espace surnuméraire » (p. 8) ouvert par les œuvres.

Une deuxième tendance épistémologique s'inscrit dans la lignée des études postcoloniales. Les auteurs qui conçoivent l'espace littéraire de cette manière s'intéressent à la production littéraire d'un pays ou d'un territoire donné; leur objet d'étude porte sur les relations (d'adhésion ou d'opposition) que cette production entretient avec la culture hégémonique, qu'elle soit celle de l'ancien colonisateur, du nouveau pouvoir en place ou, plus globalement, d'une normalisation issue de la mondialisation. Le point faible de cette tendance est de confondre le concept d'espace littéraire avec l'espace géographique. Si, comme il est énoncé en quatrième de couverture, la notion d'espace littéraire « ouvre des perspectives nouvelles aux études postcoloniales », elle ne s'y limite pas. Ce qui pose problème dans cette approche est que la notion d'espace littéraire se trouve assimilée à celle d'une littérature nationale plus ou moins affirmée. L'espace littéraire comme concept se dissout dans l'univers référentiel jusqu'à désigner la détermination spatiale d'une littérature donnée. Cette confusion est peut-être attribuable au fait que la plupart des auteurs du collectif sont affiliés au CENEL (Centre d'étude des nouveaux espaces littéraires) de l'Université Paris 13, qui était jusqu'en 2005 le Centre d'études francophones et comparées. Le fait de transformer un centre de recherche sur les littératures francophones et comparées en un centre d'étude des nouveaux *espaces* littéraires ne contribue-t-il pas à assimiler espace littéraire et détermination géographique? Ces « nouveaux espaces littéraires » qui constituent l'objet de recherche du centre peuvent-ils être assimilés à l'espace littéraire, au singulier, tel qu'il apparaît dans le titre de l'ouvrage?

À côté de cette tendance à la territorialisation se trouve une troisième voie qui consiste à amalgamer naïvement l'espace littéraire à la représentation de l'espace dans les œuvres. Elle s'exprime le plus fortement dans des textes comme celui de Maarten Van Delden, qui

traite de la manière dont l'espace frontalier entre les États-Unis et le Mexique est représenté dans les œuvres. Ce n'est plus d'espace littéraire qu'il s'agit alors, mais d'espace *dans la littérature*. En introduction, Xavier Garnier et Pierre Zoberman font remarquer que, selon un curieux phénomène de mise en abyme, l'espace littéraire est souvent traité par le biais de textes qui parlent de l'espace physique. Mais s'agit-il vraiment d'une mise en abyme? Ne doit-on pas plutôt y voir une confusion entre deux types de spatialisation, l'un conceptuel et l'autre thématique?

Si l'idée de définir un espace littéraire spécifique, conçu à la fois comme « lieu » de la littérature et comme carrefour entre différents espaces, est tout à fait pertinente, force est de constater que le caractère malléable de la notion fait courir le risque d'associer tout et n'importe quoi à l'espace littéraire et de mettre dans un même panier l'espace référentiel ou géographique, le lieu de production des œuvres et la thématisation de l'espace dans les œuvres. Ce danger, l'ouvrage dirigé par Garnier et Zoberman ne semble pas l'avoir évité. Bien que quelques-uns des auteurs de ce collectif offrent une précieuse contribution en vue d'une future théorisation de l'espace littéraire, l'ensemble déçoit par son hétérogénéité et son manque de rigueur conceptuelle. Voilà donc un ouvrage qui laisse ouverte — c'est un euphémisme — la question à laquelle il s'était promis de répondre, mais qui a tout de même le mérite de proposer une ouverture, un renouvellement de la notion d'espace littéraire, notion qui, à l'origine, était très peu applicable aux approches sociologiques de la littérature. Si l'ouvrage n'offre que peu de réponses satisfaisantes, il fait, par son échec même, la démonstration paradoxale du flou théorique entourant le concept et, par conséquent, du bien-fondé de la question initiale.

Référence : Xavier Garnier et Pierre Zoberman, *Qu'est-ce qu'un espace littéraire?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2006, 206 p.