

Sous la direction de
DENIS SAINT-JACQUES

Que vaut la littérature ?

C o l l e c t i o n
Les Cahiers du CRELIQ

Éditions Nota bene

QUE VAUT LA LITTÉRATURE ?

COLLECTION LES CAHIERS DU CENTRE
DE RECHERCHE EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE,
DIRIGÉE PAR ROBERT DION
ET RICHARD SAINT-GELAIS

LES AUTEURS

Marie-Odile André
Paul Aron
Marie-Andrée Beaudet
Julia Bettinotti
Diana Cooper-Richet
Benoît Denis
Marie-José des Rivières
Jacques Dubois
François Dumont
Richard Gingras
Robert Lecker
Sabine Loucif
Hans-Jürgen Lüsebrink
Claude Martin
Clément Moisan
Jean-Yves Mollier
Pierre Popovic
Max Roy
Richard Saint-Gelais
Denis Saint-Jacques
Chantal Savoie
Alain Viala

publié sous la direction de

DENIS SAINT-JACQUES

QUE VAUT LA LITTÉRATURE ?

LES CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE

EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

n° 26

ÉDITIONS NOTA BENE

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada,
le ministère du Patrimoine du Canada et la SODEC
pour leur soutien financier.

© Éditions Nota bene, 2000
ISBN : 2-89518-058-X

CONFLITS DE CULTURE ET VALEUR LITTÉRAIRE

Denis Saint-Jacques

CRELIQ, Université Laval

Il est bien plus important d'apprendre à pénétrer les tourments de Bérénice, les basses ruses d'Harpagon, la pensée de Platon, la poétique de Baudelaire, la querelle autour du jansénisme que de perdre son temps scolaire – son temps de loisir, son temps libéré – à se laisser apprivoiser par l'idéologie de Bill Gates.

Robert REDECKER,
Le Monde, 12 septembre 1997.

Qu'en est-il de la valeur littéraire en cette époque où une crise de la littérature sans cesse dénoncée se complique des bouleversements de la sphère publique causés par l'avènement des nouvelles technologies médiatiques ? Voilà la question qui resurgit aussi bien chez les écrivains que dans l'enseignement ou dans les médias eux-mêmes : les Cassandre d'aujourd'hui annoncent le déclin, quand ce n'est la fin, de la littérature. Au tournant du xx^e siècle, Mallarmé et Proust ont pu s'interroger sur son existence problématique, comme le rappelle entre autres Henri Raczymow dans *La mort du grand écrivain* (1994), mais la fin de ce siècle se révèle plus problématique encore. À partir de l'« évidence » tranquille qu'avec Sartre

s'est éteint le dernier « grand écrivain » au sens où Voltaire, Hugo, Zola ou Gide en furent autrefois, c'est-à-dire largement reconnus à la fois par leurs pairs et par la société dans laquelle ils vécurent, cet essayiste présente une analyse de la vie littéraire française actuelle minée par une « prolifération incontrôlée » de publications interchangeable soumises à une caducité de plus en plus précipitée. Toute hiérarchie, autre que celle du tapage médiatique, évacuée, la valeur ne saurait plus se faire reconnaître et ainsi l'hégémonie de l'information moderne aurait-elle déjà éliminé la littérature.

On pourrait n'y voir qu'une relance dans une autre « prolifération incontrôlée », celle des pamphlets d'intellectuels contre l'époque, et les amateurs trouveront là de prévisibles vitupérations de la bêtise et de l'inculture contemporaines, deux chapitres contre Bernard Pivot, sans compter un autre intitulé « Amérique : ânisation ! », pourtant *La mort du grand écrivain* échappe à ces poncifs en ce qu'il s'incline, de mauvaise grâce mais sans contestation, devant le fait accompli. Car Raczymow, tout écrivain qu'il s'éprouve pour sa part, voit une logique évolutive irrépressible dans la déchéance actuelle des arts quels qu'ils soient. L'analyse historique qu'il propose confine aux sociétés nettement hiérarchisées la reconnaissance sociale qui garantit la valeur esthétique. Or, dans la mesure où la société démocratique contemporaine nivellerait toute distinction dans une perpétuelle fuite en avant cautionnée par le jeu de la mode médiatique, la littérature ne peut plus y trouver sa place. Depuis 1980, avec la mort de Sartre, dernier « grand écrivain », elle a du reste disparu, nous annonce-t-il.

On aurait aussi bien pu s'en référer à *The Closing of the American Mind* (1987) d'Allan Bloom ou à *L'amour du pauvre* de Jean Larose (1991) : dans les salles de cours comme dans les médias, ailleurs comme au Québec, la littérature se défend dans une cause sinon perdue, du moins extrêmement critique. Sa fonction pour les sociétés contemporaines les plus puissantes, donc les plus influentes, subit une réévaluation où menacent non tant des attaques véhémentes que le désintérêt et la perte de pertinence. Les champions de la cause littéraire combattent ainsi furieusement contre un ennemi dont ils arrivent à peine à retenir l'attention. Et pourtant,

l'édition publie de plus en plus de livres, l'école enseigne toujours les textes du patrimoine culturel et les médias continuent d'informer le public des parutions, prix et autres manifestations de la vie littéraire. Car, si une révolution emporte la littérature aujourd'hui, nul bourreau ne guillotine les auteurs, nul « comité de sûreté générale » ne brûle les livres, nul « comité de salut public » ne proscriit les programmes d'enseignement ; tout continue comme avant, mais rien ne semble plus avoir la même valeur.

Cette « valeur » ferait aujourd'hui défaut à la littérature, non tant parce que serait mise en doute sa qualité esthétique, ce qui est un des sens où l'on peut entendre le terme, mais parce que l'entraînerait à la banqueroute la médiocrité de ce contre quoi elle peut encore être échangée, suivant l'autre acception du mot beaucoup plus décisive socialement. On peut constater cette infériorité de façon économique stricte : la part de la littérature dans le marché du livre paraît en décroissance régulière. On peut aussi prendre en compte le monde de l'enseignement où les formations littéraires perdent leur pouvoir d'attraction et leur clientèle au profit de programmes jugés mieux préparer au monde pratique du travail.

On voit facilement ce qui peut conduire un domaine de pratiques qui privilégie le fictif contre le vérifiable, le personnel contre le général, le style contre l'énoncé et la fantaisie contre la contrainte de réalité à susciter la réserve publique, mais n'en a-t-il pas toujours été ainsi auparavant pour la littérature ? Sans doute faut-il plutôt mettre en cause les fonctions auxquelles ces pratiques servent aujourd'hui et dont la pertinence tomberait en défaut. C'est pourquoi il faut tenter d'apprécier la situation contemporaine des pratiques littéraires dans une perspective historique.

TROIS ESPACES

L'usage courant pose la littérature comme faisant partie de l'ordre artistique, celui de la valeur esthétique qui paraît retirer du jeu social normal des objets dont les qualités relèveraient du domaine de l'immanence. La beauté des textes résultant de règles propres n'aurait aucun rapport convenable avec les échanges dans

lesquels seraient impliqués les supports matériels, livres ou périodiques, qui en permettraient la circulation. Nonobstant, la loi du marché contredit sans cesse cette prétention en imposant de fait une rémunération négociée aux auteurs des textes et un prix déterminé aux publications qui diffusent leurs œuvres. Contre cet état de fait, les gens de lettres revendiquent depuis longtemps une transcendance de la création qui l'élèverait au-dessus des contraintes économiques où sinon, pour eux, elle déchoit. Ils se sont en conséquence donné un pouvoir d'institution qui leur donne la crédibilité nécessaire pour transformer les discours qu'ils produisent en « textes » dotés d'une autorité qui évoque le sacré et le juridique, et de promouvoir du même coup leurs rédacteurs en « auteurs ». Contre le prix économique, ils consacrent la « valeur culturelle », qualité inestimable qui fonde la supériorité des pratiques alléguées libres et désintéressées de l'art sur celles de la vie économique courante. Ce pouvoir d'institution se fonde essentiellement sur le jugement de spécialistes qualifiés, les critiques, qui distinguent dans le discours social général les discours qu'ils reconnaissent comme « textes » littéraires. L'institution de cette valeur se réalise donc en un pacte public entre des acteurs sociaux spécifiquement qualifiés à propos du consensus qui intronise ou rejette œuvres et auteurs. À l'encontre du rapport de substitution du marché, elle se fonde sur la croyance en l'unicité, l'incomparabilité de l'expérience esthétique.

Cette sanction critique s'exerce dans trois grands registres distincts, mais en rapports étroits : celui du milieu des producteurs littéraires, celui de l'enseignement et celui de la sphère médiatique générale. Si au sein de chacun de ces trois espaces la lutte de tendances fait partie de l'ordre des choses, cela se produit encore bien plus dans les relations de l'un à l'autre. Chacun relevant de principes différents, des conflits d'appréciation en résultent tout normalement. Les consensus varient : ici peut primer la recherche formelle la plus novatrice, là la tradition la plus riche historiquement, enfin ailleurs, la fiction familière la plus prenante. Au même moment en France, par exemple, peuvent se détacher, parmi les écrivains, André Breton, dans les salles de classe, Jean Racine, et auprès du public, Colette, ou un peu plus tard au Québec, dans les

mêmes sphères, respectivement Alain Grandbois, le même Racine et Gabrielle Roy. Ces auteurs différents illustrent des poétiques tout aussi différentes et même contradictoires, et, par conséquent, des valeurs également diverses et opposées. Quand les parties se tiennent sur leurs positions, la situation paraît déjà délicate, mais si, comme aujourd'hui, l'une, la sphère médiatique menace les deux autres, on proclame alors la « crise » de la littérature, quand on n'annonce pas sa disparition pure et simple.

Cette opposition entre les trois espaces du milieu littéraire, de l'enseignement et de la sphère des médias se complique davantage sous l'influence de forces spécifiques qui structurent transversalement l'ensemble du domaine. Entre autres, trois types de tensions principales qui ne sont pas nécessairement convergentes peuvent être mises en évidence : l'autonomisation littéraire, l'action identitaire et l'unification linguistique. Si le milieu des producteurs tend vers une autonomisation comme l'ont amplement démontré les travaux de Pierre Bourdieu¹, l'enseignement vise plutôt des objectifs de formation identitaire dans ses programmes de lettres, donnant autrefois une culture « humaniste » commune aux classes dominantes, puis, avec la fin du XIX^e et le XX^e siècle, œuvrant à la construction démocratique de la citoyenneté nationalitaire. Le marché médiatique, pour sa part, favorise l'unification linguistique, d'abord autour de quelques grandes langues véhiculaires, avant que ce ne soit bientôt à partir d'une seule d'entre elles.

LA MONDIALISATION CULTURELLE

Si, par conséquent, les transformations culturelles les plus pressantes résultent à notre époque de l'évolution de la sphère médiatique vers une « mondialisation » apparemment irréversible, le problème qui nous occupe se reformule pour le champ culturel en une question lapidaire : Quelle nouvelle culture transnationale unifiée est-elle en voie de s'imposer ? Proposons pour y voir plus clair une nouvelle opposition tripartite. Aujourd'hui s'affrontent :

1. Voir en particulier Pierre Bourdieu (1992).

1— prévalant dans l'enseignement, une grande tradition européenne illustrée par les chefs-d'œuvre qui forment le canon de la culture occidentale (du Parthénon à *La recherche du temps perdu*, en passant par la *Joconde*, *Hamlet*, ou *Der ring des Nibelungen*) ; 2— dominant dans les médias, une culture de grande consommation véhiculée à notre époque par l'imprimé, le cinéma, la télévision, le *World Wide Web* et le disque, et qui offre aussi bien les *Harlequin Romances*, *Star Wars*, CNN, les forums Internet que la chanteuse Céline Dion ; 3— s'affirmant dans les milieux artistiques et littéraires, diverses pratiques de résistance issues des courants de création actuels et des mouvements identitaires fondés sur la religion, la nationalité, l'ethnicité, le sexe, l'orientation sexuelle, etc. Si les « chefs-d'œuvre des grands génies » garantissent la dignité passée de l'histoire occidentale et les palmarès de succès médiatiques s'étendent aujourd'hui à toute la planète, y a-t-il un avenir du côté des multiples « exceptions culturelles » qui visent à explorer des voies différentes ? Un équilibre relatif est-il encore possible ?

Ce genre d'interrogation, il est facile de le vérifier, n'a rien en soi de nouveau : toutes les civilisations les vivent à un moment ou un autre. Elles connaissent des solutions relativement simples quand la force guerrière ou policière y intervient, dans le cas des conquêtes armées ou des tyrannies totalitaires. La « Pax romana » et, par là, sa domination culturelle trouvèrent autrefois leur fondement dans la puissance des légions militaires, de même la culture soviétique s'étendit récemment dans des pays encadrés par une scrupuleuse et systématique surveillance policière. On voit aisément en ces cas qui décide et l'étude des appareils de pouvoir permet généralement de comprendre le mouvement général. Les instances politiques prescrivent directement ce qui leur sied et imposent leur volonté par la force.

Pourtant, les transformations culturelles se réalisent rarement de façon aussi mécanique. Pour en revenir aux Romains, force est de constater que les Grecs vaincus réussirent malgré leur position d'infériorité politique à maintenir une indiscutable hégémonie culturelle sur leurs conquérants et que plus tard, malgré la répression la plus énergique allant jusqu'aux persécutions et aux

massacres organisés, les Chrétiens surent également y ajouter la leur au point de convertir l'État lui-même à leur cause. La domination par pure contrainte reste toujours incertaine en domaine culturel, car, dans l'ordre symbolique, l'adhésion se fonde sur des consentements que la violence n'arrive pas facilement à diriger et, peut-on penser, encore de moins en moins à notre époque médiatique et démocratique.

Donc, si ce thème de la culture imposée continue aujourd'hui à retenir l'attention, et d'une façon insistante dans cette perspective de la mondialisation qui intéresse cette fin de siècle, la violence, par exemple, celle de la culture soviétique encore assez récemment vue comme révolutionnaire, n'y compte que pour assez peu ; un autre ordre de contraintes, celui illustré par la propagation de la culture médiatique américaine contemporaine, se met en évidence, celui de l'autorité symbolique qui sanctionne la valeur consentie et qui autorise l'hégémonie, celui de la légitimité culturelle.

LA LÉGITIMITÉ CULTURELLE

La légitimité culturelle ne fonctionne pas à la violence, du moins physique, mais constitue plutôt, face à l'arbitraire de la force brute, un régime de domination fondé sur la raison, au sens des Lumières, ou plus précisément sur la reconnaissance d'une régulation convenue du social. Son efficacité se fonde sur une institutionnalisation des pratiques qui aménage celles-ci tant en fonction des consensus sociaux que des délégations d'autorité qui en résultent. Son emprise relève donc non pas de la loi au sens restreint du terme, mais de l'institution telle que l'a décrite Jacques Dubois (1978) pour le domaine de la littérature. Cela va d'une légalité stricte où des textes juridiques établissent des obligations sans conteste, dans le cas, par exemple, des programmes scolaires, à une reconnaissance d'autorité plus consensuelle, dans celui du libre choix par les consommateurs des médias d'information et des pratiques de loisirs. C'est de ce dernier pôle que l'on s'inquiète surtout aujourd'hui. La demande publique semble avoir vaincu toute réserve du côté de l'offre et il n'est pas de curiosité ou de plaisir, même criminel, que

des entreprises en concurrence pour l'accroissement de leurs affaires ne soient prêtes à satisfaire pourvu qu'elles y trouvent profit. Le marché n'a jamais été aussi affranchi, c'est le sens même de la mondialisation néo-libérale qui est à l'heure du jour. Le consommateur, dit-on, est roi et impose sa légitimité à la culture ; le véhicule médiatique dont on parle le plus à notre époque, Internet et son *World Wide Web*, se démarque justement par son extrême plasticité et la non moins surprenante diversité des demandes qu'il peut combler. La légitimité culturelle serait donc en train d'évoluer vers le droit à la liberté la plus débridée, la plus anarchique.

CONFLITS HÉGÉMONIQUES

Ce n'est toutefois pas ce que l'on constate à y regarder d'un peu plus près, car des conflits d'hégémonie ne cessent de se reproduire. J'en donne quelques cas suffisamment variés. En 1997, le Musée des Beaux Arts de Montréal accueillit une exposition sur *Astérix et Obélix* d'abord montée par le Musée national des arts et traditions populaires de Paris. Dès l'ouverture, plusieurs critiques s'en inquiétèrent. Comment fallait-il interpréter ce geste ? Incapable d'attirer une clientèle suffisante pour garantir ses budgets, l'institution s'abandonnait-elle à la facilité d'un média suspect, qui plus est, dans une de ses productions les plus commerciales ? Les porte-parole du musée répondirent, comme on pouvait le prévoir, que la large popularité de l'œuvre permettait d'attirer de nouveaux publics auxquels on présentait une exposition sans concession, susceptible de les fidéliser aux autres activités du musée. De part et d'autre, on reconnaissait la prégnance de la culture médiatique dans l'événement, seule sa valeur et, par voie de conséquence, l'opportunité d'y recourir apparaissaient mises en cause. On peut penser que le caractère contradictoire de ces jugements importe beaucoup moins que leur accord à apprécier la situation comme escarmouche dans une lutte d'influence et de légitimité.

Un autre exemple, français, confrontant aussi le pouvoir de la culture médiatique et celui de la culture canonique en fournira une variante. Elle concerne l'intervention de Bourdieu contre l'arme la

plus puissante de la culture médiatique, la télévision. Les deux cours donnés au Collège de France qu'il a fait télédiffuser, puis éditer en un livre couronné des lauriers du palmarès français des best-sellers, et donc de la culture médiatique, durant plusieurs semaines, marquent l'entrée en lice d'un héraut qui croit qu'« on peut et on doit lutter contre l'audimat [c'est-à-dire la tyrannie des sondages] au nom de la démocratie » (Bourdieu, 1996 : 29). Son appel aux intellectuels et aux artistes de l'avant-garde cherche à rallier non pour une dernière charge désespérée, mais pour vaincre en un combat où il propose des armes qu'il croit efficaces. Or, celles-ci comportent le recours aux médias mêmes que le pamphlétaire prétend combattre et elles rencontrent le succès public qui est le critère représentatif des valeurs qu'il veut remettre en cause. Partout dans le champ culturel se livrent de ces conflits pour la légitimité où la sphère médiatique impose son hégémonie.

La grande controverse universitaire américaine autour de la *political correctness* en donne une autre manifestation où les deux grandes idéologies, conservatrice et libérale, qui divisent l'opinion dans ce pays se disputent âprement sur l'usage autorisé des formes du discours politique et culturel. Mais plus généralement, la lutte des artistes et des intellectuels en toutes ces situations paraît se polariser principalement de la façon suivante. Alors que les uns continuent de lutter contre des privilèges institués de longue date qui immobilisent la hiérarchie des pratiques et des productions, ainsi des féministes cherchant à promouvoir les droits et les intérêts spécifiques des femmes, d'autres se buttent au pouvoir d'homogénéisation quantitative du marché transnational et voient disparaître des activités soudain périmées, ainsi des nations économiquement dominées qui accèdent à ce que l'on appelle le développement et dont les modes de vie traditionnels seraient inexorablement condamnés à la désuétude. On pourrait penser ici aux autochtones des différents pays de colonisation. D'un côté, se défend de manière résolue la culture canonique, alors que, de l'autre, s'étend la loi du nombre, la culture du palmarès, et, bien entendu, entre les extrêmes, une suite de positions négociant des compromis plus ou moins problématiques entre ces légitimités antagonistes.

Pour dramatiser cette situation polémique, déterminons des acteurs : d'abord un noble vieillard, l'Europe, chargé de la tradition élitiste de sa culture passée, puis un fringant parvenu, l'Amérique, paré de multinationales médiatiques triomphantes, enfin des petits rôles, des « utilités » comme cela se dit en termes de théâtre, le Tiers Monde, divers groupes sociaux dominés, quelques artistes et intellectuels contestataires, ce troisième groupe disparate toujours menacé de faire tapisserie et sur le dos duquel pactisent facilement les deux protagonistes. Désignons aussi leurs titres de valeur, chefs-d'œuvre pour les uns, best-sellers pour les autres, mais pour les troisièmes, absence de sanction propre, ne restant que l'espérance de l'une ou l'autre des deux premières consécration. Sous cet éclairage, la liberté dont nous parlions tantôt s'évanouit comme un mirage. Le conflit pour la domination se joue avec la dernière intensité et la liberté recherchée n'échoit qu'au vainqueur éventuel. Est-il même alors correct d'utiliser le terme de légitimité ? Dans une telle perspective, la problématique que nous proposons ne peut sans doute pas prétendre à une très grande nouveauté, la force physique se voyant remplacée tout simplement par la violence symbolique. Cela n'empêche qu'elle s'inscrit dans la plus brûlante actualité. Aujourd'hui comme hier, *Vae victis*, malheur aux vaincus !

TRADITIONS DE RECHERCHE

La recherche scientifique s'intéresse activement à cette problématique, d'autant plus que son sort s'y trouve mis en jeu. Deux traditions scientifiques s'y confrontent. Les chercheurs anglophones et francophones ont récemment abordé la problématique dans deux perspectives foncièrement différentes. Dans un mouvement de réévaluation assez large, les *Cultural Studies* se sont directement attaqué aux Panthéons des génies et des chefs-d'œuvre consacrés pour tenter d'en remettre à jour la composition sinon simplement pour les renverser. Dans un souci d'examen scientifique plus distancié, des sociologues et des littéraires qui leur sont apparentés ont constitué une théorie qui décrit les conditions de fonctionnement des pratiques culturelles et en explique la cohé-

rence. Pour schématiser, disons que les premiers débattent en anglais du canon, alors que les seconds analysent en français le champ et l'institution.

Pour la tradition francophone, à la suite des travaux de Bourdieu, en particulier « le champ de production des biens symboliques » (1971), on peut citer, parmi d'autres, Jacques Dubois, avec *L'institution de la littérature* (1978), Alain Viala, avec *Qu'est-ce qu'un classique ?* (1993), Paul Aron, avec *La littérature prolétarienne en Belgique francophone depuis 1900* (1995), et l'équipe qui rédige *La vie littéraire au Québec* (Lemire et Saint-Jacques, 1999). Pour la tradition anglophone, le corpus des œuvres majeures à enseigner fait depuis longtemps l'objet d'un intense débat, à titre d'exemple, chez les féministes, Elaine Showalter, *Speaking of Gender* (1989), chez les néo-marxistes des *Cultural Studies*, Richard Ohmann, *The Politics of Letters* (1985), chez les tenants du *reader response criticism*, Stanley Fish, *Is There a Text in This Class ? The Authority of Interpretive Communities* (1980), chez les propagateurs du postcolonialisme, Edward Said, *Culture and Imperialism* (1994), sans compter les défenseurs de la tradition comme Harold Bloom dans *The Western Canon : the Books and School of the Ages* (1994). Il faut compter encore les travaux qui visent à réévaluer la place de la *Popular Culture* comme ceux de John Fiske, *Essays on Literary Play, Scholarly Choice, and Popular Pressures* (1991). Ce thème de réflexion du canon polarise ainsi toute la section consacrée à la critique de la *Cambridge History of American Literature* pour le dernier demi-siècle, *Poetry and Criticism 1940-1995* (vol. 8, 1996). On peut encore y ajouter pour la littérature canadienne Robert Lecker, *Canadian Canons : Essays in Literary Value* (1991). Mais si cette mise en regard duelle peut servir à camper une situation, elle ne saurait rendre en compte de manière adéquate de l'ensemble des options poursuivies par les chercheurs.

PLAN DE L'OUVRAGE

Pour traiter la question, nous maintiendrons la tripartition déjà établie entre les trois domaines de l'enseignement, de la production

et des médias. Il va de soi que ces espaces restent fortement interdépendants, mais ils n'en constituent pas moins des ensembles dotés de caractéristiques propres qui en différencient nettement le fonctionnement. Nous aborderons en premier lieu l'enseignement puisqu'il sert de base à la formation sociale en matière littéraire comme dans les autres. Nous passerons en un deuxième temps au milieu littéraire dont l'activité de production de nouveaux textes et par là de nouvelles valeurs remet constamment en cause les acquis scolaires. Nous terminerons enfin avec la sanction large que la sphère médiatique donne à ces transformations, aux œuvres et à leurs auteurs.

Le cursus d'enseignement des pays développés comporte normalement un couronnement littéraire obligatoire pour les programmes de langue véhiculaire dans les derniers cours imposés à tous les étudiants quelle que soit leur spécialisation à venir. Ce sont normalement les seuls explicitement consacrés à la littérature, car ceux du primaire et des débuts du secondaire portent en principe sur la maîtrise de la langue. C'est là que l'étudiant apprend ce que doit minimalement savoir des lettres tout citoyen compétent, donc, le canon, tel que l'impose le pouvoir politique. C'est là qu'il est introduit à la valeur littéraire. Un examen des programmes proposés en France et au Québec fait ressortir que les bouleversements médiatiques dont on s'inquiète tant n'ont que peu d'effets sur le contenu des matières enseignées. Alain Viala présente la « mythique » agrégation française, concours par excellence pour le recrutement des enseignants, d'un point de vue qui met en relief ses caractéristiques conservatrices de respect du patrimoine et de maîtrise des formes discursives savantes, alors que Max Roy analyse la récente réforme des programmes obligatoires québécois dont les objectifs ne paraissent pas fondamentalement différents. Que l'héritage se présente ici français et québécois et en France plus exclusivement national soulève au moins une interrogation sur le degré d'ouverture des nationalismes en cause.

Même lentement, des changements font pourtant évoluer les programmes, c'est ce que pointent Marie-Odile André, Clément Moisan et Marie-Andrée Beaudet. La première met en lumière

l'histoire de la reconnaissance en France d'une auteure, Colette, et du passage assez rapide de ses écrits au statut de textes scolaires. Elle fait néanmoins voir comment le critère déterminant de cette légitimation a des conséquences sur le niveau auquel l'institution affecte ses textes ; femme, considérée avant tout apte à exprimer « la sensation », Colette trouve sa place chez les enfants du primaire. Moisan examine quant à lui l'introduction d'un autre marginal dans les corpus d'études du cégep québécois, l'étranger. Les politiques sociales contemporaines cherchent à privilégier des stratégies d'accueil assimilatrices pour les immigrants, il n'est donc pas surprenant qu'on porte une attention favorable aux productions littéraires réalisées dans la langue du pays qui intègre les nouveaux venus. L'analyse fait voir que les programmes accueillent ces auteurs en les introduisant dans les corpus d'études mais maintiennent leur différence en les regroupant sous la catégorie créée pour eux d'« écriture migrante ». Beudet révèle pour sa part l'intrusion assez déconcertante dans les mêmes programmes sous l'intitulé « poésie » d'un nombre substantiel de textes de chansons sans que les justifications d'une telle évolution ne soient argumentées explicitement. La difficulté de lecture de la production poétique contemporaine serait-elle en train de lui interdire le champ des discours accessibles pour les lecteurs non spécialisés ? La forte pression de la culture de divertissement des adolescents, où la musique populaire joue un rôle considérable, risque en tout cas d'assurer aux paroles de chansons une fonction de substitution à la poésie stricte jusque dans les salles de cours.

Le caractère graduel et limité de ces changements trouve une autre illustration quand l'analyse examine le sort du corpus des auteurs consacrés dans l'enseignement à l'étranger où les sélectionneurs restent dépendants des sanctions instituées dans le pays d'origine. Ainsi, Sabine Loucif traite-t-elle de la constitution et de l'évolution du canon littéraire français aux États-Unis, pays sans doute périphérique pour la culture française, mais décisif pour sa légitimité internationale. Si les textes enseignés se conforment très bien aux sélections imposées dans les programmes français, il ne semble pas en aller tout à fait de même pour ceux auxquels que les

chercheurs choisissent de s'intéresser dans le cadre de leurs échanges scientifiques. En ce cas, l'intérêt pour les auteures femmes et francophones s'avère plus marqué que l'attention qui leur est accordée dans les matières étudiées en classe. Ici encore se fait sentir la pression de la sphère publique.

Ce que l'on appelle le milieu littéraire, ensemble des auteurs, des éditeurs, des comités de revues spécialisées et des critiques qui sont à l'interface de ce milieu et de la sphère médiatique large, apparaît soumis à des transformations beaucoup plus fluctuantes et précaires. Les morts respectés y jouent bien un rôle tutélaire, mais là comptent surtout les écrivains actifs et leurs écrits du moment. La valeur doit y être sans cesse redécouverte, car la critique se trouve confrontée à une offre constante de publications où elle doit faire le tri, indiquer les textes intéressants, et attribuer des distinctions particulières, des prix tout spécialement, à quelques œuvres qui se détachent du reste. Les critiques de ce milieu affichent des partis pris beaucoup plus polémiques que ceux du domaine de l'enseignement et, par conséquent, leur autorité ne s'affirme pas avec la même cohésion, avec la même force. Pourtant, à l'occasion, se manifestent des œuvres qui produisent un effet de révélation et dont, le premier mouvement passé, la faveur ne se dément pas : elles manifestent l'avènement d'un « grand écrivain ». Richard Gingras en présente un exemple québécois tout à fait représentatif, le cas d'Alain Grandbois, illustrant entre autres choses le cheminement par lequel la distinction, d'abord centrée sur certains textes, s'étend progressivement à la totalité de l'œuvre de l'auteur réalisant un effet de signature qui sacralise l'ensemble. Cependant, l'exclusion peut se révéler tout aussi instructive que la reconnaissance pour comprendre le fonctionnement de la valeur. Ceux qui, engagés à corps perdu en littérature en sont pourtant écartés par l'institution comme marginaux instruisent sur l'aspect négatif : le manque, l'incompétence qui déshabilitent les impétrants même les plus imbus ; Pierre Popovic examine leur situation dans une République des lettres dont le caractère démocratique fait problème.

Les écrivains eux-mêmes dans leurs prises de position peuvent évidemment aussi modifier la donne. L'histoire regorge de ces opé-

rations où des auteurs mènent avec éclat des opérations pour révolutionner les esthétiques dominantes ; il suffit d'évoquer le romantisme ou le surréalisme pour s'en convaincre. Ces ruptures bruyantes ne représentent toutefois que des cas extrêmes des mutations qui se produisent de façon continue. Benoît Denis et Jacques Dubois mettent ainsi en lumière l'évolution, partant de Charles-Louis Philippe, puis passant par le populisme et Georges Simenon, qui conduit une anti-valeur, le « médiocre », à être promue en thème clé de *La nausée*, œuvre qui fera reconnaître Sartre comme « grand écrivain ». François Dumont et Richard Saint-Gelais démontrent que des transformations tout aussi décisives se jouent dans les aménagements formels qui assurent la dynamique des genres contemporains. Illustrant les opérations des scripteurs qui, plutôt que de donner le coup de grâce à des genres dont on annonce à tort la « mort », jouent avec les critères spécifiques et les redistribuent, ils voient la hiérarchie générique ébranlée en faveur d'une nouvelle valeur de « configuration » généralisée de la littérature.

Mais les acteurs de ce milieu ne sont pas que critiques et auteurs, les éditeurs ont également un pouvoir d'intervention considérable en la matière, tout spécialement en fonction de la sélection qu'ils pratiquent dans les manuscrits en lice pour publication. On peut remonter plus amont encore du côté de l'intervention qui permet à l'écrivain d'écrire et à l'éditeur de diffuser une œuvre dont la valeur marchande lui semblerait trop aléatoire. Les mécènes autrefois, les pensions et sinécures d'État également, ont pu jouer ce rôle ; aujourd'hui, les fondations et ministères d'affaires culturelles interviennent dans le même sens. Robert Lecker révèle que cette sorte d'acteurs exerce parfois une action profonde sur l'« acceptable » littéraire.

La sphère publique étendue pose aussi ses évaluations spécifiques à propos de la littérature. Il est nécessaire de rappeler sur quels fondements ceux-ci s'assurent. L'homogénéité des jugements sociaux est construite sur deux ordres d'institution. D'abord, l'enseignement inculque une culture commune, un socle idéologique qui détermine les valeurs collectives d'acceptabilité et de préféralité ;

puis les médias d'information entretiennent la circulation du discours de l'opinion publique. Jean-Yves Mollier évoque pour la France une histoire précisément médiatique de la mise en place moderne de l'enseignement généralisé et uniformisé. Ici, l'école obligatoire se combine à la diffusion d'imprimés de masse pour assurer une base inexpugnable à l'idéologie nationale. Visant cette publicité étendue de ce type, l'almanach a pu obtenir autrefois au Canada-français un lectorat d'une extrême extension, Hans-Jürgen Lüsebrink y retrouve diverses évocations des pratiques littéraires et met ainsi en évidence une célébration sans réserve des grands noms et des textes accessibles du patrimoine national. Dans les deux cas étudiés, se conjuguent pour un effet maximal patrimoine scolaire et publicité médiatique.

On peut d'un point de vue inverse examiner les déclassements pratiqués par cette tradition dominante à l'encontre de catégories sociales dominées qui, voulant accéder à une meilleure position, peinent à constituer leur propre culture contre cette légitimité ou dans ses marges. Diana Cooper-Richet et Paul Aron rappellent, par exemple, l'histoire des interactions des mineurs et plus amplement des prolétaires avec la culture légitime : leurs pratiques de résistance et leurs tentatives d'intégration grâce à l'invention d'une littérature « prolétarienne ». La faillite ultime de cette entreprise ne doit-elle pas se comprendre aussi comme un échec de la littérature à rallier un public économiquement peu favorisé qui trouve dans les médias de notre époque meilleure prise ?

Mais aujourd'hui c'est la légitimité littéraire traditionnelle, consentie autrefois et qu'on tente de maintenir depuis dans les médias, grâce en particulier aux sections « livres » des grands journaux et aux émissions télévisuelles culturelles, qui passe pour menacée. Claude Martin décrit l'instrument de mesure qui valide dans ce marché le caractère étendu du public atteint par une production, la liste des meilleurs succès de vente, et qui impose progressivement une nouvelle légitimité culturelle. Il met en lumière le principe fondamental de ce champ qui est la saturation tendancielle du public à laquelle on tend par une acceptabilité et une préférabilité maximales de l'offre. La sphère médiatique contemporaine

s'intéresse d'ailleurs de plus en plus à de nouveaux objets de culture étrangers à la grande tradition des lettres. Pas absolument exclues des pratiques littéraires, mais plutôt déclassées, les femmes furent historiquement raillées dès qu'elles sortirent du sentimental où leur « faiblesse naturelle » aurait dû les confiner. Proportionnellement plus fortes consommatrices de fiction que les hommes, elles arrivent à notre époque à imposer leurs préférences sur le marché de la lecture. Chantal Savoie, Julia Bettinotti et Marie-José des Rivières en donnent deux aperçus, d'une part, à propos des best-sellers féminins, de l'autre, du roman d'amour. Elles font bien voir qu'au-delà d'une tolérance méprisante il s'agit de faire légitimer de nouvelles pratiques, et même de leur conférer une reconnaissance proprement littéraire.

*
* * *

Il en ressort que du côté de l'enseignement les transformations préoccupantes ne touchent pas tant les prudents aménagements de programmes toujours fondés sur une forte tradition patrimoniale que la perte de pertinence de ces programmes délaissés par un nombre croissant d'étudiants en faveur des filières techniques scientifiques ou commerciales. Du côté du milieu des gens de lettres, l'autonomisation acquise depuis plus d'un siècle ne souffre pas de remise en question. « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? Non, je ne vois que la tradition qui poudroie et l'écriture qui verdoye. »

C'est plutôt dans la sphère médiatique en mal de mondialisation que la valeur littéraire subit les assauts croissants de pratiques de lecture alternatives propres à des ensembles sociaux marginalisés, prolétaires jadis, femmes, Tiers Monde désormais. Mais l'homogénéisation culturelle ouverte comme horizon par la mondialisation entraîne une remise en question plus implacable encore ; la propagation d'une culture de grande consommation contemporaine à l'échelle transnationale se fait de plus en plus sans la littérature au sens où l'école ou les écrivains l'entendent. Un trop grand respect d'une tradition historiquement et géographiquement

QUE VAUT LA LITTÉRATURE ?

restreinte pour l'une et une spécialisation trop insensible aux compétences d'un public large pour les autres tend à marginaliser la valeur littéraire comme constituant de la culture mondiale en formation.

BIBLIOGRAPHIE

- ARON, Paul (1995), *La littérature prolétarienne en Belgique francophone depuis 1900*, Bruxelles, Labor.
- BERCOVITCH, Sacvan (dir.) (1993), *Cambridge History of American Literature*, vol. 8 : *Poetry and Criticism 1940-1995*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BLOOM, Allan David (1987), *The Closing of the American Mind*, New York, Simon and Schuster.
- BLOOM, Harold (1994), *The Western Canon : The Books and School of the Ages*, Harcourt, Brace.
- BOURDIEU, Pierre (1971), « Le champ de production des biens symboliques », *L'Année sociologique*, p. 49-126.
- BOURDIEU, Pierre (1979), *La distinction*, Paris, Éditions de Minuit.
- BOURDIEU, Pierre (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil.
- BOURDIEU, Pierre (1996), *Sur la télévision suivi de L'emprise du journalisme*, Paris, Liber.
- CONNOR, Steven (1992), *Theory and Cultural Value*, Oxford, Cambridge (Mass.), Blackwell Publishers.
- DUBOIS, Jacques (1978), *L'institution du littéraire*, Paris, Nathan.
- EAGLETON, Terry ([1983] 1994), *Critique et théorie littéraire. Une introduction*, trad. par Maryse Souchard, Paris, Presses universitaires de France.
- FISH, Stanley (1980), *Is There a Text in This Class ? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- FISKE, John (1991), *Essays on Literary Play, Scholarly Choice, and Popular Pressures*.
- FROW, John (1995), *Cultural Studies and Cultural Values*, Oxford, Clarendon Press.
- HAMON, Phillipe (1984), *Texte et idéologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, Presses universitaires de France.

QUE VAUT LA LITTÉRATURE ?

- LAFARGE, Claude (1983), *La valeur littéraire. Figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, Paris, Fayard.
- LAROSE, Jean (1991) *L'amour du pauvre*, Montréal, Boréal.
- LECKER, Robert (dir.) (1991), *Canadian Canons : Essays in Literary Value*, Toronto, University of Toronto Press.
- LEMIRE, Maurice, et Denis SAINT-JACQUES (dir.) (1999), *La vie littéraire au Québec. 1870-1894. Je me souviens*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- OHMANN, Richard M. (1987), « The shaping of a canon : US fiction 1960-1975 », dans Richard M. OHMANN, *Politics of Letters*, Middletown, Wesleyan University Press.
- RACZYMOW, Henri (1994), *La mort du grand écrivain. Essai sur la fin de la littérature*, Paris, Stock.
- ROY, Max (1996), *Enseignement collégial, littérature québécoise et théâtre au Québec*, [s. é.], Montréal. [Document photocopie.]
- SAID, Edward (1994), *Culture and Imperialism*, New York, A.A. Knopf.
- SAINT-JACQUES, Denis, Jacques LEMIEUX, Claude MARTIN et Vincent NADEAU ([1994] 1997), *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- SAINT-JACQUES, Denis, Julia BETTINOTTI, Marie-José DES RIVIÈRES, Paul BLETON et Chantal SAVOIE (1998), *Femmes de rêve au travail. Les femmes et le travail dans les productions écrites de grande consommation, au Québec, de 1945 à aujourd'hui*, Québec, Éditions Nota bene.
- SHOWALTER, Elaine (dir.) (1989), *Speaking of Gender*, New York, Routledge.
- VIALA, Alain (dir.) (1993), *Qu'est-ce qu'un classique ?*, dossier de *Littératures classiques*, n° 19 (automne),

DANS L'ENSEIGNEMENT

L'AGRÉGATION LITTÉRAIRE

Alain Viala

Centre de Recherches sur l'Institution Littéraire
Université de Paris III–Sorbonne Nouvelle
et Chaire d'Études françaises, Oxford University

Qui connaît un peu les systèmes d'enseignement en Occident sait que la France y offre quelques particularités notables, dont l'une des plus visibles réside dans le concours appelé agrégation. Certes, il existe une « agrégation » dans l'institution scolaire d'autres pays (la Belgique, par exemple), mais ce que cela désigne n'est pas semblable à l'agrégation française. Celle-ci est un concours de recrutement de futurs professeurs, pour l'essentiel – car il existe des variantes qui ont leur importance¹ – de futurs professeurs de Lycée. Elle présente deux traits majeurs : elle est un concours qui ouvre l'accès à la fonction publique, donc modelé sur les normes des concours à la française, avec programme spécifique et épreuves publiques ; elle est réputée difficile, et, de ce fait, jouit d'un fort prestige en France.

Voie d'accès au statut de professeur, l'agrégation est donc une voie d'accès au droit légitime de traiter de savoir et de culture. Et dans le domaine des Lettres, où les connaissances obligées sont difficiles à objectiver, l'agrégation et les agrégés contribuent fortement

1. Voir à la page 29, au début de la section « Histoire et formes de l'agrégation », le cas du Droit et de la Médecine.

à désigner la littérature instituée, car ce concours repose notamment sur des listes d'auteurs et d'œuvres à étudier « en profondeur ». Un auteur qui apparaît dans ces listes fait donc figure de « classique », au sens où sont classiques un auteur et une œuvre qui s'enseignent dans les classes. Et si un auteur revient assez régulièrement dans ces programmes qui changent chaque année, comme il s'agit d'un concours de niveau élevé, il est un auteur « canonique ». L'agrégation est un des lieux où l'institution littéraire française affiche son palmarès canonique. Mais ce concours implique non seulement des listes d'auteurs obligés, mais aussi une série d'exercices imposés. Il définit donc le canon aux deux sens du terme : un corpus d'auteurs et de textes reconnus, et un ensemble de règles à observer. C'est de ce double point de vue que je traiterai ici.

La pertinence du sujet semble donc assez évidente dans le cadre de réflexion où nous nous trouvons. Cependant, je dois formuler quelques préalables qui concernent, eux, la pertinence de l'orateur et du discours.

Il se trouve que j'ai, il y a quelques années, mené une recherche sur la question « Qu'est-ce qu'un classique ? »². Elle nous a, entre autres choses, montré l'importance de l'École dans la désignation des classiques. Et nous y avons rencontré, à ce titre, le cas des concours de recrutement des professeurs. Mon propos, dans ce texte, se situe dans la lignée de ces travaux. Il se veut donc analytique.

Mais il se trouve également que je traite d'un « terrain » qui m'implique, car ce concours, je l'ai préparé et je l'ai passé, j'y ai préparé des candidats et je l'ai fait passer. Cela me donne des observations *in situ* et nantit mon corpus de listes de sujets, de fiches de corrections, de rapports de jury (j'en ai rédigés, aussi). Mais cela risque aussi d'orienter mes points de vue, sans même que je m'en rende compte. Pour tenter, s'il se peut, d'éviter ce piège, je ferai assez largement appel aux travaux dont, heureusement, nous dispo-

2. Les résultats en ont été publiés pour l'essentiel dans le n° 19 de la revue *Littératures classiques*, numéro intitulé lui-même « *Qu'est-ce qu'un classique ?* » et paru à l'automne 1993.

sons déjà, au premier chef ceux d'André Chervel et de Michel Schmitt³, et je renforcerai la description de mon objet.

Car il se trouve aussi, enfin, que l'une et l'autre des occasions sudites m'ont fait voir que si elle est assez célèbre, l'agrégation n'en est pas moins assez mal connue, tant en France qu'à l'étranger d'ailleurs. Et que cela s'accompagne d'une mythification, d'une exacerbation des passions à son propos. Lesquels mythes et passions font partie intégrante de ce dont je dois ici rendre compte.

De ces préalables, il résulte que je vais ici m'employer à décrire la réalité qui se nomme agrégation, dans ses dimensions historique, idéologique et sociale. Ma description portera d'abord sur l'histoire et les formes de ce concours. Ce sera ma première partie – forcément schématique, dans l'espace d'un article. Cela me mènera, « naturellement » en quelque sorte, à l'analyse – schématique elle aussi – du corpus et des règles de la canonisation littéraire agrégative. Ce sera ma seconde partie – seconde car, est-ce un manquement à un canon du discours universitaire, il n'y en aura pas de troisième.

*
* *

HISTOIRE ET FORMES DE L'AGRÉGATION

Mal connue, l'agrégation l'est d'abord dans ses origines. On peut hésiter entre trois dates pour savoir comment cela a commencé : 1821 ou plutôt 1766 ? Ou même bien plus tôt, 1679 ?... En

3. André Chervel, *Histoire de l'agrégation* (1993). Michel Schmitt fait état du rôle des concours, et donne donc moyen de contextualiser le cas de l'agrégation, dans sa thèse *Fictions de la lecture* (1991), mais aussi dans son article « Les cotes aux concours » (1993) ainsi que dans son étude de la *Nomenclature des textes littéraires à l'École* (1996). On ajoutera à ces études celles de : Paul Fièvre (1993), Martine Jey (1998, utile pour contextualiser certains phénomènes), les revues *Littérature*, n° 7 et *Poétique*, numéro spécial, 1980, ainsi que divers articles dans *Pratiques* et dans *Le Français aujourd'hui*. Je n'en fais pas d'inventaire détaillé pour ne pas alourdir, pas plus que des ouvrages comme ceux d'A. Prost, P. Bourdieu ou encore Ch. Baudelot et R. Establet sur l'histoire et la sociologie de l'enseignement, qui m'ont fourni des éléments de mise en perspective.

1679, les professeurs de Droit de l'Université de Paris ont besoin d'aides et de suppléants : ils instaurent, pour les recruter, un concours qui s'appelle agrégation. Le terme était pris là dans l'acception qui désignait l'entrée dans un corps, une incorporation désirée : les lauréats venaient *s'agrèger* au corps enseignant. Ce concours existe toujours aujourd'hui, en Droit et en Médecine, les deux plus anciennes disciplines universitaires, et il donne accès à des postes d'enseignement supérieur. En 1762, les Jésuites sont expulsés de France, ce qui crée un vide dans l'enseignement secondaire, puisqu'ils détenaient la plus grande partie des collèges. Il manque d'un coup plus d'un millier de professeurs. Est alors instaurée une agrégation pour recruter les futurs professeurs de Grammaire, de Belles-Lettres et de Philosophie⁴ de l'enseignement secondaire. Supprimée sous la Révolution, rétablie dans son principe sous l'Empire, elle reprend sa forme de concours en 1821. Ses modalités, assez proches de celles de 1766, comprennent un écrit et un oral. La nouveauté est l'apparition d'une agrégation des Sciences⁵, qui se scinde ensuite entre Mathématiques et Physique. Puis, au fil du XIX^e et encore du XX^e siècles, d'autres disciplines ont peu à peu vu se mettre en place leurs agrégations⁶. Enfin, mode normal de recrutement des futurs professeurs de Lycée à l'origine⁷, l'agrégation s'est vue adjoindre ensuite un concours de niveau un peu moindre, le CAPES, en 1950⁸. Ainsi, l'agrégation, et les agré-

4. Ce qui correspond à la hiérarchie des divisions d'enseignement : les agrégés de Grammaire fournissaient les enseignants des petites classes, ceux de Belles-Lettres, les enseignants des classes de Troisième, Seconde et Rhétorique, ceux de Philosophie, la classe de Philosophie, préparatoire au Baccalauréat.

5. Née du souci de promouvoir des ingénieurs et savants, selon l'impulsion donnée sous la Révolution et les vues chères à Napoléon.

6. Pour le détail de l'historique, on se reportera à Chervel (1993).

7. Au départ, l'agrégation ne donnait pas directement accès au rang de professeur, mais nourrissait un vivier dans lequel étaient recrutés ensuite les professeurs, selon les besoins et les postes vacants.

8. CAPES : Certificat d'Aptitude à l'Enseignement du Second degré. En fait, il a pris d'abord la forme du CAEC (Certificat d'Aptitude à l'Enseignement du Collège) créé en 1941.

gations littéraires en particulier, constitue le concours de recrutement des professeurs le plus ancien. C'est aussi le plus difficile, à cause du niveau de formation élevée requis pour s'y présenter⁹, et à cause du petit nombre de postes¹⁰. Ancienneté et difficulté contribuent à son prestige et font partie de son mythe.

Sa réputation tient aussi au caractère public qu'elle a eu dès l'origine. Elle comporte des épreuves écrites et orales, l'écrit est anonyme et l'oral est public. Au début, il y avait même une épreuve – la « thèse » – où le public (en fait, les autres candidats) posait des questions. Et ces questions, autre fait important, portaient sur un programme défini d'avance. Il y a donc transparence dans la sélection, qui affirme que la promotion se fait selon le mérite et non selon les relations ou les opinions.

Son ancienneté a aussi une autre signification. Revenons un instant sur les origines. Au XVIII^e siècle, si les Jésuites contrôlaient la très grande majorité des établissements secondaires, les Collèges, ils n'en avaient pas le monopole : l'Université, et même des municipalités, en possédaient aussi¹¹. Elles auraient pu tirer profit de l'expulsion des Jésuites pour prendre leur place. Mais l'État intervint : l'agrégation fut instaurée le 3 mai 1766 par Lettres Patentes royales. C'est que laisser l'enseignement aux municipalités aurait pu favoriser les particularismes, que la monarchie centralisatrice entendait brider. Le laisser à l'Université avait un autre inconvénient : elle était dirigée par la faculté de Théologie, la Sorbonne d'alors, qui était à dominante catholique gallicane. De sorte que, après avoir

9. Avec exigence d'un niveau de certification élevé pour pouvoir s'y présenter (la maîtrise, alors que le CAPES ne demande que la licence – même si nombre de candidats ont en fait un diplôme de niveau plus élevé).

10. À l'origine, le corps des agrégés a été fixé à un effectif restreint : 60 membres en 1766. Le chiffre annuel de recrutement est à peu près 50 fois plus élevé aujourd'hui, mais comme les effectifs d'élèves ont, eux, centuplé, l'idée de difficulté persiste. Dans certaines matières, la proportion atteint, voire dépasse, 10 candidats par poste : l'agrégation est bien une voie majeure de légitimation pour ses lauréats.

11. Par exemple, sur les 10 collèges que comptait Paris en 1762, si les Jésuites détenaient le plus important, le Collège de Clermont, devenu ensuite le lycée Louis le Grand, les 9 autres relevaient de l'Université.

chassé les ultramontains, l'État aurait risqué de voir s'accroître le pouvoir des gallicans : après les jésuites, les jansénistes. De ce fait, en imposant son autorité sur le recrutement des professeurs, l'État commençait à détacher l'École de l'Église. Ainsi, l'agrégation française est inscrite dès ses débuts dans une logique de centralisation et de laïcisation. Son caractère national et l'idée que le critère qui la fonde est le savoir mis au service du bien public et non de telle ou telle idéologie sont des traits fondamentaux qui expliquent sans doute qu'elle ait subsisté et subsiste depuis l'Ancien Régime jusque sous les républiques.

Pour sommaire que soit cet historique, il éclaire, je pense, le prestige dont jouit cette institution. Il faudrait au même titre du prestige analyser aussi ses liens avec l'École normale supérieure (ENS)¹², dont elle a constitué et constitue toujours un but majeur¹³. Mais je ne ferai que l'indiquer ici, pour souligner plutôt une autre forme de son influence. En 1880, devant l'expansion de la population scolaire, la République eut le souci de renforcer le recrutement des professeurs. Concours difficile, l'agrégation exigeait qu'on se donne à sa préparation à plein temps¹⁴ une année durant. Chose peu accessible aux étudiants nécessiteux. On créa pour eux des bourses d'agrégation. Et ces étudiants motivés demandaient des cours et des exercices d'entraînement. On créa les conférences d'agrégation (qu'assuraient les « Maîtres de conférence »). Jusque là, les facultés des Lettres sommeillaient, sans public véritable¹⁵ ; ces conférences firent leur essor, mais en retour

12. ENS de la rue d'Ulm (hommes) et de Sèvres (femmes) aujourd'hui fondues ensemble ; de Saint-Cloud et de Fontenay, même cas ; de Cachan. À l'origine, ces établissements avaient pour mission de former les professeurs futurs formateurs d'enseignants.

13. En pratique, les ENS incitent leurs étudiants à passer l'agrégation avant de s'engager dans la préparation d'une thèse de doctorat.

14. Et l'usage s'était déjà établi de considérer qu'il était normal d'échouer à la première tentative et de passer le concours au moins deux fois.

15. Voir Chervel (1993 : 242). La création de bourses de préparation à l'agrégation attire alors un public plus actif dans les facultés des Lettres.

s'établit un dispositif où les attentes et normes du Secondaire, destination de ces candidats, ont fortement marqué les usages du Supérieur, au point qu'on a pu dire qu'en France « l'enseignement Supérieur est sous la domination du Secondaire » (Raynaud et Thébaud, 1990 : 64).

Et cette influence s'est peut-être faite sentir dans le domaine des Lettres davantage qu'en d'autres. Longtemps, les agrégations de Belles-Lettres et Grammaire ont eu pour contenu les langues et littératures anciennes. En 1840, on vit apparaître une part de lettres françaises dans les épreuves du baccalauréat. L'agrégation suivit, et à partir de 1844 il y eut dans les listes d'auteurs pour l'oral des écrivains français. En 1874, l'usage s'établit de donner à l'écrit un sujet de dissertation appliqué à l'un de ces auteurs. C'est donc en écho à un mouvement advenu dans le Secondaire et en particulier par le biais de l'agrégation que la littérature française a été légitimée dans l'université.

Influence et prestige, donc, qui s'associent avec les particularités du statut des agrégés. Dès ses origines, l'agrégation ouvrait la voie vers le rang de titulaire ; donc, elle éliminait les allégeances aux chefs d'établissement et aux notables que tout recrutement local suscitait. Et comme, établie en concours, uniforme et public, elle garantit aussi la promotion par le mérite et non par les relations, et que sa réputation de difficulté lui donne du prestige, elle confère un statut social doublement valorisant. Elle constitue donc un bien précieux pour ses détenteurs, qui étaient et sont d'autant plus enclins à considérer comme dotés de valeur les contenus qu'ils ont eu du mal à assimiler et qui constituent la substance même de leur capital social. La mythification dont s'auréole le statut d'agrégé à la son origine, je crois. Les agrégés sont liés au titre qu'ils ont obtenu comme à une part de leur identité. Agrégation signifie bien, par là même incorporation, aux deux sens de ce terme : entrée dans un corps et aussi incorporation de connaissances et de modèles. Ce qui me paraît particulièrement déterminant dans le cas des Lettres, que j'examinerai plus spécialement maintenant.

LE CANON LITTÉRAIRE AGRÉGATIF, OU
DE LA LITTÉRATURE ET D'UNE INSTITUTION
SUPRA-LITTÉRAIRE

Il existe donc aujourd'hui trois agrégations littéraires en France. Elles se dédoublent – sauf celle de Grammaire – en une agrégation « externe », ouverte à tous candidats ayant les titres requis, et une « interne », réservée aux professeurs en exercice. L'ensemble offre, en année moyenne, 400 à 500 postes, pour environ 10 fois plus de candidats, et mobilise, environ toujours, 200 correcteurs – pendant un mois et demi pour la correction des copies d'écrit et un mois pour les auditions au jury d'oral. Ce qui fait, pour les seules Lettres, un groupe d'action, sinon de pression, considérable. Les lauréats bénéficient d'avantages appréciables par rapport aux autres enseignants, puisqu'ils reçoivent un meilleur salaire pour un nombre de cours moindre, et que leur titre leur donne accès aux postes les plus intéressants¹⁶. Je complète ce croquis en précisant que les jurys sont composés d'universitaires, mais aussi d'inspecteurs et de professeurs des classes préparatoires aux ENS – autre particularité bien française – donc des enseignants qui ont les positions les plus élevées dans l'institution. Puissance et prestige du concours sont donc toujours bien là¹⁷.

Ces différentes agrégations de Lettres et Grammaire constituent autant de concours, avec des épreuves et des jurys distincts. Mais ces concours distincts ont un noyau commun : le programme de littérature française est le même pour les trois filières, ainsi que les épreuves le concernant, la dissertation à l'écrit, l'explication à

16. Les classes supérieures sont attribuées en priorité aux agrégés. Il faut être agrégé pour prétendre au poste de proviseur de lycée. Et l'agrégation constitue, en Lettres, un atout non de droit mais de fait dans les candidatures à un poste dans l'enseignement supérieur.

17. Prestige qui s'associe avec d'autres effets de tradition : on peut en voir un indice dans la place faite aux Lettres classiques et à la Grammaire, qui manifestent la conservation de positions éminentes pour les Langues anciennes, alors qu'elles ne constituent plus que des options dans l'enseignement secondaire. Et l'agrégation de Lettres modernes comporte une épreuve obligatoire de version latine.

l'oral. Ce programme de littérature française constitue donc le cœur du dispositif. Listes d'auteurs et série d'exercices imposés, c'est-à-dire corpus reconnu et règles d'interprétation, il forme le canon au sein de l'institution.

Nos goûts, nos curiosités, nos réflexes nous font désirer regarder ces listes d'auteurs canoniques. Au risque de frustrer cet appétit, je crois devoir donner auparavant quelques autres précisions. La liste des auteurs au programme change chaque année. De plus, elle n'est pas seulement une liste de noms, mais aussi une liste de titres : on ne donne pas à étudier toute l'œuvre d'un auteur, mais seulement quelques ouvrages. Par exemple, Racine avec trois tragédies, Céline avec le *Voyage au bout de la nuit*¹⁸... Ces listes sont établies chaque année par une réunion des présidents de jury. Ceux-ci, qui sont soit des Inspecteurs Généraux, soit des professeurs d'université, siègent là en tant que présidents de jurys ; ils ont donc le souci de faire en sorte que « leur » concours se passe bien. Ce qui a deux effets : comme le jury comprend des universitaires spécialisés dans leur domaine de recherche, mais aussi des généralistes – inspecteurs et professeurs de classes préparatoires – et que la correction de la dissertation d'écrit est faite par tous, il faut des auteurs connus de tous. D'autre part, pour les concours internes notamment, les candidats qui sont professeurs en exercice¹⁹, ne peuvent consacrer tout leur temps à la préparation du concours, les présidents inclinent à limiter la longueur et la difficulté des œuvres inscrites au programme. Ces programmes annuels sont donc sous l'influence de soucis qui les rendent fortement consensuels.

Ils sont organisés par « siècles » : on a chaque année six auteurs (soit : xx^e, xix^e, xviii^e, xvii^e, xvi^e et Moyen Âge qui est traité comme un seul siècle). Aucune règle ne fixe la périodicité selon

18. Il peut même arriver qu'un ouvrage ne soit pas donné en entier : on a vu ainsi Montaigne figurer pour un livre des *Essais*, ou, plus frappant encore, Hugo pour la moitié des *Misérables*...

19. Ils peuvent l'être aussi pour les concours externes : le prestige de ces derniers étant plus grand que celui de l'« interne », des professeurs certifiés choisissent cette voie. De plus, nombre d'étudiants doivent gagner leur vie en même temps qu'ils suivent la préparation du concours...

laquelle ces auteurs peuvent ou non revenir au programme ; l'usage veut qu'il s'écoule quelques années. Le même usage fait qu'il y a recherche d'un équilibre entre les « grands genres » – selon la tradition du xx^e siècle, et non selon les critères scientifiques – soit : poésie, théâtre, roman, essai. De sorte que si on « donne » une année un poète du xx^e siècle, *Charmes* de Valéry par exemple, si on veut « donner » Hugo cette même année, ce sera Hugo dramaturge ou romancier et non Hugo poète. Cette structure imposée des listes annuelles est capitale : elle institue en effet une façon de concevoir l'histoire de la littérature et elle découpe une poétique. Autant que l'inventaire des noms et des titres, l'effet canonique joue ici dans les normes qui définissent la littérature légitime.

Enfin, je rappelle que le sujet de la dissertation de l'écrit est, pour chaque concours, appliqué à l'un des auteurs de la liste annuelle. À l'oral, en revanche, chacun de ces auteurs fait l'objet du même nombre de sujets de leçons et d'explications. Aussi, quand on dresse le palmarès, le critère de l'écrit prend un poids spécifique.

On conçoit qu'en combinant ces données on peut dresser divers palmarès : palmarès d'auteurs, palmarès de titres, palmarès de ceux qui font l'objet d'épreuves écrites, palmarès de ceux qui reviennent à peu d'années d'intervalle... On conçoit aussi ce qu'un « palmarès des palmarès » peut avoir d'aléatoire : si un auteur polygraphe revient à peu d'intervalle mais une fois comme dramaturge ou essayiste et l'autre comme poète, est-ce de même poids que la réitération d'un auteur monographe ?... C'est pourquoi j'essuie – enfin ! – une liste qui ne prétend pas être un classement net, ni être exhaustive, mais qui vise à dessiner les contours du corpus ainsi légitimé. Sur la période écoulée depuis 1960 – date de création de l'agrégation des Lettres modernes – parmi les auteurs qui reviennent assez souvent et qui font l'objet de sujets de dissertation, on voit se détacher Molière et Montaigne. Suivent des écrivains comme Racine et La Fontaine ; puis d'autres comme Hugo, Marivaux, Voltaire, Chrétien de Troyes ; puis encore : Corneille, Ronsard, Beaumarchais, Rousseau, Balzac, Musset, Stendhal, Fénelon... Quelques « cas » : Céline, encore controversé, les femmes, présentes avec Mme de La Fayette et Marguerite de Navarre no-

tamment, mais assez rares en fin de compte, et des auteurs moins attendus : Renan et son autobiographie, Du Bartas et la poésie religieuse de *La Septmaine*, Huysmans et son *À rebours*, voire Challe et ses *Illustres françaises* ou Monluc et ses *Commentaires*... Ceux-là illustrent un autre usage : à peu près chaque année, le programme affiche un de ces « inattendus », souvent pour offrir un cas de genre moins canonique.

Mais pour l'essentiel, la liste fait bien apparaître les effets de consensus : le canon agrégatif maintient avant tout la tradition. Il est uniquement français : par exemple, si Rousseau y figure, ce n'est pas en sa qualité de Suisse... Et il est nécessairement restreint : à raison de 6 auteurs par an, il faudrait, sans répétitions, 33 ans pour aligner 200 noms différents...

Certes, on peut nuancer et enrichir : à côté de cela, il y a les listes d'auteurs anciens pour les agrégations de Grammaire et de Lettres classiques, et, comme il y a une part de Littérature comparée à l'agrégation de Lettres modernes, des listes d'auteurs étrangers pour celle-ci. Mais cela ne concerne pas le canon littéraire français, sauf pour le cas de la littérature comparée où des auteurs français figurent à côté d'auteurs étrangers ; ce qui peut renforcer le palmarès central, les mêmes auteurs pouvant trouver place dans ce programme comparatiste aussi bien que dans le programme proprement français. On pourrait aussi faire intervenir la liste des auteurs qui « tombent » à l'oral pour une autre épreuve, l'explication dite « hors programme » et qui a en fait pour programme les cadres de l'enseignement littéraire secondaire, du XVI^e siècle à nos jours. On voit alors apparaître des contemporains proches, comme Duras ou Le Clézio, mais aussi les grands classiques comme Verlaine, Corneille ou Molière encore. Ces éléments supplémentaires ne font, je crois, que nuancer un peu le corpus, et surtout que confirmer les traits majeurs, la suprématie des grands classiques au cœur du dispositif.

Il souligne aussi comment ce canon est circonscrit dans l'histoire. D'une part, la littérature médiévale n'a qu'une place limitée. En effet, il est établi qu'il y a une épreuve de langue et grammaire médiévales à l'écrit, mais traditionnellement, la

littérature médiévale est exclue des sujets de dissertation. D'autre part, si une épreuve dite « hors programme » fait place à des écrivains vivants, comme Le Clézio, la liste annuelle, elle, exclut les vivants. Le canon est donc cadré dans le temps, et les fréquences d'apparition des auteurs montrent que le cœur, ou l'âme, en est situé dans la période dite « classique », en gros de Montaigne à Voltaire. Si l'on compare avec les usages effectifs des classes du Secondaire²⁰, on voit à la fois une conformité et un décalage. Décalage parce que le roman du XIX^e siècle est moins présent à l'agrégation que dans les pratiques du lycée, que Zola et Flaubert, et pour le XX^e Camus, en vedette au lycée, ne le sont pas au concours. Décalage aussi parce que le concours favorise le théâtre et la poésie plus que ne le font les cours. Mais conformité d'ensemble, puisque toutes les vedettes des programmes d'agrégation sont en bonne position au lycée. On peut reprendre alors les analyses de Schmitt (1993) : les professeurs se situent dans le canon, mais préfèrent à l'intérieur de celui-ci des auteurs qui semblent plus abordables, moins risqués. Le concours apparaît davantage comme un conservatoire. Ce qui contribue à sa difficulté, et à son prestige. Il constitue bien le canon des canons littéraires en France.

Canon comme corpus, et canon comme règle : car on a vu comment le choix des auteurs était lié à une conception de l'histoire littéraire et de la poétique, mais au-delà encore, il est associé à une conception des modes de lecture, à une rhétorique du lecteur²¹ qui s'exprime dans les exercices imposés. L'épreuve-reine de l'écrit est la dissertation littéraire, l'épreuve-reine de l'oral, la leçon, mais l'explication littéraire occupe aussi une grande place²². Ces exercices induisent une façon de lire. La dissertation se fonde sur une citation d'un critique qui instaure une problématique. La leçon se

20. On peut voir pour cela la *Nomenclature* de Michel Schmitt, déjà citée, et les inventaires annuels de Bernard Veck (1994-1999).

21. Voir Molinié et Viala (1993, II, 1).

22. Cela se manifeste par le jeu des coefficients, et par la durée des épreuves (7 heures pour la dissertation, 6 heures de préparation et 50 minutes d'exposé pour la leçon...). À noter que l'explication voit son rôle renforcé par l'existence d'une seconde explication dite « hors programme ».

fonde sur un sujet thématique portant sur un aspect de l'œuvre (par exemple : « Les dénouements dans les pièces de Racine au programme ») à partir de quoi il convient de bâtir une problématique qui montre en quoi cet aspect est significatif ou non de la spécificité des œuvres. Il s'agit là d'exercices éminemment rhétoriques, et les rapports de jury le disent explicitement²³. L'accent porte sur les aspects formels davantage que sur les données idéologiques. Céline – puisqu'il est un bon exemple de matière à controverses –, y est « visionnaire », styliste et constructeur d'images, bien davantage que nihiliste, fasciste ou anarchiste de droite. Ou bien le *Télémaque* y apparaît comme un « schéma littéraire », c'est-à-dire qu'il « métamorphose le religieux en séculier » et l'enjeu est alors non tant celui des positions religieuses, éthiques et politiques de Fénelon, que l'opération par laquelle se fait cette métamorphose²⁴. L'orientation de la lecture est donc vers les questions de forme plus que vers le débat d'idées. De même, pour les explications, l'esthétique et la stylistique sont privilégiées. Par exemple, le rapport de l'agrégation des Lettres modernes 1995, déjà évoqué, dit à ce sujet qu'il faut « s'in terroger sur les moyens mis en œuvre pour forger le sens, (sur) les choix stylistiques, les strates de significations ». De ce fait, le concours implique un habitus de lecture où l'analyse idéologique a une place moindre que l'histoire littéraire et les données formelles.

On peut en voir des retombées en des lieux qu'on attendrait peu à ce titre. Ainsi, ayant regardé d'assez près les sujets de doctorat depuis quelques années, j'ai discerné des ressemblances entre les sujets de leçon d'agrégation et ceux de certaines thèses de Lettres : « Les dénouements chez Racine » par exemple, ne sont pas qu'affaire d'un oral obligé... De sorte que l'agrégation retentit sur les pratiques de recherche, ce qui se fait sentir même dans les activités de publication²⁵.

23. Voir, par exemple, le texte des rapports 1995 et 1996 de l'agrégation de Lettres Modernes (Paris, CNDP).

24. Concours 1994 et 1995.

25. Des revues consacrent un numéro spécial annuel au programme d'agrégation, et des éditeurs commandent des livres en fonction de celui-ci.

De tels indices suggèrent fortement que le canon agrégatif n'agit pas seulement sur le corpus, mais autant ou davantage sur les habitués.

Et cela suscite une question, cruciale, sur sa place dans l'institution littéraire. L'agrégation concerne peu les auteurs vivants ; elle a donc peu d'influence sur le champ littéraire au présent. Pour le peu qu'elle en a, elle ne contribue pas à l'émergence de la légitimité des auteurs et œuvres concernés, à leur première classicisation : si Le Clézio ou Duras apparaissent à l'agrégation, ce n'est pas dans son palmarès central, et c'est qu'ils étaient déjà connus et reconnus, par l'édition, par la critique, par les manuels, par l'usage même que les professeurs en faisaient dans leurs classes. La légitimation d'un écrivain se joue dans le champ littéraire, l'École n'y intervient que secondairement et l'agrégation entérine et confirme la classicisation en canonisation. Par exemple, Céline, acclamé puis rejeté, puis controversé mais classicisé par la critique et l'édition en livre de poche et dans la collection de la Pléiade, trouve avec l'agrégation un aboutissement de sa consécration dans l'histoire des Lettres. Le canon agrégatif est bien, en lui-même, un palmarès des palmarès, une consécration des consécérations, une confirmation par une institution des hiérarchies établies dans une autre institution.

Car ici, de façon évidente, deux espaces dialoguent : l'École et le champ littéraire. Pour reprendre une terminologie qui me paraît nécessaire, l'agrégation appartient à l'École, donc à une institution « supra-littéraire²⁶ ». Les hiérarchies établies au sein du champ littéraire et des institutions de la vie littéraire s'y retraduisent dans un second temps. Elle intervient selon ses critères propres, en conférant à certains des écrivains reconnus par leurs pairs et par le public une légitimité qui change en partie de statut. En effet, l'École désigne et transmet un patrimoine ; comme telle, elle confère aux auteurs de son canon la consécration qui les fait passer d'une légitimité littéraire à une légitimité politique. Ils deviennent les repré-

26. C'est-à-dire qui inclut des préoccupations littéraires dans d'autres, de plus grande extension. Voir Alain Viala (1985).

sentants du patrimoine français aux yeux des générations à venir de français, mais aussi aux yeux du monde. Tel est le sens du caractère national du canon agrégatif : qui en participe, participe du mythe national. Et l'École possède une puissance que n'ont pas les instances du champ, même l'Académie censée faire des « immortels » : elle peut transmettre, inculquer ce patrimoine. Tel est le sens du second caractère majeur du canon agrégatif : il est constitutif d'habitus autant ou plus que de corpus.

Sommet de l'édifice scolaire français, particulièrement en Lettres, l'agrégation possède ainsi un pouvoir non de légitimation, mais de confirmation de légitimité. Quand, au tournant du siècle, les écrivains d'histoire s'en sont vus peu à peu exclus, puis les orateurs minorés, la désignation de la littérature comme espace restreint était en cours de confirmation dans l'École alors que ce débat avait déjà trouvé une réponse dans les instances du champ littéraire. Si aujourd'hui l'esthétique formelle y domine, c'est que les vues de la sphère restreinte du champ ont là un aboutissement, par conformité avec les enjeux propres de l'École.

On remarquera à cet égard qu'à la différence d'autres aires culturelles comme l'Amérique du Nord, le débat sur le canon ne déchire guère les instances universitaires en France. C'est que l'influence de ce concours, un des atouts majeurs dans le cursus lettré, règle à sa façon la question du canon. Non que le débat n'existe pas, mais il se joue ailleurs. Notamment dans les instances qui débattent des programmes de l'enseignement secondaire, lesquels influencent, par contrecoup, l'agrégation. Mais celle-ci ayant sa logique propre, elle donne au canon une régulation ; et comme elle est un concours national, elle donne une régulation nationale.

Dans ce canon, le découpage par siècles et la désignation d'une poétique restreinte sont les manifestations les plus visibles d'un habitus français. Le découpage par siècles se retrouve, on le sait, dans la définition des postes et des carrières universitaires : il retentit donc sur l'ensemble du dispositif. Il est donné comme allant de soi, alors que scientifiquement chacun convient qu'il ne va pas de soi. De même, la répartition des genres, qui minimise l'art oratoire, la « littérature d'idées », l'épistolaire, la biographie et

l'autobiographie, est traitée comme allant de soi et ne va pas de soi. La possibilité de modéliser²⁷ fortement une œuvre et un auteur, scientifiquement contestable, est elle aussi perçue comme allant de soi, associée qu'elle est à l'idée d'œuvres et de passages « représentatifs », ce qui correspond au mode de pensée fondé sur l'usage de l'explication d'extraits choisis...

*
* * *

Ce cas du canon français montre comment la réflexion sur la légitimité culturelle doit inclure l'analyse des manières autant que des matières, le *modus* autant que *l'opus*. Les listes annuelles de l'agrégation désignent bien des titres d'un capital culturel. Mais elles n'ont tout leur sens qu'associées aux règles de lecture, aux exercices imposés, qui inculquent des façons de penser, qui structurent ce capital. À cet égard, de même que les lettres françaises sont entrées dans le canon agrégatif quand le champ littéraire moderne prenait forme, au milieu du XIX^e siècle, de même, aujourd'hui, la tendance formaliste et la poétique restreinte qui y sont prépondérantes retraduisent les vues de la sphère qui a dominé ce champ au cours de ce siècle-ci. Or, on sait qu'en France l'École a un rôle clé dans la vie culturelle, notamment pour le devenir de la littérature dans l'histoire. Je dirai, sans trop jouer avec les mots, que dans le cas que je viens d'analyser, elle institue de l'institué. Ce qui impose de distinguer, pour ce qui intéresse nos réflexions, les diverses strates d'institutions. Le plus puissant effet de légitimité réside dans le pouvoir d'inculquer, de constituer à la fois un corpus et un habitus. C'est pourquoi, pour terminer, je rappellerai, en évoquant Montaigne, les deux sens du terme institution. Instituer, c'est non seulement légitimer et consacrer, c'est aussi enseigner, instruire, transmettre et inculquer. Ce qui ne fonde pas seulement un rapport au passé, au patrimoine, mais aussi une façon d'envisager l'avenir. Si la France est, peut-être, une « nation littéraire » (Ferguson,

27. Voir Viala (1993), texte d'ouverture.

L'AGRÉGATION LITTÉRAIRE

1988), alors le canon littéraire agrégatif vaut à la fois comme clef de voûte du dispositif français et comme exemple significatif pour toute réflexion sur la légitimité littéraire et, au-delà, toute légitimité culturelle.

QUE VAUT LA LITTÉRATURE ?

BIBLIOGRAPHIE

- CHERVEL, André (1993), *Histoire de l'agrégation*, Paris, INRP et Éditions Kimé.
- FERGUSON, Priscilla (1988), *La France nation littéraire*, Chicago et Paris, Nathan.
- JEY, Martine (1998), *La littérature au Lycée, formation d'une discipline. La Littérature dans l'enseignement secondaire au tournant du siècle*, Metz-Paris, Klincksieck.
- MOLINIÉ, Georges, et Alain VIALA (1993), *Approches de la réception*, Paris, Presses universitaires de France.
- RAYNAUD, Philippe, et Paul THÉBAUD (1990), *La fin de l'École républicaine*, Paris, Calmann-Lévy.
- SCHMITT, Michel (1991), *Fiction de la lecture*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris III–Sorbonne nouvelle.
- SCHMITT, Michel (1996), *Nomenclature des textes à l'École*, Paris, CRIL-Université Paris III, inédite, consultable sur support informatique auprès du CRIL.
- VECK, Bernard (1994-1999), *Le Français au baccalauréat. Observatoires des listes d'oral*, Paris, INRP. [Répertoire annuel.]
- VIALA, Alain (1985), *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, les Éditions de Minuit.
- VIALA, Alain (dir. du numéro) (1993), « *Qu'est-ce qu'un classique ?* », *Littératures classiques*, n° 19 (automne).

LE RENOUVEAU SCOLAIRE :
LA RECHERCHE
D'UNE CULTURE COMMUNE ET PRATIQUE

Max Roy

Université du Québec à Montréal

L'enseignement de la lecture et de l'écriture constitue un chapitre important de l'histoire de la littérature. C'est un fait reconnu que l'École a joué un rôle déterminant à l'égard de la culture littéraire et que son influence, débordant le domaine cognitif, s'est étendue de la création jusqu'à la réception des œuvres. À ce sujet, la situation québécoise est exemplaire. L'existence d'un lectorat, le développement d'une sensibilité esthétique et la reconnaissance de particularités culturelles en sont largement tributaires. La proximité des milieux de l'enseignement, de la critique et de la création a été pour beaucoup, d'ailleurs, dans la valorisation de la littérature québécoise et, plus largement, des œuvres contemporaines. Cette situation remonte tout au plus à quelques décennies et elle constitue une rupture notoire dans l'histoire de l'enseignement littéraire au Québec. Après une domination séculaire des humanités classiques, de nouvelles valeurs littéraires s'imposaient au même moment où s'érigeaient de nouvelles structures scolaires¹. Une importante

1. Ces nouvelles structures correspondent, en particulier, à la création du ministère de l'Éducation en 1964 et au développement du réseau des écoles secondaires publiques – les polyvalentes – ; à la création de

QUE VAUT LA LITTÉRATURE ?

remise en cause de ces valeurs a certainement été la réforme de l'enseignement collégial de 1993. Les questions de fond se posent de nouveau. Est-il possible d'enseigner – ou faut-il enseigner – les œuvres littéraires ? Quelles sont les fins d'un tel enseignement ? Quelle littérature faut-il enseigner ? De quelle culture participe la culture scolaire ? Les réponses que propose le nouveau programme de français au collégial ne sont pas apparues sans bousculer des habitudes ni sans poser d'autres problèmes. Certains y voient une mesure de redressement culturel, d'autres y perçoivent un élitisme nimbé de nostalgie.

En posant une problématique de la valeur littéraire dans le contexte scolaire, je propose d'examiner brièvement la nouvelle situation de l'enseignement de la littérature au collégial². Je m'en tiendrai, toutefois, aux justifications de la réforme, à ses principes directeurs et à quelques conséquences observables.

LES VALEURS DANS L'ENSEIGNEMENT

La question des valeurs traverse inévitablement les énoncés d'intentions en matière d'éducation. C'est une nécessité qui se passe de discussions et qui confine souvent à l'évidence. Ainsi, peut-on lire dans la présentation du nouveau programme de français au collégial, en 1993, que « [l]a composante de formation générale commune au collégial assure l'accès de tous les élèves à un fonds culturel commun » et que le corpus à l'étude doit être constitué d'« œuvres marquantes »³. Ces indications prètent évidemment à

l'enseignement collégial – niveau intermédiaire entre le secondaire et l'université – et du réseau des cégeps en 1967 ; à la création, enfin, d'un réseau public d'établissements universitaires – l'Université du Québec – en 1969.

2. Je m'appuierai sur des travaux en cours et sur les résultats publiés d'une étude consacrée à *La littérature québécoise au collège (1990-1996)* (Roy, 1998).

3. Sauf exception, toutes les descriptions du programme de 1993 sont tirées des documents annexés à *Des collèges pour le Québec du XXI^e siècle...* (Gouvernement du Québec, 1993).

interprétation. Du reste, elles ont suscité, dès leur réception, des interrogations et des inquiétudes. Que renferme le fonds culturel commun ? Que signifie cette formule, sinon la recherche d'un savoir originel et uniforme, le dessein de le retrouver ou de le construire ?

Dans l'enseignement, la valeur littéraire déborde le domaine de la signification textuelle. Elle est le résultat d'une conjugaison de valeurs éthiques et esthétiques, pragmatiques et cognitives. Pour en rendre compte, on a tout intérêt à distinguer les valeurs proprement dites, qui sont des données de départ ou d'arrivée, des valorisations, qui relèvent des opérations de sélection, de transmission et d'évaluation des connaissances. Les valeurs en soi sont insaisissables ou difficilement discernables, à moins de s'en tenir à des lieux communs et à des *a priori* idéologiques. Elles sont souvent paradoxales. Il n'est pas certain, par exemple, que l'autorité, l'ordre, la justice ou même la liberté fassent consensus, qu'ils aient la même valeur pour tous et sous toutes les latitudes. Il en va ainsi de l'imagination, de la spontanéité, de la conformité ou de l'originalité, qui sont diversement appréciées dans la critique littéraire et qui, dans l'enseignement, ont une pertinence et une fonction variables. Quant aux processus de valorisation, qui sont autant de stratégies de persuasion – tantôt des classements, tantôt des relations entre des objets, des causes et des effets, tantôt encore l'éveil de dispositions chez des sujets –, ils interviennent directement dans l'élaboration des programmes scolaires, lesquels prévoient un ordre dans les apprentissages, une sélection des connaissances, un type d'attitudes et de pratiques. Ils se retrouvent déjà dans les justifications des programmes ainsi que dans leurs finalités.

LES JUSTIFICATIONS DE LA RÉFORME

Depuis sa création, le programme d'études collégiales inclut des cours de langue maternelle obligatoires pour tous les étudiants. Rompant avec l'enseignement traditionnel des œuvres classiques et de l'histoire littéraire, les premiers cours de français au collégial, en 1967, correspondaient à des genres littéraires et ils étaient

complétés par un cours de linguistique. Cette structure initiale a été remplacée, après 1980, par des séquences de cours, laissées au choix des établissements. Ces séquences étaient prédéfinies par des orientations critiques mettant l'accent tantôt sur « l'étude critique des rapports entre la langue et la société, en relation avec le fonctionnement interne des textes », tantôt sur « l'analyse et le développement de l'expression et de la créativité par la pratique de textes divers », tantôt encore sur « l'étude de la langue et des langages par le biais de l'analyse critique et de la pratique des différents types de communication ». Une quatrième orientation s'est ajoutée par la suite, laquelle proposait « d'étudier la langue, les mécanismes de créativité du langage, les modes de fonctionnement des différents discours, particulièrement à travers les genres littéraires » (DGEC, 1993 : 1-71, 1-72). Ces formulations suggèrent une matière d'enseignement étendue qui pouvait inclure, à côté des genres littéraires, la dimension sociale des œuvres, les types de communication, l'expression orale et la création de textes. Il devenait possible, au moins théoriquement, d'exclure l'étude des textes littéraires, de remplacer la littérature par toutes sortes de discours et de productions médiatiques (éditoriaux, manifestes politiques, feuilletons télévisés, bandes dessinées, etc.). C'est du moins ainsi que les adversaires de la pédagogie collégiale présentaient la situation. Dans les faits, au début des années 1990, les œuvres littéraires étaient toujours enseignées dans une majorité de cours. La littérature n'était pas exclue de l'ancien programme, mais les contenus variaient selon les collèges. Au-delà de la dispersion, quelques auteurs revenaient un peu plus souvent que d'autres, tels Molière, Baudelaire, Camus et Ionesco, parmi les écrivains français, Guèvremont, Roy, Hébert et Tremblay, parmi les Québécois, Steinbeck, Calvino et Garcia Marquez, parmi les non-francophones. Par ailleurs, s'il n'y avait guère de concentration du point de vue théorique ou critique, les considérations sociohistoriques pouvaient être fréquentes, à l'instar des notions de communication.

Au début de la décennie 1990, l'enseignement collégial est l'objet de maintes discussions ; certains intervenants vont jusqu'à le remettre en cause. On s'interroge sur ses structures, sur ses coûts

ainsi que sur ses rapports avec le marché du travail. Le programme de français n'échappe pas à la critique. On déplore tout particulièrement des difficultés d'expression écrite chez les collégiens, ce que semblent confirmer les résultats aux tests d'admission universitaires. En 1991, le directeur général de l'enseignement collégial, Jacques Lanoux, souligne que « [c]haque année, le réseau collégial est interpellé par la publication des résultats de ses diplômés aux tests linguistiques administrés par les universités. Environ 40 % des étudiants n'obtiennent pas la note minimale et doivent suivre un cours de français correctif [...] » (Collectif, 1991 : 44). Il parle alors d'un « moment de conscience collective [...] en ce qui a trait au problème de la langue française chez les jeunes Québécois » (1991 : 47). Cela constitue certainement un motif de changement, parmi d'autres. Plus globalement, la « culture pédagogique » au collégial a été condamnée par quelques observateurs, dont Jean Larose, professeur à l'Université de Montréal, qui y voyait

[...] à la fois la cause et l'effet non seulement de l'affaiblissement considérable de la littérature au collégial, mais de la dégradation de notre langue à travers le réseau national d'enseignement, et peut-être aussi de nos difficultés à franciser les immigrants, et peut-être encore de nos difficultés, originales et « distinctives », à devenir un peuple souverain (Collectif, 1991 : 20-21).

Larose tenait ces propos surprenants lors d'un colloque d'enseignants du collégial, en 1991. Il s'en prenait surtout alors à la pédagogie du vécu et de la communication, laquelle accordait préséance à l'expression orale et à la création. Fustigeant ce qu'il appelait le créationnisme et plaidant en faveur de l'étude des grandes œuvres littéraires, il ouvrait sciemment une polémique. L'organisateur du colloque, Ernesto Sanchez, plaça le projet de Larose sous le signe d'un intégrisme littéraire. Les actes du colloque ne traduisent pas tout le malaise ressenti ni toutes les positions exprimées à cette occasion. Quelques exposés, néanmoins, indiquent les préoccupations du moment qui devaient justifier les décisions administratives subséquentes. Ainsi, le directeur général de l'enseignement collégial

annonçait déjà le projet d'une « évaluation de la progression des apprentissages en français chez les finissants des collèves » (Collectif, 1991 : 43) et un plan d'action à plus long terme, incluant une « épreuve de correction écrite analogue à celle de secondaire V » (p. 46) à la fin des études collégiales.

Lors du même colloque, Paul-Émile Roy, professeur d'expérience au collège Saint-Laurent, identifiait deux causes spécifiques de la crise de l'enseignement du français : « le rejet de la grammaire » et « le rejet de l'écrit au profit de la communication orale » (Collectif, 1991 : 143), conformément au programme de 1980 du Ministère. « [I]l faut, affirmait-il, que l'écrit et spécialement le texte littéraire redevienne la base de l'enseignement du français, à tous les niveaux préuniversitaires » (p. 143). Se disant « convaincu que l'étude des grands textes, ou de quelques grands textes, puisque le temps est limité, demeure la base de la culture générale » (p. 144), il écrivait notamment ce qui suit :

[l'étude d'un texte] est un exercice totalisant, ou globalisant, dont l'efficacité pédagogique est irremplaçable. Il me semble que c'est par légèreté et inconscience, pour courtoiser une modernité assez farfelue, que bon nombre d'enseignants ont abandonné l'étude de texte et lui ont substitué des pratiques nouvelles et parfois excentriques. [...] Lecture donc, analyse, interrogation, assimilation de grands textes. Tout cela ne peut se faire sans un peu d'histoire littéraire, sans perspective historique. Si l'érudition n'est pas la fin unique de l'enseignement et de l'éducation, elle n'est pas un mal ni une honte. [...] Il me semble qu'on devrait revenir à des manuels bien faits, illustrés, synthétiques, auxquels l'élève pourrait se référer pour réviser ce qui est vu en classe. Je ne comprends pas très bien cet abandon général des manuels (p. 145).

De telles opinions ne suffisaient peut-être pas à justifier une réforme, mais cela indique le contexte dans lequel s'est poursuivie la réflexion collective. En l'occurrence, les documents préparatoires à la réforme faisaient état parfois de la place de l'École dans

la société. Dans le compte rendu d'une étude sur la « mission éducative » commandée par le Conseil supérieur de l'éducation, en 1993, on peut lire ceci :

Dans toute société, le système d'éducation occupe une place primordiale. Il en est même le principal ferment. Dans nos sociétés post-modernes, le système scolaire et ses institutions se sont vu confier des rôles de plus en plus diversifiés et complexes pour répondre à de nouveaux besoins et pour suivre le rythme de développement des connaissances. On parle même d'une sorte d'hypertrophie de la mission de l'école. [...] Depuis [1960], s'est ajoutée avec le temps une double mission de support et de suppléance pour colmater les brèches dans les autres institutions de la société qui connaissaient des transformations majeures et pour résoudre des problèmes qu'elles ne parvenaient plus à résoudre par manque de ressources : suppléance à la famille éclatée et démunie, suppléance à la pauvreté des jeunes et des adultes, suppléance aux Églises qui traversent une importante crise de confiance, suppléance à une collectivité nationale en mal de projet social et qui connaît une crise des valeurs (Sénéchal, 1993 : 13).

Ces propos sont justement l'illustration d'une hypertrophie de la mission de l'école. La fonction de support et de suppléance à l'égard des autres institutions sociales pourrait être considérée dans la définition de la formation fondamentale, laquelle deviendrait un lieu de cohésion. On est en droit de se demander ce que cela entraînerait dans les cours de français. Des questions éthiques, philosophiques ou même politiques pourraient être posées, mais alors quelle en serait la pertinence⁴ ?

4. Dans sa contribution à un ouvrage général sur la didactique du français, Georges Legros soulignait que le recours au littéraire n'était nullement justifié dans une visée éducative humaniste : « des discours sur l'homme permettant de soulever de grandes questions existentielles,

LES COURS DE FORMATION GÉNÉRALE EN FRANÇAIS

En 1993, le ministère de l'Enseignement supérieur et de la Science du Québec, dirigé alors par la ministre Lucienne Robillard, annonçait une réforme globale de l'enseignement collégial qui devait transformer le régime des études. En ce qui concerne la formation littéraire, le programme d'études prévoit, comme auparavant, quatre cours de langue maternelle (française ou anglaise) obligatoires pour tous les étudiants, quelles que soient leurs orientations professionnelles. Ces cours, toutefois, sont passés de 3 à 4 heures hebdomadairement pour un total de 60 heures chacun par trimestre, incluant des ateliers de travaux pratiques. Parmi ces quatre cours, appelés désormais des « ensembles », les trois premiers sont les mêmes pour tous et le quatrième, propre à chacune des concentrations scolaires (Sciences de la santé, Techniques administratives, Informatique, Lettres, etc.). Auparavant, les quatre cours pouvaient être offerts parmi une variété de sujets en fonction d'un choix dans les établissements⁵. Avec le nouveau programme, les cheminements et les contenus de cours sont beaucoup plus restreints et homogènes, même si les directions de collèges conservent une responsabilité académique.

Les instructions ministérielles de 1993 tiennent en quelques énoncés et se contentent de définir des principes généraux. L'approche par compétences en est la première caractéristique. Cette formule semble inspirée d'expériences réalisées notamment aux États-Unis et au Royaume-Uni et elle est particulièrement appropriée pour la reconnaissance des acquis dans les secteurs techni-

écrivait-il, on en trouve à suffisance dans les ouvrages de philosophie ou de psychologie, dans les essais moraux, dans les récits de vie de toute sorte et jusque dans les éditoriaux des quotidiens » (Legros, 1995 : 42).

5. L'ancien programme prévoyait la liste des cours suivants : « Discours poétique » ; « Communication et écriture » ; « Français » ; « Théâtre » ; « Lecture et écriture » ; « Communications et médias » ; « Discours narratif » ; « Lecture et analyse » ; « Essai » ; « Littérature de la francophonie » ; « Linguistique » ; « Langue, communication, société » ; « Littérature et société québécoise ».

ques et professionnels. Plus qu'un simple changement terminologique, elle représente une orientation didactique précise qui met l'accent sur les connaissances et les habiletés des étudiants. Les compétences deviennent ainsi la fin explicite des études et dont l'acquisition peut être vérifiée et évaluée. Elles doivent alors être circonscrites et prédéfinies.

Le programme de la réforme – aussi appelé publiquement le *Renouveau* – fixe une série d'objectifs, de standards et d'activités d'apprentissage pour chaque cours. L'objectif est défini de la façon suivante dans le *Règlement sur le régime des études collégiales* : « compétence, habileté ou connaissance à acquérir ou à maîtriser » ; le standard, lui, est le « niveau de performance considéré comme le seuil à partir duquel on reconnaît qu'un objectif est atteint ». La compétence et la performance – termes qui rappellent la célèbre théorie chomskyenne – sont très étroitement liées, voire indissociables dans ces définitions. C'est dire que les connaissances doivent se traduire en des pratiques concrètes, dont la valeur fait consensus.

D'après le texte de présentation officiel de 1993, le programme repose essentiellement sur 3 principes directeurs : l'importance des courants littéraires, la reconnaissance d'un héritage culturel et la correction linguistique. En clair, « [l]es courants littéraires servent de toile de fond aux apprentissages langagiers et à l'acquisition des compétences intellectuelles » ; [...] « l'insertion des œuvres marquantes dans les courants et les tendances littéraires ouvre sur le dialogue des œuvres et des époques ; la nôtre actualise les sens de l'héritage culturel » ; quant à la correction linguistique, elle est une « préoccupation constante et soutenue, et elle s'actualise dans des productions signifiantes : analyse littéraire, dissertation, essai. L'application rigoureuse du code est le résultat ultimement recherché. »

Le premier de ces principes est structurant, puisqu'il délimite les contenus de cours et définit leur organisation. Si les courants littéraires doivent servir de « toile de fond », ils doivent évidemment se retrouver dans tous les cours obligatoires, mais – on le présume – sans entrer en concurrence. Le deuxième principe a aussi des conséquences immédiates sur les contenus de cours. L'héritage

culturel postule une dimension temporelle et une ampleur de la matière d'enseignement qui justifient une orientation historique et comparative. La préoccupation linguistique, enfin, semble traverser tous les cours et toutes les formes de rédaction auxquels doivent s'exercer les élèves⁶. On reconnaît surtout, dans ce dernier cas, un objectif pragmatique, mais lequel doit rejoindre également la visée générale du programme qui est d'assurer à tous les élèves l'accès à un fonds culturel commun.

Une description sommaire des quatre cours obligatoires fera apparaître la logique interne du programme. L'objectif (ou « énoncé de la compétence ») de l'« ensemble 1 » est d'« [a]nalyser des textes littéraires appartenant aux courants littéraires et en rendre compte dans un texte cohérent et correct. » L'étudiant doit dresser un plan puis rédiger – et réviser – une analyse littéraire d'un minimum de 750 mots. Sous la rubrique des standards, il est spécifié que cela se fait « à partir d'un extrait d'œuvre appartenant à un courant littéraire ». L'analyse met en cause notamment des « techniques de compréhension de texte », des « thématiques et procédés stylistiques des courants littéraires » et des « contextes socio-historiques des œuvres étudiées ». La précision suivante apparaît également dans le texte officiel : « exploration des sens actuels des œuvres marquantes de l'héritage littéraire ».

L'objectif de l'« ensemble 2 », dans le document de 1993, est de « situer les représentations du monde proposées par des textes appartenant aux courants littéraires et en rendre compte dans une dissertation explicative ». La « rédaction d'une dissertation explicative d'un minimum de 1000 mots », respectant les règles de l'organisation des preuves et des arguments, doit être faite « à partir de textes issus de courants littéraires et de sujets déterminés » et doit amener l'élève à explorer « les rapports entre le réel, le langage

6. À ce sujet, la description officielle des cours identifie des éléments précis : « stratégies de révision de textes » ; « enrichissement du vocabulaire » ; « techniques d'autodiagnostic et de correction des erreurs fréquentes » ; « révision du registre de langue », etc.

et l'imaginaire, les contextes sociohistoriques, de synthèse, de conformité, d'écart et d'originalité ».

Pour les deux premiers cours, il n'y a guère d'indications quant au corpus enseigné. Toutefois, on prescrit l'usage d'une anthologie, définie sommairement : « extraits d'œuvres de la littérature francophone représentant les courants littéraires étudiés. Ces extraits illustrent au moins trois genres littéraires différents. » On mentionne également l'étude d'« un minimum de deux œuvres marquantes [dans l'« ensemble 1 » et de trois dans l'« ensemble 2] appartenant à des courants littéraires différents ». Il est précisé, enfin, que

Le choix des courants littéraires et des œuvres marquantes doit être fait de manière à renforcer l'atteinte des éléments de la compétence. Les œuvres marquantes et les courants littéraires choisis sont différents de celles et de ceux vus par l'élève dans l'un et l'autre des ensembles du même domaine.

L'objectif de l'« ensemble 3 » est d'« apprécier la littérature québécoise actuelle dans la littérature du xx^e siècle et en rendre compte dans un essai critique ». Une précision importante, dans le document de 1993, fait intervenir une démarche comparative : durant ce cours, il s'agit de « caractériser et situer la littérature québécoise actuelle dans la littérature francophone du xx^e siècle », plus exactement de « comparer une œuvre de la littérature québécoise et une œuvre de la littérature francophone sur le plan des langages et des représentations du monde ». On invite également les étudiants à « se situer par rapport aux œuvres québécoises ». L'activité principale consiste à rédiger un essai critique d'un minimum de 1250 mots.

Pour ce même cours, on trouve également sous la rubrique des « critères de performance » les indications suivantes : « repérage, dans des textes, des caractéristiques des courants et des tendances de la littérature francophone du xx^e siècle », « repérage, dans des textes, des caractéristiques de la littérature québécoise actuelle » et « établissement des points de convergence et de divergence entre une œuvre québécoise et une œuvre appartenant à la littérature

francophone ». Enfin, le cours doit faire appel à une anthologie d'« extraits d'œuvres de la littérature québécoise et la littérature francophone représentant l'ensemble des courants et des tendances littéraires étudiés ». On précise l'étude d'un « minimum de trois œuvres marquantes de la littérature québécoise [...] dans au moins deux genres littéraires » et d'« un minimum de deux courants ou tendances littéraires du xx^e siècle ».

Quant au quatrième « ensemble » (le cours de « formation générale propre »), il est défini très largement comme un cours de communication. L'énoncé de la compétence se lit de la façon suivante dans la version de 1993 du programme : « Utiliser les principes et les procédés de la communication pour la compréhension et la production de différents types de discours oraux et écrits ». On précise qu'il faut « appliquer les caractéristiques d'une situation de communication à des discours oraux et à la lecture des textes expressifs, informatifs et critiques complexes » et « transférer les principes, les règles et les procédés à des situations de communication liées à un domaine d'activité professionnelle ou à un champ de savoir ». Parmi les critères de performance signalés, hormis les exigences linguistiques, on retrouve des éléments de la communication : « intention, interlocutrice ou interlocuteur, situation, code, message, interaction implicite et explicite ».

L'APPLICATION DU NOUVEAU PROGRAMME

Cette structure de cours est apparue aux professeurs de collèges comme une contrainte de contenus et leurs protestations n'ont pas tardé à se faire entendre. Entre autres choses, on reprochait au programme son caractère traditionnel, le peu de place faite à la littérature québécoise, l'absence des littératures étrangères, sans oublier un désaveu à l'égard des pratiques d'enseignement qui avaient cours jusque-là. Bien que le programme restât imprécis sur plusieurs points, l'impression générale qui s'en dégageait et la rapidité avec laquelle la réforme était implantée ont entraîné une sorte d'alignement sur un modèle préconçu : les trois premiers ensembles devaient porter successivement sur la littérature fran-

çaise du Moyen Âge au XIX^e siècle environ, sur la littérature française des XIX^e et XX^e siècles, enfin sur la littérature québécoise actuelle (ou du XX^e siècle).

Comme j'ai pu le constater par des recherches sur le terrain, ces contenus se retrouvaient dans la plupart des nouveaux cours offerts, entre 1994 et 1996, dans une sélection de collèges de Québec et de Montréal. Cela représentait un changement important du point de vue du corpus des œuvres, de leur provenance et de leur contexte historique. Les références aux courants littéraires et le recours à des manuels scolaires étaient également des conséquences directes de l'application du nouveau programme. On pouvait interpréter ces faits sinon comme un retour au passé du moins comme un rapprochement avec la tradition scolaire.

Les documents officiels ne mentionnent aucun nom d'auteur ou titre d'œuvre à enseigner. La responsabilité des contenus spécifiques des cours revient aux départements de français des collèges. Néanmoins, la structure du programme, le recours obligatoire aux anthologies et l'épreuve ministérielle conduisent à privilégier un corpus. L'adoption des manuels, observée dans une grande majorité d'établissements, y concourt directement. Mais il faut s'en remettre aux choix des professeurs eux-mêmes pour reconstituer un corpus de base. À cette fin ont été recueillis plus de 1 200 plans de cours produits depuis 1990, en provenance essentiellement de 7 collèges des 2 grandes régions de Québec et de Montréal. L'analyse de ces plans de cours permet d'établir la hiérarchie des auteurs réellement enseignés. Depuis la réforme implantée à l'automne de 1994, les œuvres et les auteurs les plus enseignés sont majoritairement français. Dans l'échantillon analysé, leur présence atteint plus de 65 % des occurrences et dépasse 73 %, après pondération des résultats – c'est-à-dire en écartant les cas d'exception. Les écrivains privilégiés sont, par ordre d'importance, Molière, Camus, Voltaire, puis, à égalité, Racine, Zola et Baudelaire, ensuite Maupassant, Balzac, Vian, etc. Certains étaient déjà enseignés auparavant, mais parmi une liste de noms beaucoup plus longue. Il en résulte un certain effet de concentration qui s'oppose à l'effet de dispersion observé antérieurement. On peut s'interroger sur

l'intérêt que représente chaque auteur et sur les visées didactiques qu'il sert. Plus largement de quelle culture littéraire s'agit-il ? Les classiques (Molière), les symbolistes (Baudelaire), les naturalistes (Zola), mais aussi les écrivains modernes de toute tendance (Pagnol, Vian, Pennac) ont tour à tour leur place dans les études collégiales. Camus occupe toujours l'un des premiers rangs. En particulier, *L'étranger* est devenu un « classique » dans la formation collégiale. C'est peut-être l'œuvre littéraire le plus souvent étudiée au niveau collégial, et ce, depuis la création des cégeps, en 1967⁷. La présence de Maupassant, renforcée dans le nouveau programme, est reliée à l'enseignement des formes narratives, en particulier du conte. La présence de Voltaire, pour sa part, est directement reliée aux nouveaux cours. On ne le trouvait guère entre 1970 et 1990. On sait, par ailleurs, son statut ambigu dans l'enseignement traditionnel. Au total, les nouveaux cours font la part belle aux « grands auteurs », du Moyen Âge jusqu'au xx^e siècle. En particulier, le nouveau programme permet de retrouver le nom de Racine.

Un des changements les plus visibles dans la composition du corpus scolaire concerne la place de la littérature québécoise. On sait toute l'importance que cette question a prise au début des cégeps. Progressivement, dans les cours, la littérature québécoise s'est imposée aux côtés de la littérature française, dont la présence, toutefois, est restée dominante. Dans un échantillon de plans de cours de 1990 à 1996, les œuvres québécoises représentent 32,6 % des titres dans le nouveau programme comparativement à 47,2 % dans l'ancien programme. Après pondération des résultats, le pourcentage diminue encore et atteint 26,4 %, ce qui est l'un des plus faibles depuis la création du régime des études collégiales. Il s'agit d'un recul diversement interprété en fonction de convictions personnelles. Chose certaine, le changement des pratiques d'enseignement signale un changement de conception de la culture scolaire.

Entre 1994 et 1996, les titres québécois les plus fréquents ont été *Le Survenant* (Germaine Guèvremont) et *Les enfants du sabbat*

7. Fait à remarquer, elle est fréquemment étudiée aussi dans les classes supérieures du cours secondaire en Belgique.

(Anne Hébert), suivis de *Un simple soldat* (Marcel Dubé), *Pleure pas, Germaine* (Claude Jasmin), *Poussière sur la ville* (André Langevin) et *La scouïne* (Albert Laberge). Cette liste laisse entendre une grande diversité d'orientations quant aux contenus et à la forme des œuvres. Il faut remarquer la présence de quelques titres anciens. Les auteurs québécois les plus souvent mentionnés, entre 1994 et 1996, ont été, dans l'ordre, Anne Hébert, Michel Tremblay, Réjean Ducharme, Germaine Guèvremont, Claude Jasmin et Jacques Godbout. Les premiers, Hébert et Tremblay, se dégagent nettement de l'ensemble des auteurs, ce qui était déjà le cas avant 1994.

Peut-être parce qu'il est très chargé, le nouveau programme conduit à privilégier les « valeurs sûres » au détriment des nouveaux ou des jeunes auteurs. Ceux-ci sont rarement représentés, les écrivains français moins encore que les québécois. On retrouve à peine quelques figures récentes, telles que Daniel Pennac, Monique Proulx et Sylvain Trudel. Il faut observer également la quasi-absence des auteurs néo-québécois, auxquels, pourtant, les manuels scolaires parus après 1994 consacrent au moins quelques pages sinon une section entière⁸. Quant à la littérature étrangère ou non francophone, elle est à peu près disparue des cours après 1994. Dans certains cas, cependant, le quatrième « ensemble » – généralement un cours de communication – a permis de réintégrer l'enseignement d'œuvres étrangères, ce que ne permettait pas le nouveau programme dans sa version initiale. Il est paradoxal que le *Renouveau* ait exclu ainsi les œuvres en traduction, compte tenu de la recherche de « standards internationaux » dans une culture voulue générale.

LES STANDARDS DE RÉFÉRENCE

Dans les documents institutionnels, on voit apparaître, avec la formulation des objectifs terminaux de l'enseignement de la langue et de la littérature, un ensemble de présupposés qui concourent à la

8. Voir, entre autres, les ouvrages de Laurin (1996) et de Weinmann et Chamberland (1996).

valorisation du nouveau programme. L'un d'eux est l'existence de standards internationaux de compétence en ce domaine, autant dire une culture littéraire de qualité. On se rend vite compte, cependant, que cette idée se rattache directement à une idéologie néo-libérale dont le champ habituel d'application est éminemment plus pratique que symbolique. Elle est accréditée par la perspective d'une « mondialisation » et la nécessité d'une adaptation à un nouveau contexte, d'une participation aux grands « circuits internationaux ». On peut lire ce qui suit dans *Des collègues pour le Québec du XXI^e siècle. L'enseignement collégial québécois : orientations d'avenir et mesures du renouveau* :

Phénomène lié à l'instauration d'économies concurrentielles à valeur ajoutée, on assiste à une véritable mondialisation des normes et à l'émergence de standards internationaux de compétence, en particulier dans le secteur de techniques. Ce mouvement, qui n'a rien à voir avec quelque uniformisation des programmes d'études ou des structures d'organisation scolaire, imposera de plus en plus au collègue québécois de rendre ses diplômés aptes à soutenir des barèmes internationaux à la hausse. Il y a là un enjeu nouveau qui concerne notre capacité même de participer, en matières de compétences acquises, aux circuits internationaux qui comptent (Gouvernement du Québec, 1993 : 12).

À défaut d'arguments rationnels pouvant valoir pour une formation commune en langue et en littérature, l'existence de nouveaux « standards internationaux » est prouvée ici par l'« évidence », par une reconnaissance implicite et non pas, par exemple, par un usage mondial de la langue – dans les médias électroniques, notamment –, ce qui serait alors un argument de quantité peu favorable au français. Les standards internationaux dont il est question ici n'auraient donc rien à voir avec l'idée d'une *médiasphère*. Ils ressortissent à l'espace culturel de la francophonie, mais sans être définis précisément. S'agit-il alors de critères de réussite dans un programme scolaire de référence, le baccalauréat français, par

exemple ? Certains contenus de cours pourraient le laisser croire. Il s'agit plus exactement d'une conception de la culture fondée sur la tradition, mais qui peut tenir compte aussi des avancées littéraires et théoriques des dernières décennies. Cela se traduirait, d'une part, par le retour des « grands auteurs » français et des catégories de l'histoire littéraire (périodisation, courants esthétiques, etc.), d'autre part, par la présence même réduite de la littérature québécoise ainsi que par le maintien d'un appareil notionnel (schéma de la communication, éléments de narratologie, etc.). Amalgame de l'ancien et du nouveau régime, en quelque sorte, le nouveau programme de français au collégial signifie une révision des valeurs culturelles et des normes linguistiques. En l'occurrence, l'expression orale y a peu d'importance, du moins dans les cours obligatoires. La réforme plaide explicitement en faveur d'un retour à la culture écrite. Est particulièrement révélateur, dans les documents officiels, l'abandon du terme discours, issu des théories linguistiques de la communication, au profit du terme texte. La classe de français redevient le lieu de fréquentation des œuvres écrites en français. Pourtant, la formation littéraire n'en est pas la fin ultime. La culture du texte doit nécessairement conduire à une pratique qui n'est pas la création littéraire mais l'exercice de l'analyse et de la dissertation, lesquelles ont été, dans la première moitié du xx^e siècle au moins, les formes les plus typiques de la rédaction scolaire.

LES COMPÉTENCES GÉNÉRIQUES

Parallèlement aux standards internationaux, un autre présupposé dans les énoncés ministériels est l'enjeu de formation fondamentale des cours de langue et de littérature. Ce sont des cours obligatoires – je le rappelle – pour tous les étudiants du niveau postsecondaire. Leur contenu a une portée globale, ce qui s'accorde avec un autre présupposé important : la transférabilité des habiletés. Ce présupposé s'appuie, du reste, sur une théorie transdisciplinaire des apprentissages. On trouve aussi ce passage dans le document de présentation du *Renouveau* :

À l'heure où tout le monde parle de compétences professionnelles et de technologies de pointe, la formation générale de base n'a jamais été aussi en demande, et par les entreprises et l'industrie elles-mêmes. Plus que jamais, on pointe les compétences fondamentales et les connaissances transférables, voire la « compétence culturelle » et les attitudes personnelles, comme les compétences qui font ultimement la différence, dans la vie personnelle et sociale comme sur le marché du travail. Maîtrise de la langue d'usage, connaissance d'autres langues, rigueur de la pensée, ouverture à l'histoire et aux réalités culturelles, créativité, autonomie, sens des responsabilités, capacité de travailler en équipe, sens critique, conscience morale, etc. : les milieux de l'entreprise s'allient actuellement aux milieux de l'éducation pour les rappeler avec insistance. Comme l'ensemble du système d'éducation, le collègue québécois est plus que jamais appelé à être ce qu'il a toujours dû être : un lieu de culture, de connaissances fondatrices et de formation large et ouverte (Gouvernement du Québec, 1993 : 12).

La fonction rhétorique manifeste de tels énoncés est de justifier la réforme par les besoins du marché : l'offre doit être à la mesure de la demande ! Cela peut se concevoir dans les secteurs professionnels et techniques où la formation est spécifique et foncièrement pratique. Qu'en est-il dans la formation fondamentale ? En 1991, le directeur de l'enseignement collégial, Jacques Lanoux, prévoyait la question et parlait de la nécessité d'un arrimage avec la formation professionnelle. Cet arrimage a justifié la spécialisation du quatrième « ensemble » de français en fonction des concentrations. En bref, ce cours (de la « formation générale propre ») doit être adapté et répondre aux besoins professionnels. Pour leur part, les trois premiers « ensembles » peuvent difficilement convenir à un tel principe, à moins que l'accent ne soit mis sur leur dimension pratique, c'est-à-dire sur les exercices d'écriture. Les habiletés de rédaction sont alors conçues comme des habiletés génériques. Elles pourront

éventuellement être mises à profit dans d'autres contextes. Savoir analyser un texte littéraire et savoir rédiger une dissertation à partir d'une proposition sur un sujet littéraire constituent des compétences généralisables. Leurs règles sont applicables à d'autres objets. On retrouve là une opinion répandue voulant que les collégiens du passé et les élites intellectuelles aient acquis une capacité d'analyse et de discussion par la pratique de ce type de rédactions. Une compétence formelle semble effectivement une finalité importante de la formation fondamentale sous le nouveau régime des études collégiales. Toutefois, le passage cité précédemment soulève également l'importance de la compétence culturelle et des attitudes personnelles. Il suggère que les contenus aussi puissent être transférables et que les savoirs littéraires (biographiques, sociohistoriques, thématiques, esthétiques, etc.) ont une valeur – une utilité ? – étendue.

D'autres finalités s'imposent dans les documents institutionnels. Ainsi, le discours officiel ne dissimule pas les enjeux socio-économiques du projet éducatif. Il faut se demander quels types de savoirs peuvent y contribuer et s'interroger sur leur statut. À l'évidence, ceux-ci servent de moyens ou d'instruments et ils tirent leur pleine valeur d'une applicabilité à l'extérieur de l'école. Une préoccupation essentielle du Ministère serait donc le transfert des savoirs, permettant d'offrir, en plus d'une formation culturelle ou littéraire de base, une compétence pratique. Du reste, la recherche de l'efficacité est explicite dans les documents d'orientation. Invité à se prononcer, en 1997, sur la formation générale dans les études techniques collégiales, le Conseil supérieur de l'éducation notait qu'elle avait deux rôles distincts :

D'une part, la formation générale vise à donner accès à une certaine culture, une culture que l'on veut le plus large possible et polyvalente. Ce rôle renvoie plus précisément à la mise en contact des élèves avec les grands champs de connaissances et de réalisations du génie humain. C'est vraisemblablement de ce côté que se situe l'objectif du « fonds culturel commun » que le document d'orientations de 1993 rattache à la formation générale.

D'autre part, on semble attribuer à la formation générale le rôle de développer des habiletés, des compétences, des attitudes, des méthodes qui transcendent les connaissances ou les disciplines, et qui sont plutôt génériques et transférables. L'optique dans laquelle la formation générale doit développer ces compétences ou habiletés génériques n'est pas toujours claire dans les textes : c'est tantôt pour faire de l'élève un citoyen autonome et responsable, tantôt pour lui permettre de devenir un être humain le plus complet et épanoui possible, tantôt pour être un travailleur polyvalent et efficace (CSE, 1997 : 25-26).

Trois ans après l'implantation de la réforme, le Conseil pouvait observer une tendance significative :

Le Conseil a l'impression que ce dernier rôle – celui centré sur l'acquisition de compétences génériques – confié à la formation générale a pris plus d'importance dans le discours au fil des ans, comparativement au rôle précédent, et malgré l'affirmation claire de l'objectif du fonds culturel commun dans le document gouvernemental de 1993. Ce changement s'inscrit sans doute dans la foulée des nouveaux paradigmes mettant l'accent sur les compétences et les apprentissages concrets. Il tient probablement aussi au fait que le « fameux » fonds culturel commun n'a jamais été défini en termes académiques et que, par conséquent, il devient difficile d'en discuter longuement (CSE, 1997 : 26).

C'est donc autant sinon plus une finalité pragmatique qu'une finalité cognitive qui est poursuivie, ce qui suppose la possible utilisation – un rendement élargi pourrait-on dire – des connaissances linguistiques et littéraires. Cette transférabilité des savoirs littéraires et cette atteinte des profils de sortie, appelés aussi profils de compétences, ne vont pas de soi. Selon le Conseil supérieur de l'éducation, dans son avis à la ministre, « [U]n profil de formation devrait dégager précisément des fils conducteurs, des relais d'une

discipline à l'autre en matière d'habiletés génériques en particulier, des occasions et des chances de provoquer et de soutenir un transfert de ces habiletés d'un champ disciplinaire à l'autre » (CSE, 1997 : 57). Ces relais pourraient vraisemblablement être assurés surtout par le développement d'habiletés génériques, lesquelles conviennent, toujours selon le Conseil, à des visées englobantes et transdisciplinaires. On comprend assez bien que l'apprentissage et le perfectionnement de la langue parlée et écrite aient une large portée, que les habiletés d'expression, d'argumentation et de communication soient transférables et généralisables. Mais de quoi peut-il s'agir, exactement, dans l'enseignement des œuvres littéraires ? De quelles habiletés s'agit-il ? Minimale, bien sûr, on vise la compréhension de textes et, au mieux, la composition. Les anciens cours pouvaient intégrer des activités de création littéraire ; les nouveaux cours privilégient l'exercice de la critique, sous la forme du commentaire, de l'analyse et de la dissertation. Les activités sont orientées, en somme, vers l'explication et l'interprétation des textes. Ce qui est immédiatement transférable est un savoir-faire : une compétence de rédaction, vérifiable d'ailleurs par un examen ministériel appelée l'« épreuve uniforme de français, langue d'enseignement et littérature ». Traditionnellement, du reste, les cours de français se prêtaient aux exercices d'analyse et de dissertation. Ces exercices reviennent en force, comme les procédés les plus sûrs d'apprentissage de la pensée et de l'expression.

LA RÉVISION DE 1998

J'ai décrit jusqu'ici le nouveau programme, tel qu'il a été défini en 1993, et j'ai présenté quelques effets observables de son application. Toutefois, la situation pourrait changer un peu d'ici quelque temps. Le ministère de l'Éducation semble avoir tenu compte des inquiétudes et des protestations dans la version révisée du programme, en date du mois d'octobre 1998. Cette nouvelle version apporte des précisions utiles, élimine quelques irritants et laisse plus de liberté de choix dans les corpus. L'orientation du programme n'est pas radicalement modifiée, mais elle est

certainement moins contraignante. Dans la version de 1998, les objectifs de cours sont définis de la manière suivante⁹ :

Ensemble 1 : « Analyser des textes littéraires de genres variés et de différentes époques » ; « rédiger et réviser une analyse littéraire ou un commentaire composé ou une explication de texte [d'au moins 700 mots] ».

Ensemble 2 : « Expliquer les représentations du monde contenues dans des textes littéraires de genres variés et de différentes époques » ; « rédiger et réviser une dissertation explicative [d'au moins 800 mots] ».

Ensemble 3 : « Apprécier des textes de la littérature québécoise » ; « reconnaître les caractéristiques de textes de la littérature québécoise » ; « comparer des textes » ; « rédiger et réviser une dissertation critique [d'au moins 900 mots] ».

Ensemble 4 : « Produire différents types de discours oraux et écrits » ; « rédiger et présenter des textes [ou « préparer et présenter des discours oraux »] du type informatif, critique ou expressif, liés notamment au champ d'études de l'étudiant ou de l'étudiante ».

Les changements majeurs dans les instructions officielles de 1998 signifient d'abord un élargissement du corpus des œuvres enseignées. En effet, il est possible, depuis, d'enseigner des genres variés, de différentes époques et même des œuvres étrangères (en traduction). L'enseignement des textes québécois reste spécifique à l'« ensemble 3 » et il s'accompagne toujours de comparaisons, mais – autre assouplissement dans le programme – pas nécessairement avec la littérature française. Enfin, les exercices de rédaction sont quelque peu changés dans le premier et le deuxième « ensembles » : l'analyse littéraire peut prendre désormais la forme du commentaire composé ou de l'explication de texte, ce qui est moins rigide ; quant à l'essai, il est remplacé par la dissertation critique, qui est une forme mieux définie et moins ambitieuse. Il faut noter également une diminution de la taille des exercices de rédaction.

9. Tous les extraits de la version révisée du programme sont tirés d'un document de la Direction générale de l'enseignement collégial (DGEC, 1998).

Ces changements s'accordent, du reste, avec les exigences de l'épreuve ministérielle, à laquelle préparent les cours. En l'occurrence, le troisième « ensemble » est l'occasion de s'exercer à la dissertation critique en prévision de l'épreuve uniforme de français (qui compte aussi 900 mots). Cette responsabilité additionnelle dans le seul cours réservé à la littérature québécoise n'est pas pour simplifier la tâche des professeurs.

Le texte officiel de 1993 précise que les trois ensembles de français « sont conçus en une séquence présentant une logique pédagogique de cheminement gradué et continu des apprentissages ». Pris à la lettre, l'énoncé pourrait signifier que les connaissances des courants littéraires français sont premières en fonction non seulement d'un ordre historique mais aussi d'une certaine logique. Or, l'inclusion d'un corpus dans l'autre est illusoire, compte tenu des singularités de leurs développements. Certains commentateurs y ont vu un retour au colonialisme culturel. Sur ce point, le texte de 1998 rattache la progression des apprentissages à des types de rédactions et de relations aux œuvres littéraires. C'est « [...] une séquence présentant une logique pédagogique graduée : de l'analyse à l'explication et de l'explication à la critique logique ». On semble insister sur les habiletés pratiques, plus que sur les savoirs littéraires ou la lecture des œuvres, mais on affirme aussi que « dans ces trois ensembles, la littérature est au cœur de l'acquisition des compétences intellectuelles et des apprentissages langagiers. »

Le caractère pratique des habiletés d'expression est plus évident dans le quatrième « ensemble », celui de la formation générale propre. Son objectif est rendu plus explicite dans la version révisée du programme : « l'accent est mis sur la communication écrite et orale et le but ultime est l'acquisition d'habiletés transférables, notamment dans des situations particulières de communication liées au champ d'études de l'étudiant ou de l'étudiante. » Il est clair aussi que ce n'est plus un cours de littérature.

En somme, la littérature est foncièrement au service d'un objectif plus large ou ambitieux, qui est la formation générale. Dans le document ministériel de 1998, celle-ci a

une triple finalité, soit l'acquisition d'un fonds culturel commun, l'acquisition et le développement d'habiletés génériques et l'appropriation d'attitudes souhaitables. Ces trois aspects visent à former la personne en elle-même, à la préparer à vivre en société de façon responsable et à lui faire partager les acquis de la culture.

Cette fois, le texte officiel consacre au moins quelques lignes au fonds culturel commun¹⁰. Celui-ci n'est pas encore défini en lui-même mais en fonction de ses « utilités ». Il est tout orienté vers un rendement personnalisé des apprentissages. Fait à remarquer, ces apprentissages sont explicitement des maîtrises de connaissances, de règles et de codes, des capacités de communication, de compréhension et de réflexion ou encore une ouverture sur le monde et les cultures, une prise de conscience et même une éthique personnelle et sociale. La littérature dans tout cela ressortit à un héritage culturel dont les contenus restent à définir. La responsabilité en revient alors aux professeurs et aux départements de français des collèges.

Quant aux habiletés génériques, elles sont définies sans grande surprise par les notions suivantes :

conceptualisation, analyse et synthèse ; cohérence du raisonnement ; jugement critique ; qualité de l'expression ; application des savoirs à l'analyse de situations ; application des savoirs à la détermination de l'action ; maîtrise de méthodes de travail ; retour réflexif sur les savoirs.

Pour le Ministère, enfin,

Les acquis culturels et les habiletés génériques concourent à l'adoption et au développement des attitudes sui-

10. « La transmission du fonds culturel commun a [entre autres] pour but d'amener l'étudiant ou l'étudiante à :

- la maîtrise de la langue d'enseignement en tant qu'outil de communication et de pensée et la maîtrise des règles de base de la pensée rationnelle, du discours et de l'argumentation ; [...]
- une ouverture sur le monde et la diversité des cultures ;
- la connaissance des richesses de l'héritage culturel par l'ouverture aux œuvres de civilisation [...]. »

vantes : autonomie ; sens critique ; conscience de ses responsabilités envers soi et les autres ; ouverture d'esprit ; créativité ; ouverture sur le monde.

Un pareil énoncé, fût-il l'affirmation d'enjeux humanistes, n'est pas ce qui attire le plus d'attention dans ce document. À d'autres endroits, en effet, le Ministère répond, à travers de grands principes, à des réactions suscitées par la précédente version du programme. Ainsi, à l'objection d'une culture figée et passéiste, il rétorque que « la fréquentation constante de la littérature permet d'établir des liens entre des œuvres, des époques et des idées. Elle permet aussi à l'étudiant ou l'étudiante de s'inscrire dans une culture vivante, actualisée et diversifiée. » À l'objection du colonialisme et de la restriction, le Ministère réplique par une diversité de choix qui « assurent une place équilibrée à la littérature québécoise » et par la possibilité d'utiliser « des traductions d'œuvres ou des textes appartenant aux littératures étrangères ».

La polémique est absente des textes officiels. Pourtant, la version révisée du programme participe d'une dynamique évidente, d'un affrontement entre des opinions mais surtout entre des intentions et des actions, des pratiques instituant et des pratiques instituées. Tout se passe comme si des ajustements rapides devaient être apportés au programme pour ne pas remettre en cause l'esprit de la réforme. Cela se fait en douceur et sans publicité. Concrètement, les nouvelles descriptions de cours sont aussi vagues que les anciennes. Elles ne prescrivent ni auteur, ni titre, ni courant. Seul le troisième « ensemble » possède encore un corpus spécifique, qui est la littérature québécoise. En dépit des changements, la structure du programme établie depuis 1993 demeure la même. Bon gré mal gré, elle a été globalement adoptée par les collègues et par les professeurs. À défaut d'indications contraires, les grands courants littéraires servent toujours de toile de fond à l'étude des œuvres.

LE RENDEMENT DE LA FORMATION

Ce qui était peut-être sous-entendu est devenu extrêmement clair avec la réforme de 1993 : les habiletés en français sont

essentiellement techniques et formelles. Ce qui compte en priorité, d'après le programme officiel et lors de l'épreuve de français – ce qui nous a été confirmé – c'est la correcte application de principes de rédaction et de logique. Il faut savoir rédiger une dissertation critique selon les règles apprises en classe et auxquelles les ateliers de travaux pratiques permettent de s'exercer. L'introduction, par exemple, comporte obligatoirement un sujet amené, posé puis divisé. Les contenus littéraires sont, au total, de moindre importance, surtout dans l'épreuve ministérielle. Les connaissances convoquées par l'étudiant doivent être justes, bien sûr, mais elles sont évaluées en contexte, c'est-à-dire en fonction des extraits d'œuvres qui accompagnent les sujets d'examen. Cela étant, la culture scolaire pourrait bien se résumer à une culture de l'extrait et à quelques lectures. Certes, les enseignants des collèges n'y réduisent pas leur pratique. La plupart de ceux que nous avons interrogés ont affirmé vouloir faire lire davantage d'œuvres intégrales mais ils ont déploré l'importance accordée aux compétences de rédaction de l'analyse et de la dissertation dans le programme. Quant à l'examen au terme d'un cycle de cours, appelé *l'épreuve uniforme de français*, il ne saurait refléter tous les contenus du programme, encore moins tous les aspects de l'enseignement qui est dispensé. Néanmoins, il représente une contrainte de taille et impose une orientation didactique. Plusieurs professeurs se sont dits obligés de sacrifier les contenus littéraires aux exercices préparatoires à l'examen.

Parce qu'elle doit conduire à l'analyse, au commentaire, à la dissertation ou à la critique, la lecture n'est surtout pas une fin en soi dans le programme. Elle n'est qu'un point de départ, justement, dans un parcours d'intégration des connaissances, l'occasion d'un autre apprentissage, et qui paraît très valorisé. Ce savoir-faire de l'analyse et de la rédaction, parce qu'il est immédiatement transférable, assure une efficacité ouvertement recherchée. La littérature y acquiert un statut pragmatique tandis que ses dimensions symbolique, spéculative, ludique, critique ou même représentative sont reléguées au second rang. Quant à la valeur de l'héritage culturel, elle se mesure aussi par son rendement, comme une éventuelle ouverture sur le monde, qui interdit toute critique. Le fonds

culturel, qui n'est jamais clairement défini, apparaît comme un assemblage des connaissances générales sur la littérature française et sur la littérature québécoise. Avec les courants littéraires, la dimension historique assure l'organisation rationnelle de ces connaissances, même si l'on peut prêter attention aux caractéristiques formelles des textes (versification, temporalité, narration, etc.). On insiste en particulier sur quelques aspects des œuvres littéraires, soit leur contextualisation historique et leur fonction de représentation du monde. Les considérations extralittéraires ont, en fait, une réelle importance, comme l'attestent les biographies d'écrivains et les descriptions du contexte historique qui apparaissent dans les anthologies utilisées dans l'enseignement. Cela pourrait suffire à confirmer l'importance accordée à la dimension référentielle des textes et à justifier des choix qui rejoignent les enjeux de la formation générale.

Plus largement, que vaut la littérature dans l'enseignement collégial ? S'inscrit-elle dans un mouvement de récupération socio-culturelle du passé ? Est-elle au service d'un nouvel humanisme ? D'après le document ministériel de 1998, elle est « au cœur de l'acquisition des compétences intellectuelles et des apprentissages langagiers ». Puisque, comme les objectifs et les standards, les compétences n'ont ici de sens qu'au prix des performances, la littérature n'aurait-elle alors qu'un statut instrumental ? Si tel était le cas, ce serait peut-être bien parce que l'École s'est vu confier une fonction de service qui oriente nécessairement ses actions vers des usages et des demandes spécifiques. Aux yeux de certains, cela pourrait renouveler la valeur des études collégiales et, non moins paradoxalement, la valeur de la littérature.

QUE VAUT LA LITTÉRATURE ?

BIBLIOGRAPHIE

- [COLLECTIF] (1991), *Colloque 1991 : le français au collégial*, Jonquière, Collège de Jonquière.
- [CSE] CONSEIL SUPÉRIEUR DE L'ÉDUCATION (1997), *Pour une formation générale bien enracinée dans les études techniques collégiale. Avis à la ministre de l'Éducation*, Sainte-Foy, Conseil supérieur de l'éducation.
- [DGEC] (1993), DIRECTION GÉNÉRALE DE L'ENSEIGNEMENT COLLÉGIAL, *Cahiers de l'enseignement collégial*, Québec, ministère de l'Enseignement supérieur et de la Science.
- [DGEC] (1998), DIRECTION GÉNÉRALE DE L'ENSEIGNEMENT COLLÉGIAL, *Formation générale*, Québec, ministère de l'Éducation, Service des programmes et des affaires étudiantes. (Version révisée : octobre 1998.)
- GOUVERNEMENT DU QUÉBEC (1993), *Des collèges pour le Québec du XXI^e siècle. L'enseignement collégial québécois : orientations d'avenir et mesures du renouveau*, Québec, ministère de l'Enseignement supérieur et de la Science.
- LAURIN, Michel *et alii* (1996), *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, CEC.
- LEGROS, Georges (1995), « Quelle place pour la didactique de la littérature ? », dans Jean Louis CHISS, Jacques DAVID et Yves REUTER (dir.) (1995), *Didactique du français. État d'une discipline*, Paris, Nathan, p. 33-45. (Coll. « Nathan Pédagogie ».)
- ROY, Max (1998), *La littérature québécoise au collège (1990-1996)*, Montréal, XYZ éditeur. (Coll. « Documents ».)
- SÉNÉCHAL, Gilles (1993), *La mission éducative : état de la question*. [Étude réalisée pour le Conseil supérieur de l'éducation dans le cadre de son rapport annuel 1992-1993], Sainte-Foy, Direction des communications du Conseil supérieur de l'éducation, octobre.
- WEINMANN, Heinz, et Roger CHAMBERLAND (dir.) (1996), *Littérature québécoise. Des origines à nos jours. Textes et méthode*, Ville LaSalle, Hurtubise HMH.

COLETTE.
LA RECONNAISSANCE D'UNE FEMME ÉCRIVAIN

Marie-Odile André

Université de Paris-X

Moment où un écrivain accède aux marques les plus hautes de distinction¹, la phase de consécration est essentielle en ce sens qu'elle détermine pour son œuvre l'accès à la durée et l'entrée au patrimoine reconnu qu'une époque se construit comme culture littéraire. Ce que nous voudrions examiner ici avec le cas particulier de Colette, c'est le détail du processus par lequel cet écrivain féminin a pu accéder à cette consécration et trouver en conséquence une place, même limitée, au sein d'une culture littéraire légitimée par une institution comme l'École.

Les débuts littéraires de Colette constituent un obstacle potentiel pour un processus de consécration : entrée en littérature anonymement avec la série des *Claudine* signée du pseudonyme de son premier mari, Willy, Colette démarre sa carrière littéraire avec des textes jugés peu convenables par leur sujet et qui s'inscrivent dans une stratégie privilégiant nettement une logique du succès. De plus, en tant que femme, elle a à subir les jugements dévalorisants qui sont attachés à la catégorie alors en vigueur de la « littérature féminine ». Néanmoins, les années 1920 et 1930 vont voir l'émergence

1. C'est la définition que propose Alain Viala (1993) de la phase de consécration quand il distingue quatre phases dans le processus de classicisation.

progressive puis la consécration de Colette, qui, placée au premier rang des écrivains féminins avec pour seule vraie rivale Anna de Noailles, va imposer progressivement et durablement son nom dans le palmarès des auteurs du xx^e siècle dignes de durer, d'être enseignés dans les classes et érigés au rang de modèles.

Pour en arriver à cette position relativement privilégiée, Colette bénéficie des évolutions du discours critique et des normes de ce qui apparaît dans l'institution littéraire et dans l'École comme digne de définir la culture littéraire légitime. Les évolutions du champ littéraire, l'évolution des normes esthétiques dominantes, l'évolution des productions et des publics, en transformant, au moins partiellement, le système de valeurs permettant de juger et de hiérarchiser les productions littéraires font naître, en effet, des appréciations qui, concernant Colette, vont progressivement cesser d'être dévalorisantes pour acquérir une dimension positive lui conférant à l'écrivain une légitimité nouvelle, lisible dans les appréciations de la critique puis dans le discours doxique élaboré par les ouvrages d'histoire littéraire et reproduit par les manuels scolaires proposant des extraits de l'écrivain.

COLETTE OU « LA NUIT CÉRÉBRALE »

Jusque dans les premières années de la décennie 1920, Colette focalise sur son nom toute une série de critiques : celles que subit le genre romanesque en général, celles qui visent la littérature féminine et, plus particulièrement, le roman féminin, celles enfin qui dénoncent une production littéraire qui entraîne le lecteur vers la passivité et l'abêtissement intellectuel.

Ces préventions se trouvent clairement résumées, dans les commentaires respectifs de deux critiques littéraires, Jean de Pierrefeu et Julien Benda, qui reprochent en particulier à Colette de privilégier la sensation et d'avilir par là la réflexion intellectuelle.

Dans un article paru dans *Le Journal des Débats*² en 1920 et consacré à *Chéri*, Pierrefeu condamne violemment la production

2. *Le Journal des Débats* du 13 octobre. Considéré comme un journal de notables, ce titre est directement concurrencé après 1918 par *Le Temps*.

colettienne arguant du fait que l'écrivaine, en choisissant de peindre des êtres à la morale rudimentaire, est amenée à s'en tenir à une peinture de la sensation qui est elle-même avilissante :

[L]a psychologie des âmes embryonnaires étant inexistante, l'analyse est réduite au minimum ; leurs actes jailissent de l'inconscient qui ne s'explique pas. Tout son talent, l'écrivain le met à nous faire sentir avec son personnage. Or, en matière de sensation pure, le champ est fort restreint, car les sensations ne varient qualitativement que par leur association avec les éléments intellectuels [...]. De tels livres pour être lus n'exigent ni culture, ni raffinement d'esprit ; le lecteur ne collabore point avec l'auteur ; abandonné à la magie des phrases, il jouit ou souffre sans que les parties hautes de l'entendement soient intéressées.

Voilà à quelles conséquences extrêmes aboutit cet art de la sensation dont Colette est le représentant le plus qualifié. Je pense avoir montré qu'il conduit à la nuit cérébrale, à la fin de toute culture, à l'appauvrissement définitif de la personne humaine ramenée au rang de l'animal (1920 : 2).

Cet article formule, en fait, de façon à la fois explicite et synthétique les termes d'un débat qui constitue l'une des pierres de touche de la réception de Colette : la question de la sensation. Mais il apparaît clairement, à travers les propos de Pierrefeu, que cette question s'articule en fait avec d'autres questions plus larges qui déterminent la définition de ce que doit être une culture littéraire digne de ce nom. Du côté de la production littéraire, ce primat de la sensation qui caractériserait l'œuvre de Colette est récusé au nom d'une analyse psychologique insuffisante et rudimentaire qui est ici opposée, de façon implicite mais non moins transparente, au modèle littéraire fourni par le roman psychologique³. Du côté de la réception, c'est également à un modèle précis de lecture que se

3. Sur le roman psychologique et sa position dominante dans le champ littéraire, voir Christophe Charle (1979).

réfèrent les critiques de Pierrefeu : à la lecture passive et émotionnelle que généreraient les textes de Colette s'oppose une lecture active, intellectuelle qui suppose à la fois une collaboration du lecteur avec l'auteure et la convocation par le premier d'une culture jugée indispensable à toute lecture véritable. Superposant ainsi plusieurs niveaux de jugement – bassesse des personnages peints, choix de privilégier, dans la peinture des personnages la sensation, et avilissement du lecteur à qui on ne fournirait plus les moyens de s'élever jusqu'aux choses de l'esprit – Pierrefeu rejette l'œuvre de Colette hors de ce qui mérite à ses yeux d'entrer dans l'espace d'une véritable culture littéraire.

Les enjeux du débat apparaissent plus clairement encore quand on rapproche le jugement de Pierrefeu des thèses développées en 1918 par Benda dans son *Belphégor* (1918). Dans cet ouvrage polémique contre l'esprit du temps et plus spécialement contre le goût de ceux qu'il appelle les mondains, Benda regrette que l'art ait abandonné le domaine du général et de l'intellectualité pour une esthétique qui, privilégiant la peinture de l'âme élémentaire et particulière, le culte de l'indistinct et préférant l'émotion à l'analyse, sacrifie à des valeurs par trop féminines. Il écrit ainsi :

Tous les attributs littéraires qu'exalte l'esthétique contemporaine sont de ceux que les femmes possèdent au plus haut point et qui forment comme un monopole de leur sexe : absence d'idées générales, religion du concret, du circonstancié, perception rapide et toute intuitive, ouverture sur le seul sentiment, intérêt porté à soi-même, au plus profond de soi-même, au plus incommunicable, etc.
(1918 : 112-113)

pour conclure que « [t]oute l'esthétique moderne est faite pour les femmes » (1918 : 112-113). C'est dans ce contexte qu'il prend, à plusieurs reprises, Colette comme l'exemple même de cette perversion du goût qu'il déplore. Cette dernière est présentée en particulier comme la représentante d'une littérature qui peint le pur instinct et les sentiments élémentaires eux-mêmes évoqués dans leur mouvance :

J'ai sous les yeux des lignes où un critique mondain (1) signale la science d'un de nos auteurs à peindre l'âme féminine dans sa plus pure mobilité ; très évidemment aux yeux de ce critique, la réussite d'une telle peinture signifie le sommet de l'art autrement que d'avoir su peindre Julien Sorel ou le baron Hulot.

(1) M. Maurice Donnay, à propos de L'entrave de Mme Colette Willy (Matin du 24 octobre 1913). (Benda, 1918 : 108).

Et c'est encore à Colette qu'il fait référence quand il s'en prend à la littérature personnelle, qu'il associe à ce même goût féminin qu'il vient de critiquer :

Souvent la volonté de dire exclusivement les états de l'âme élémentaire se combine, chez nos auteurs, avec celle de se dire soi-même. On se dit alors dans ses états élémentaires, genre où excellent les femmes et dont voici un assez bon exemple : « J'étais là, mais indocile, désaccordée et silencieuse, à cause d'un lézard apparu et disparu magiquement, à cause d'une aigrette de lavande balancée sous un frelon fourré de brun et d'orangé, à cause d'un cri de berger invisible, de l'ombre grillagée et claire, qui bougeait sous un olivier. » (1)

(1) Colette Willy (Le Matin, 16 mai 1912). (Benda, 1918 : 111)

Ainsi, Colette représente-t-elle, aux yeux de Benda et Pierre-feu, tout ce qui risque, dans la production littéraire de l'époque, de mettre à mal les valeurs dont ils se veulent les défenseurs éclairés : à la prévention toujours plus ou moins présente vis-à-vis du roman, s'ajoute le rejet d'une littérature de la sensation et du moi, refusant l'art au nom de la spontanéité ; produite, qui plus est, par une femme, elle répondrait à des valeurs qui, réputées féminines, se trouvent de ce fait dévaluées d'autant qu'elles s'opposent aux valeurs d'intellectualité qui, elles, sont explicitement valorisées et

assimilées – c'est clairement suggéré – à une norme masculine tant de production que de réception des œuvres.

Il faudra donc que toutes ces préventions tombent au moins partiellement pour que Colette soit admise – même si c'est par la petite porte – à faire partie de cette culture littéraire qu'elle est ici réputée menacer dans ses fondements. Il faudra donc que les valeurs, les goûts, les pratiques lectorales et les publics se transforment pour que le discours de réception de l'écrivain se modifie, rendant dès lors possible sa consécration et son entrée dans l'espace d'une culture littéraire légitimée par les institutions.

COLETTE ENTRE TAINÉ ET BERGSON

Un des signes les plus tangibles de cette évolution est la réhabilitation au moins partielle bien que parfois problématique de la sensation. On en trouve, en particulier, des traces dans l'ouvrage que Jean Larnac consacre à Colette en 1927. Cet ouvrage qui propose une présentation critique de l'écrivaine et de son œuvre participe largement, par le régime discursif qu'il adopte, au processus d'émergence et de consécration en cours à cette date. Il témoigne ainsi clairement de l'évolution des critères de valeur dominants et de l'influence de cette évolution sur l'appréciation portée sur l'œuvre de l'écrivaine.

Se faisant l'écho des reproches adressés à Colette, il s'emploie à les réfuter en contestant la validité des critères de jugement de ses adversaires et en s'efforçant de réhabiliter la sensation, de démontrer qu'il est plusieurs façons d'être psychologue et de rejeter les accusations de lecture passive et émotive.

Au lieu d'être réductrice, la sensation est présentée comme un réservoir inépuisable d'expériences qui est à la source même de l'art de l'écrivaine :

Comment Colette, constamment repliée sur elle-même, a-t-elle pu sortir de soi des accents si nouveaux ? C'est qu'elle possède des sens d'une subtilité invraisemblable qui lui apportent des éléments d'information originaux et inépuisables. « L'art de Colette, a pu écrire avec raison

M. Lalou, n'est inspiré que par la sensation ». Et non seulement la sensation visuelle ou auditive, comme chez la plupart d'entre nous, insoucieux de cultiver des sens inutiles dans notre société civilisée. Mais aussi la sensation olfactive, gustative, tactile ou viscérale (p. 185)⁴.

Prenant le parti de la sensation contre l'intellectualité défendue par Benda et Pierrefeu, Larnac en appelle aussi à la caution de Taine et de Bergson dont les noms, tout en venant apporter un arrière-plan philosophique, engagent les jugements de valeur sur Colette dans des débats généraux qui dépassent largement l'œuvre elle-même :

C'est aussi [la méthode de Colette] la méthode d'un disciple de Taine pour qui tout fait psychologique, si complexe qu'il paraisse, a pour fondement la sensation (p. 194).

Elle [Colette] se rattache ainsi à cette école philosophique qui, de Taine à Bergson, a dépouillé l'intelligence de la royale place qu'elle occupait depuis Descartes (p. 195).

Larnac valorise aussi la production de Colette en plaidant la modernité de sa technique. Pour lui, il est plusieurs manières d'être psychologue et la manière de Colette en vaut bien d'autres, étant donné le degré de pénétration psychologique dont sont porteuses ses notations :

Mais Colette, avec une originalité que l'on devrait louer, au lieu de s'en effarer, révèle le fait moral par le fait physique, l'émotion par le geste, le désir par le tic, la passion par l'état de santé [...] (p. 192).

Une série de petits faits concrets, une sensation aiguë, une comparaison animale, voilà ce que nous présente Colette. Mais ces notations brèves, subtiles, mieux que de longs

4. Nous indiquerons ainsi les références des citations empruntées à l'ouvrage de Jean Larnac (1927). La citation de René Lalou est tirée de son *Histoire de la littérature française contemporaine (1870 à nos jours)*, Paris, Crès, 1924.

développements, illuminent les profondeurs, souvent troubles pourtant, de l'âme de ses personnages (p. 199).

C'est que derrière ce premier débat sur la sensation, s'en profile un autre sur les critères de ce qui fait un bon roman. Apparaît, en effet, en filigrane, dans la défense de Colette par Larnac, la contestation active du modèle littéraire et des normes qu'impose encore, bien qu'il soit lui-même de plus en plus fortement remis en cause, le roman psychologique :

Si on n'appelle romans psychologiques que des œuvres où les sentiments des personnages sont révélés un à un comme sur la pointe d'un scalpel, et mis en lumière d'un bloc, ou longuement présentés au foyer d'un microscope par un professeur méticuleux, Colette n'est pas un romancier d'analyse. Mais il est tant de manières d'être psychologue ! (p. 192).

J'en ai assez dit, je crois, pour montrer que Colette est vraiment un psychologue. Si quelques-uns ne veulent pas le reconnaître, c'est qu'elle ne procède pas de manière traditionnelle, par longues analyses et déductions rigoureusement enchaînées (p. 197).

Il insiste aussi sur la modernité d'écriture qui va de pair avec cette nouvelle manière de procéder et en appelle à Lanson :

Au surplus, c'est une méthode très moderne et qui convient aux tendances esthétiques de l'art d'aujourd'hui, qui suggère plus qu'il ne démontre (p. 194).

[...] *je suis avec le docte M. Lanson pour conclure « C'est aussi précis, plus poétique et plus réel que le procédé traditionnel du roman psychologique ; et c'est de goût tout à fait actuel »* (p. 199-200).

Tout en mettant en avant la caution universitaire que représente Lanson, Larnac souligne comment des critères nouveaux sont désormais sollicités pour juger de la valeur de l'œuvre de Colette :

le goût actuel s'oppose au goût ancien clairement associé au roman psychologique et aux normes et valeurs que ce dernier a longtemps imposées à la réception de la production romanesque. En fait, la production colettienne peut désormais être défendue dans la mesure où la position dominante du roman psychologique est sérieusement contestée et où son esthétique est jugée dépassée, y compris par ces gardiens de la norme que sont critiques et universitaires.

Larnac peut enfin, dans la continuité de sa démonstration, réfuter en même temps l'argument de la lecture passive qu'induiraient les textes d'un auteur comme Colette. Il retourne même l'argumentation prônant une nouvelle manière de lire qui, loin de toute accusation de lecture passive et émotionnelle, met en avant le travail d'interprétation laissé désormais au lecteur :

Colette indique, d'un index discret, la larme qui glisse entre les cils, le cerne bleuâtre qui meurtrit les paupières, la main tremblante, le pouls capricant, les narines pincées, la blancheur du visage. Au lecteur de raisonner et de conclure. La psychologie des personnages perd-elle ainsi en richesse ? Oui, peut-être, pour le pauvre d'esprit qui a besoin qu'on lui indique ce qu'il doit penser. Non, pour celui qui aime méditer autour d'une observation. Au lieu d'être réduits à la proportion d'un schéma de laboratoire, par une rigoureuse analyse, les personnages de Colette sont riches de tout le mystère des êtres vivants. Elle nous les présente, les fait parler, sentir, s'émouvoir. À nous de les comprendre et de les juger. Et c'est pourquoi son œuvre vaut ce que vaut le lecteur. Elle s'enrichit d'autant plus qu'on la lit avec plus d'intelligence et d'attention (p. 194).

Des qualités supposées requises du lecteur colettien dépendent, en effet, la place de l'œuvre dans la hiérarchie des valeurs littéraires et son droit plus ou moins grand à entrer dans le champ de la culture légitime. Si celle-ci continue à exiger une lecture active – qui suppose de raisonner, de conclure, de comprendre et de juger, et implique intelligence et attention – elle peut désormais

admettre, contrairement à ce qu'affirmaient Pierrefeu et Benda, la possibilité d'une telle lecture sur des textes comme ceux de Colette : or, c'est ce modèle de lecture qui détermine l'accès de l'œuvre à la culture littéraire légitime. Si les critères de la lecture légitime ne changent donc pas, les œuvres susceptibles de se prêter à cette lecture changent et, avec elles, le corpus des œuvres représentant ce qui est en droit d'exister comme culture littéraire.

De cette évolution qui modifie la position de Colette, on trouve d'autres traces au sein du champ littéraire.

Dès sa création en 1922, un journal comme *Les Nouvelles littéraires* qui prend position en faveur de Colette en publiant régulièrement articles et interviews la concernant, est aussi un journal dont les responsables, comme l'écrit Jean Léonard, « [e]n admirant Gide, Claudel et Colette, en critiquant les romans de René Bazin, de Paul Bourget ou d'Henry Bordeaux, [...] restent [...] dans l'esprit de leur époque » (1969 : XX).

On peut interpréter dans le même sens les prises de position de François Mauriac en faveur de Colette : en 1927, dans *La Revue hebdomadaire*, il prend sa défense auprès des lecteurs bien-pensants de la revue dans un article dont le propos est de revendiquer le droit auprès de ce même public d'écrire autrement que ne l'ont fait les tenants du roman psychologique qui servent encore largement de référence à ceux qui constituent son public potentiel.

La réévaluation de Colette s'inscrit donc dans un mouvement général qui englobe progressivement – même si, en bien des endroits les réticences demeurent – les journaux littéraires, les producteurs eux-mêmes et les critiques littéraires qui, pour certains, sont aussi des universitaires éminents et qui font autorité. Une telle réévaluation témoigne de l'évolution et des goûts du public et des normes en vigueur parmi ceux qui sont habilités à dire les valeurs et à définir ce qui est en droit de prendre place au sein d'une culture littéraire légitimée par les institutions de la vie littéraire ou une institution supra-littéraire comme l'École. Dès lors, une voie est ouverte qui permet à Colette d'accéder à la consécration et d'entrer dans le corpus scolaire.

COLETTE, LA SENSATION ET L'ÉCOLE

Dans la continuité du discours développé par Larnac, les manuels d'histoire littéraire des années 1920 et 1930 commencent, en effet, à mettre en place un discours doxique positif qui valorise la capacité de Colette à exprimer toutes les formes instinctives de la vie. Dans l'ouvrage dirigé par ces deux éminents universitaires que sont Joseph Bédier et Paul Hazard, on écrit :

Colette a peu d'idées générales, mais ses impressions sont d'une justesse surprenante. Sa sensibilité, ouverte à toutes les influences de la nature, a su retracer la vie instinctive des êtres qui peuplent la terre et la mer avec une force de divination toute féminine (1924 : 389).

De son côté Daniel Mornet, lui aussi professeur à la Sorbonne, fait de Colette une écrivaine de l'instinct tout en précisant et redéfinissant la valeur de ce terme dans un sens positif :

Elle [Colette] a été l'historien et le poète de l'instinct. Non pas des instincts romantiques, déformés par la philosophie et la littérature, ni des instincts pervers par des curiosités morbides et des ennuis savants. Ces instincts sont en elle tout proches d'une sorte de vie primitive, animale, joyeuse : l'instinct de la fleur qui s'épanouit, du chien qui joue, de la campagne qui mûrit et se peuple dans un immense élan de vie heureuse. Ces instincts sont des harmonies, puisqu'ils obéissent à un rythme, le rythme de la vie universelle. Colette l'a senti avec une sorte d'ivresse sacrée et traduit avec une sobriété et une profondeur émouvante (1927 : 177).

Quant aux manuels scolaires qui, pour leur part, proposent des « morceaux choisis » de Colette dès les années 1930 dans les petites classes de l'enseignement secondaire et primaire supérieur, ils présentent Colette comme une écrivaine de la sensation et ne tardent pas à l'ériger, à ce titre, en modèle d'écriture.

Son art de transcrire la sensation est ainsi une des qualités les plus régulièrement affirmées de l'œuvre. Dès 1932, un manuel de

troisième écrit ainsi : « Cette originalité [de Colette] se marque d'abord à la subtilité et à la multiplicité des sensations dont témoigne son œuvre » (Caillat et Bénielli, 1932 : 510).

Ailleurs, il est question des « sensations rares et nuancées qu'éprouve devant la nature son esprit délicatement sensible aux impressions du monde extérieur » (Martino et Caillat, 1946 : 673). On trouve peu après dans un autre ouvrage : « la place que tient Colette dans la littérature moderne s'explique par l'originalité et la perfection de son art – un art “qui n'est inspiré que par la sensation” (R. Lalou) » (Gendrot et Eustache, 1954 : 199).

D'autres manuels désignent Colette comme modèle de style justement pour la qualité avec laquelle elle sait transcrire littérairement la sensation :

Très imaginative et très sensible, elle s'exprime en un style précis et coloré, qui rend intensément la sensation éprouvée (Pomot et Besseige, 1951 : 60).

Son style imagé traduit les sensations avec une telle acuité qu'à cette lecture notre sensibilité acquiert une fraîcheur nouvelle (Lagarde, Michard et Fournier, 1974 : 78).

Et c'est dans ce même esprit qu'un manuel de la collection Chevaillier et Audiat édité par Hachette en 1950 et destiné aux classes de 3^e, seconde et première des lycées, explicite comment Colette peut devenir dans le contexte scolaire le modèle d'une écriture de la sensation et de l'instinct. Contrebalançant l'impression d'une spontanéité de l'écriture par l'affirmation d'une maîtrise secrète du style et réconciliant ainsi instinct et art, les auteurs légitiment l'entrée de Colette au sein de la culture littéraire diffusée par l'École et son élaboration en modèle à imiter :

Alors que les plus grands écrivains transforment leurs sensations brutes en les filtrant, en les condensant, en les épurant jusqu'au moment où ils rencontrent l'expression qui leur semble propre à les traduire, on dirait que, pour Colette, le temps d'élaboration est supprimé, que la sensation suscite immédiatement des mots qui la recréent, on

croirait que, chez elle, il existe un nerf spécifiquement littéraire ; de même que le nerf auditif transforme les vibrations en sons, que le nerf oculaire les transforme en images colorées, ce nerf spécifique les transformerait directement en expression littéraire.

À la vérité, ce n'est là qu'une apparence ; tout porte à croire que, précédant ce jaillissement, existent une patiente, minutieuse observation, ainsi qu'un travail serré de tournage et de polissage ; mais l'originalité profonde de Colette est sans doute dans la réunion de dons généralement considérés comme antagonistes : la sûreté de l'instinct et la perfection de l'écriture, l'une paraissant devoir fatalement être sacrifiée à l'autre (Chevaillier et Audiat, 1950 : 46).

Nombre d'extraits sélectionnés par les manuels le sont, dès lors, en fonction d'une visée pédagogique précise : faire repérer et admirer l'art avec lequel les sensations sont exprimées dans leur diversité et leur précision. Les questionnaires didactiques qui accompagnent les extraits en témoignent largement :

Montrez comment ce morceau évoque en nous des sensations visuelles, auditives, olfactives et même gustatives (Gauthier et Rousseau, 1938 : 129).

Mettez en relief la richesse des sensations notées dans ce texte. Quel est le sens le plus actif chez l'enfant ? (Perru et Launay, 1971 : 49).

Élément valorisé de l'art de Colette, sa capacité à exprimer les sensations devient ainsi partie intégrante d'un style lui-même fortement valorisé : c'est par l'emploi tout à la fois du mot juste et de l'expression imagée que Colette arrive à exprimer toute la diversité des sensations les plus subtiles et les plus impalpables. Commentant la phrase de Colette « L'odeur de la neige, ce parfum délicat d'eau, d'éther et de poussière, engourdit toutes les autres odeurs », un manuel de cinquième écrit ainsi :

Il faut l'odorat très fin de Colette pour analyser un parfum aussi délicat, aussi difficile à définir. Le vocabulaire olfactif est extrêmement restreint, on est réduit le plus souvent à des comparaisons : eau (l'air est humide), éther (qui étourdit, grise un peu), poussière (qui oppresse, fait suffoquer). Comme la comparaison de la seconde phrase, ces trois dernières sont originales : Colette fuit la banalité et son style serre de près la sensation ressentie (Villard et Villard, 1970 : 13-3).

Dûment sélectionnés par les manuels, les extraits de Colette deviennent donc l'occasion de proposer au public scolaire un modèle stylistique à admirer, analyser et imiter. Colette devient, en particulier entre les années 1940 et 1970, une référence obligée quand il s'agit dans les petites classes de l'enseignement secondaire d'apprendre aux élèves à écrire. Rien ne témoigne mieux de cette valeur de modèle d'écriture que la place privilégiée qui lui est accordée dans un manuel dont la première édition date de 1939 et qui s'intitule *Apprendre à écrire : 1^{re} partie, les sensations* (Cognet et Janet, 1939). Cet ouvrage, publié sous la direction de Pierre Clarac⁵, et qui se donne, tant par son titre que par son organisation interne, comme un manuel spécifiquement destiné à un apprentissage scolaire d'un art d'écrire, réutilise le motif de la sensation chez Colette en ne proposant pas moins de 19 extraits de l'écrivaine en guise de modèle.

Devenu l'un des éléments fondamentaux élaborés par le discours critique sur Colette, le motif de la sensation est donc récupéré par l'institution scolaire en fonction de ses propres fins d'apprentissage. L'éloge appuyé et réitéré de cet art de la sensation qui serait son apanage confère à l'écrivaine une place dans le cadre d'une école qui lui assure la perpétuation tout en construisant un discours

5. Figure importante de l'enseignement – il fut d'abord professeur de khâgne au lycée Condorcet, puis et surtout Inspecteur général de l'éducation nationale – Clarac joue un rôle important dans la légitimation scolaire de Colette : il publie chez Grasset en 1936 des *Textes choisis de Colette*, dirige dès la fin des années 1930 des collections de manuels qui font une large place à l'écrivaine et publie dans les années 1950 un ouvrage consacré à Colette dans une collection de « petits classiques » scolaires.

sur l'œuvre, des palmarès et un modèle. Devenu une qualité stylistique à admirer et à imiter, cet art de transcrire la sensation acquiert en même temps sa place dans la formation du goût littéraire et du style. En fait, si les critères d'appréciation initialement négatifs auxquels était en butte l'œuvre de Colette semblent oubliés, c'est que la définition de la culture littéraire reconnue s'est partiellement transformée en même temps que se transformaient les conditions de la scolarisation entre les années 1920 et les années 1960 : amenée à accueillir et à former un public nouveau qui, issu de nouvelles couches sociales, est à la recherche d'une formation supplémentaire, l'École tend à proposer désormais de nouvelles références littéraires et stylistiques qui étaient précédemment récusées comme indignes de figurer au sein d'une culture littéraire légitime encore étroitement définie en fonction de critères liés à l'état de la formation intellectuelle des élites du début du siècle.

Cependant, en dépit de ces transformations, l'appréciation négative attachée à l'origine à la sensation chez Colette laisse des traces dans une consécration qui reste relativement problématique par rapport à d'autres écrivains de son époque qui accèdent à une place plus haute dans le panthéon littéraire du *xx^e* siècle. Longtemps cantonnée aux manuels des petites classes, peu étudiée par la critique universitaire, Colette apparaît comme un classique mineur sollicité essentiellement à un niveau intermédiaire du cursus scolaire avant que d'autres références soient proposées pour une culture littéraire plus distinguée.

Seule l'évolution relativement récente de la position d'un genre comme l'autobiographie qui, malgré les multiples réticences demeurant à son endroit⁶, tend à prendre plus de place dans le cadre de l'École et des références culturelles qu'elle diffuse, semble conduire Colette à une position qui se renforce dans les manuels scolaires du second cycle à mesure que les formes diverses de l'écriture autobiographique trouvent leur place dans le cadre de la culture littéraire telle que la définit aujourd'hui l'institution scolaire.

6. Voir l'article de Jacques Lecarme (1997).

BIBLIOGRAPHIE

- BÉDIER, Joseph, et Paul HAZARD (dir.) (1924), *Histoire de la littérature française illustre*, t. 2, Paris, Larousse.
- BENDA, Julien (1918), *Belphégor. Essai sur l'esthétique de la présente société française*, Paris, Émile-Paul.
- CAILLAT, J., et Mme BÉNIELLI (1932), *Cours de français*, EPS, 3^e année et EN, Paris, Masson.
- CHARLES, Christophe (1979), *La crise du roman à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Paris, Presses de l'École normale supérieure.
- CHEVAILLIER, J. R., et P. AUDIAT (1950), *Les textes français xx^e*, classes de 3^e, 2^e, 1^{re}, Paris, Hachette.
- COGNET, Blanche, et Marcelle JANET (1939), *Apprendre à écrire*, Paris, E. Belin. Collection publiée sous la direction de Pierre Clarac « la classe de français ». Étude des moyens d'expression. Exercices sur des textes. Essais. 1^{re} partie : Les sensations. Classe de 6^e, 5^e, et 4^e. Année préparatoire, 1^{re} et 2^e année des E.P.S. et des écoles pratiques.
- GAUTHIER, P. L., et A. M. ROUSSEAU (1938), *Textes choisis pour lectures expliquées et lectures dirigées conformément aux programmes du 11 avril 1938*, Classes de 6^e et 5^e des lycées, collèges et cours secondaires. Cours préparatoires et 1^{res} années des E.P.S., Écoles pratiques, Cours complémentaires, 3^e éd., Paris, Vuibert.
- GENDROT, F., et F.M. EUSTACHE (1954), *Auteurs français, xx^e siècle*, Paris, Hachette.
- LAGARDE, André, Laurent MICHARD, Jean FOURNIER *et al.* (1974), *Le français. Lire, écrire, parler*, nouvelle collection Lagarde et Michard, choix de textes pour la classe de 3^e, Paris/Bruxelles/Montréal, Bordas.
- LARNAC, Jean (1927), *Colette, sa vie, son œuvre*, 2^e édition, Paris, Simon Kra.
- LECARME, Jacques (1997), « L'hydre autobiographique », *RITM*, n^o 14, p. 19-56.
- LÉONARD, Jean (1969), *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques (oct. 1922-déc. 1924). Table de l'hebdomadaire*, Louvain.

COLETTE. LA RECONNAISSANCE D'UNE FEMME ÉCRIVAIN

- MARTINOT, Pierre, et J. CAILLAT (1946), *Littérature française, histoire littéraire ; textes choisis*, t. 2 : XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles. Classes de 1^{re}, Paris, Masson.
- MAURIAC, François (1927), « Le roman aujourd'hui », *La Revue hebdomadaire*, n° 19 (février), p. 259-281.
- MORNET, Daniel (1927), *Histoire de la littérature et de la pensée françaises contemporaines*, Paris, Larousse.
- PERRU, R., et C. LAUNAY (1971), *Thèmes et réalités : le milieu et les hommes*, Classe de 2^e, Paris, Hachette.
- PIERREFEU, Jean de (1920), *Le Journal des débats*, 13 octobre, p. 2.
- POMOT, H., et H. BESSEIGE (1951), *Le français par le français*, Classes de 3^e des lycées, collèges modernes et techniques, Guéret, Presses du massif central.
- VIALA, Alain (dir.) (1993), *Qu'est-ce qu'un classique ?*, dossier de *Littératures classiques*, n° 19 (automne).
- VILLARD, G., et S. VILLARD (1970), *Fichier pour la lecture expliquée, la lecture dirigée, la récitation*, Classe de 5^e, Paris, Masson.

LA LÉGITIMATION DE NOUVEAUX CORPUS
DANS LES RÉCENTS MANUELS
DE LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

Marie-Andrée Beaudet et Clément Moisan

CRELIQ, Université Laval

On a coutume d'affirmer que la légitimation des œuvres littéraires vient de l'Institution, et dès qu'on a dit cela, il semble qu'il n'y ait plus besoin de précisions, ni d'explications supplémentaires. Il reste pourtant que l'Institution comme telle est une notion qui recouvre bien des agents, des acteurs, des instances, des personnes et des groupes qui n'agissent pas toujours ensemble, ni d'un commun accord lors d'un moment ou d'une circonstance où des cas de légitimation se produisent. Ce dernier mot pose aussi problème, car il ne suffit pas de penser qu'est légitime tout ce qu'un processus quelconque permet d'accréditer, de reconnaître comme valeur, en raison d'un consensus quelconque. L'analyse du processus et des démarches en cause en arrive souvent à les considérer comme une construction beaucoup plus qu'une acceptation réfléchie de la part des intervenants impliqués dans l'opération. Pour montrer concrètement ce qui se passe, nous allons considérer deux cas de légitimation dans le cadre de l'Institution didactique, plus précisément dans des manuels récents destinés à l'enseignement de la littérature où apparaissent de nouveaux corpus, dont celui de la chanson d'une part, et de la littérature migrante, d'autre part. Cette présentation a pour but de montrer les processus et surtout les personnes en cause

dans l'élaboration d'une légitimité à accorder à ces deux catégories génériques inédites.

De 1994 à 1997, ont paru quatre ouvrages d'histoire de la littérature québécoise, le premier en France, sous la direction de Yannik Gasquy-Resch, *Littérature du Québec* (1994), deux chez Guérin éditeur, l'un de Luc Bouvier et Max Roy, *La littérature québécoise du xx^e siècle* (1996), l'autre, *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, sous la direction de Réginald Hamel (1997), et le quatrième chez Hurtubise HMH, *Littérature québécoise des origines à nos jours*, sous la direction de Heinz Weinmann et Roger Chamberland (1996). À cela s'ajoute une *Anthologie de la littérature québécoise* au Centre éducatif et culturel, préparée par Michel Laurin avec la collaboration de Michel Forest (1996). Ces maisons d'édition québécoise sont toutes spécialisées dans le marché scolaire des collèges et des universités. Depuis la fin des années 1960, soit depuis le dernier d'une série d'ouvrages de cette décennie, l'*Histoire de la littérature française du Québec*, dirigée par Pierre de Grandpré (1967-1969), les publications dans ce domaine proprement dit étaient rares, sinon inexistantes. Une des explications est l'absence de demande du milieu scolaire pour ce genre de manuels et surtout l'absence d'incitation venant de directives du ministère de l'Éducation. Or, à la fin de 1995, la réforme des programmes du cégep et l'accent mis sur l'enseignement de l'histoire littéraire a suscité une réponse de la part des professeurs mais aussi des éditeurs qui ont flairé le vent nouveau.

On peut alors se demander si ces nouvelles productions reconduisent ou non les schémas de l'histoire littéraire, renouvellent la matière, changent les périodisations, la hiérarchie des auteurs, font place à de nouveaux genres, et ainsi de suite. Étant donné l'espace qui nous est imparti, nous laissons de côté cette question plus générale, pour nous attarder à un point particulier, l'ajout des corpus déjà mentionnés au domaine littéraire québécois.

ŒUVRES ET ÉCRIVAINS MIGRANTS

Dans *Le panorama de la littérature québécoise contemporaine*, cité plus haut, Hamel, le directeur, avait institué un chapitre intitulé : « Les Néo-Québécois ». Le collaborateur assigné, Maximilien Laroche, universitaire d'origine haïtienne, constate lui-même que dans les ouvrages concurrents :

On voit apparaître des sections ou des sous-sections qu'on ne connaissait point. Des titres comme « Ruptures et pluralisme » (Bouvier et Roy), « Un nouveau monde, dérives et pluralisme, littérature migrante » (Weinmann et Chamberland), « Société pluraliste et littérature métisse, les récits de l'ailleurs ici ; l'essai : différends et différends » (Laurin), font désormais une place à l'écriture dite « néo-québécoise » (1997 : 618).

L'institution scolaire enregistre donc une donnée absente jusqu'ici dans les manuels, mais déjà présente dans des ouvrages spécialisés, ceux de Réjean Beaudoin (1990), ou de Pierre Nepveu (1988), par exemple. Il s'agit bien ici d'une transmission par la voie de l'École d'une nouvelle information qui fait date. Pour expliquer cette donnée, il faut d'abord considérer que le manuel est un outil pédagogique, mais l'objet inscrit dans le manuel provient d'ailleurs, de l'institution littéraire pour sa reconnaissance et de l'institution universitaire pour son élaboration didactique.

Dans le cas qui nous occupe, l'institution littéraire reconnaît la réalité, disons pour faire court, « néo-québécoise », par les éditeurs qui éditent ces auteurs migrants, par les prix que les jurys leur décernent, par les critiques qui les commentent dans les journaux et les revues littéraires, et même dans des polémiques, dont celle qui a suivi la conférence que Monique Larue a donnée au Centre d'études québécoises (CETUQ) de l'Université de Montréal sur *L'arpenteur et le navigateur* (1997). Dans *Lettres québécoises* de l'été 1992, Jean Jonassaint notait que les publications des néo-Québécois avaient quadruplé dans la décennie 1980 par rapport à la période précédente. Des maisons d'édition se sont spécialisées dans

la publication d'auteurs immigrants, dont Guernica (1984) et Nouvelle Optique, sans compter des maisons qui ont publié plusieurs de ces écrivains, dont Pierre Tisseyre, XYZ, Triptyque, sans oublier Leméac, l'Hexagone, Québec Amérique, et d'autres. Les éditions Balzac ont consacré en 1994 une collection « Autres Rives » à des auteurs migrants. Des revues se sont donné pour objectif de traiter de la pluralité culturelle, entre autres *Moebius* (1977), *Dérives* (1978), *Interculture* (1981), *Vice Versa* (1983), « une revue trilingue du transculturel », *Humanitas* (1983), *Trois* (1985), *La parole métèque* (1987). Dans les années 1990, de plus en plus d'auteurs néo-québécois ont obtenu des prix littéraires ou ont été retenus dans les listes de grands prix : *L'ingratitude* de Yin Chen a été nommé pour le Prix Fémina¹ et a remporté le Prix Québec-Paris en 1995. Sergio Kokis, lui, a cumulé quatre prix pour *Le pavillon des miroirs* (1994), ce qu'aucun auteur québécois n'avait encore réussi : le Grand Prix littéraire de la Ville de Montréal, le Prix de l'Académie des lettres du Québec, le Prix Québec-Paris et le Prix Desjardins du Salon du livre de Québec. Il va sans dire que la critique s'est intéressée à ce phénomène de nouveaux auteurs venant de tous horizons : Vietnam, Chine, Japon, Italie, Brésil, Irak, Haïti, etc. Nous venons de citer Haïti : le roman de Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (1985), en plus de devenir un best-seller et de donner lieu à un film fort couru, a permis de découvrir des écrivains haïtiens jusque-là moins connus, comme Gérard Étienne, Anthony Phelps, Émile Ollivier, Joël Desrosiers et d'autres. L'attention de plus en plus grandissante pour une production proliférante a provoqué un ressac que la polémique entourant la conférence de Larue, au CETUQ, a canalisé. L'auteure prêtait à un collègue des propos qu'on entendait jadis dans le domaine de l'emploi où des travailleurs se plaignaient que des étrangers venaient prendre leurs *jobs* ; désormais, disait cet écrivain fictif, toute l'attention se porte sur les écrivains néo-québécois et les écrivains de souche sont désormais laissés pour compte. La directrice de la

1. Chen (1995). Voir l'article de Jean-François Josselin (1995) qui qualifie le livre d'une « sorte de chef-d'œuvre ».

revue *Tribune juive* n'a retenu que ce passage de la conférence publiée pour accuser Larue de racisme et de xénophobie. Nepveu, directeur du CETUQ à l'époque, lui a reproché de ne pas savoir lire (1997 : A-11) et Jeanne Demers a considéré cette « lecture erronée » comme une lecture « destructrice » (1997 : A-11). L'institution littéraire était mise devant un fait accompli qu'elle devait à la fois reconnaître, accepter, s'appropriier. En tête d'un répertoire de « romanciers immigrés » entre 1970 et 1990, Marc Angenot affirme que la littérature néo-québécoise ne doit pas être perçue comme une catégorie, mais comme « une question adressée à la sociologie de la littérature québécoise, à *notre* littérature dans l'ambiguïté de cette appropriation » (1993 : x).

Cette citation d'Angenot permet de passer à ce que nous avons appelé plus haut l'institution universitaire ou didactique, celle qui forge la connaissance sur l'objet et lui donne du sens. Il n'est pas question ici de développer la somme des concepts qui sont nés de ces recherches sur l'identitaire, l'altérité, l'interculturel, le trans-culturel, les écritures migrantes, immigrantes, nomades, le pluralisme culturel, termes qui, faut-il le rappeler, servaient de titres à des sections des manuels scolaires cités plus haut. Nous rappellerons quelques-uns des travaux qui ont traité de ces questions, toujours à propos de cette réalité nouvelle dans le paysage littéraire du Québec. Lors d'un colloque à Paris, en 1987, Régine Robin traitait de « Langue et fiction de l'identitaire » ([1993] 1998). Elle avait d'ailleurs introduit la section de ce colloque consacré au « Québec pluriel » où elle notait cette « pression indirecte et souvent inconsciente de l'écriture *migrante* sur la littérature québécoise » (p. 376). Dans sa communication, elle définit les types d'écrivains migrants, leurs thématiques particulières et leurs modes d'écriture. C'est en 1987 également que Simon Harel publie *Le voleur de parcours* où il traite du cosmopolitisme de la littérature du Québec. Il coordonnera en 1992 un ouvrage collectif sur *L'étranger dans tous ses états*, qui définit les enjeux culturels et littéraires posés par ce phénomène nouveau. Des chercheurs universitaires ont obtenu des subventions du Centre de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) pour traiter des sujets

pertinents à ce domaine : Sherry Simon et Pierre L'Hérault, « L'identitaire et l'hétérogène dans la prose romanesque québécoise » (1989-1992), et « Le discours de la pluralité culturelle dans les œuvres théâtrales québécoises » (1992-1995). Ces réflexions ont donné lieu à un ouvrage réunissant les deux chercheurs et deux autres, Robert Schwartzwald et Alexis Nouss, sous le titre *Fictions de l'identitaire au Québec* (1991). Plus récemment a paru un ouvrage qui réunit 11 entretiens avec des chercheurs et des écrivains sur l'identité culturelle, *L'archipel identitaire* (Ancelovici et Dupuis-Déri, 1997), qui tente de redéfinir l'identité québécoise face à ces influences multiples qui semblent l'avoir ou qui l'ont modifiée considérablement. Nous laissons de côté les colloques, nombreux, qui depuis trois ans rassemblent des universitaires québécois, français, allemands et autres, autour de questions de multi-ethnicité, d'interculturalité, de dialogue interculturel. Sans oublier les mémoires et les thèses, qui pullulent au Québec même, mais aussi à l'étranger, en Pologne et au Japon, pour ne citer que deux pays où deux mémoires se font ou sont complétés sur un même auteur, Yin Chen.

ÉTAT DES LIEUX

Comment se reproduisent ces diverses reconnaissances critiques et didactiques de la littérature dite migrante dans les ouvrages d'histoire littéraire parus de 1994 à 1997 ? Dans celui dirigé par Gasquy-Resch, c'est elle-même qui écrit la section « Écritures migrantes » de la quatrième partie intitulée « Orientations ». Font l'objet d'une présentation et de citations, les écrivains italo-québécois Fulvio Caccia, Marco Micone et Antonio D'Alfonso, les Haïtiens Étienne et Laferrière, Naïm Kattan, Marilù Mallet, Nadine Ltaif et Robin. Bouvier et Roy, eux, retiennent trois écrivains dans leur section « Ruptures et pluralisme (1960-1990) » : Laferrière pour le « Récit », Robert Gurik et Micone pour le « Théâtre ». Dans leur *Histoire de la littérature québécoise*, Chamberland et Weinmann créent une section du roman contemporain intitulée « Écrivains migrants », où se retrouvent avec leur photo : Robin,

Kokis, Laferrière, Micone, Chen et Ollivier. Kattan apparaît dans la section « Essais », sans précision de « migrant ». Quant au texte de Laroche dans le *Panorama* [...] paru chez Guérin, il fait partie d'une grande section intitulée « Essais », composée comme un fourre-tout : « La francophonie », « La philosophie depuis 1968 », « Les lois linguistiques dans leur contexte démographique », « Trente ans d'historiographie québécoise », « L'essai en sciences sociales ». La section de Laroche sur l'essai néo-québécois est autant celui des écrivains migrants que des essayistes québécois qui ont touché de près ou de loin le multiculturel et l'interculturel. Toutefois, dans les chapitres du même ouvrage sur le roman et la nouvelle, le fantastique et la science-fiction, les responsables font mention d'auteurs néo-québécois : Elizabeth Vonarburg, François Piazza et Naïm Kattan, entre autres. Pour le roman, Gilles Dorion inscrit une sous-section, « les écrivains migrants », où il donne en ordre alphabétique une quinzaine de noms et cite des œuvres de quelques-uns de ces « romanciers migrants [qui] contribuent efficacement à façonner et à transformer l'imaginaire en apportant des points de vue neufs et originaux, des sensibilités différentes sur les thèmes de prédilection des Québécois ». Il conclut : « L'éventail très varié de leurs thèmes et de leur écriture apporte une contribution et un enrichissement considérables à la littérature d'accueil dont ils font désormais partie » (1997 : 381-382).

Désormais, en effet, l'écriture et les écrivains migrants sont un élément de la définition de la littérature québécoise actuelle. Dans leur *Anthologie de la littérature québécoise*, Laurin et Forest créent un dernier chapitre consacré à « Société pluraliste et littérature métissée ». Ils expliquent le contexte historique de cette période qui va de 1967 à nos jours, par la transformation de la société québécoise devenue dans un premier temps multiculturelle, puis dans un second, pluraliste, d'où est née une littérature dite métissée. Dans chacune des sections génériques, un texte d'écrivain québécois est suivi de celui de quatre ou cinq auteurs migrants. Pour « Poètes sans frontières », Gérald Godin, Micone, D'Alfonso, Filippo Salvatore et Anne-Marie Alonzo ; pour « Les récits de l'ailleurs ici », Sylvain Trudel, Ollivier, Laferrière, Chen et Paul Zumthor ; pour

« Le théâtre fait quasi relâche », Suzanne Lebeau, Micone, Pan Bouyoucas et Abla Farhoud ; pour « L'essai : différents et différents », Doris Lussier, Kattan et Étienne. Les écrivains qui se trouvent dans tous les manuels à la fois sont : Micone, Kattan, Ollivier, Laferrière, Chen et Kokis. Le palmarès est plus restreint que celui auquel nous ont habitués les critiques, mais il souligne aussi les préférences des historiens qui les ont sélectionnés en bonne partie en fonction du choix des critiques. De toute manière, ces écrivains migrants appartiennent tous à la dernière décennie, ce qui jette un certain doute sur leur « historicité » dans un manuel d'histoire littéraire.

La question que posent ces ouvrages, études, et écrits de toutes sortes est celle-ci : la littérature québécoise a-t-elle été changée par cet apport des œuvres et des écrivains dits néo-québécois ? Sur ce point, le recueil de nouvelles de Monique Proulx, *Les aurores montréalaises* (1996), par plusieurs types d'intertextualité, fait appel à des écrivains néo-québécois (Laferrière, Chen, Micone, etc.) et établit ainsi des transferts culturels qui fonctionnent réellement dans les deux sens. L'écrivaine québécoise d'origine égyptienne, Mona Latif-Ghattas, constate : « les auteurs d'ici m'ont inculqué un sens des réalités, de la matérialité, un culot, une audace que je n'avais pas auparavant ». Mais, poursuit-elle en contrepartie,

les écrivains de partout dans le monde vivant au Québec ont contribué à ouvrir davantage la littérature d'ici sur le monde, sur l'ailleurs et les différentes formes d'expression qui y prévalent. Avec eux, l'intertextualité avec les textes d'autres souches s'est également répandue, ce qui s'est traduit par des modifications de style et d'intérêt chez plusieurs écrivains québécois (Guay, 1996 : D-2).

S'agit-il alors d'intégration à la littérature québécoise ou de transformation de celle-ci ? Pour Régine Robin, les « transformations linguistiques, lexicales, même syntaxiques, une hybridité culturelle affirmée, de nouveaux types d'écriture » (1989 : 9) résulteront de l'intégration des écritures migrantes à la littérature québécoise. Pour Sherry Simon, « la problématique de l'écriture migrante

deviendra de plus en plus celle de la littérature québécoise dans son ensemble » (1993 : 269). On verra sans doute dans un avenir rapproché laquelle de ces deux prospectives s'avérera la bonne.

LE CAS DE LA CHANSON

Le deuxième cas à l'étude, celui de la chanson, soulève d'autres questions. Des questions relatives aux mécanismes de la légitimation littéraire mais également liées à la fonction du manuel et à la suprématie des grands genres traditionnels, plus précisément de la poésie. Si l'inscription du courant des écritures migrantes – ainsi que nous l'avons vu précédemment – semble fournir une nouvelle illustration, bien qu'en accéléré, du processus de légitimation fondé, d'une part, sur la reconnaissance de l'institution littéraire et, d'autre part, sur l'élaboration didactique de l'institution universitaire, les modalités de l'inclusion de la chanson semblent fonctionner différemment et paraissent – plutôt que de le reconduire – vouloir mettre en question, en le court-circuitant, le processus décrit au début du présent article.

Dans le cas de la chanson, contrairement au phénomène des écritures migrantes, il est en effet difficile de démontrer que la sanction institutionnelle a précédé l'entrée dans le manuel, que l'institution littéraire avait déjà reconnu de façon explicite la chanson ou les auteurs de chansons comme parties intégrantes du corpus de la littérature. En effet, aucun auteur de chanson ou aucun recueil de textes de chanson ne s'est encore mérité l'un des grands prix ou l'une des distinctions relevant *stricto sensu* de l'appareil littéraire. Ni prix Nelligan, ni prix David, ni prix Québec-Paris, ni prix de l'Académie des lettres du Québec. Cependant, au Québec comme ailleurs, diverses institutions relevant de l'industrie du disque ou du spectacle servent à distinguer et à consacrer les contributions exceptionnelles et les talents dans ce domaine.

Précisons ici que l'examen ne vise nullement à nier à la chanson sa dimension artistique ni à mettre en doute les remarquables qualités d'écriture dont font preuve certains paroliers. Le phénomène interrogé ici est celui de l'entrée massive du « genre »

de la chanson dans le corpus littéraire légitimé par un appareil scolaire et non l'insertion particulière ou ponctuelle de tel texte de chanson ou de tel parolier.

LES VOIES D'ASCENSION D'UN GENRE

Si jusqu'ici l'institution littéraire ne semble pas avoir clairement statué sur le cas de la chanson, il est par ailleurs incontestable que les maisons d'édition littéraires, elles, lui manifestent un intérêt qui va croissant. Si on excepte les répertoires et compilations de chansons traditionnelles destinées à la famille et aux organismes jeunesse, c'est sans doute par le biais des études ethnographiques que la chanson parvint dans les années 1970 à attirer l'attention des éditeurs. Coïncidant avec ce que l'on a appelé les grandes années de la chanson québécoise, cet intérêt allait bientôt ouvrir aux universitaires, étudiants et professeurs en littérature, un nouveau champ de recherche. Un exemple parmi d'autres : en 1977, Leméac fait paraître *Panorama de la chanson québécoise* de Bruno Roy ainsi que *Et cette Amérique chante en québécois* du même auteur. Dans les années 1980, cet intérêt s'accroît de façon sensible. À preuve, la collection « Chansons et monologues » chez VLB éditeur et plus récemment la collection « Paroles de chanson » chez Lanctôt éditeur. Ces deux collections accueillent les textes de chanson d'auteurs-compositeurs toujours actifs et très populaires comme Claude Dubois ou Michel Rivard. De même, les éditions Triptyque, dont le directeur Robert Giroux est un universitaire lui-même spécialiste du domaine de la chanson, compte à leur catalogue plusieurs études consacrées au phénomène et à l'histoire de la chanson, dont *Les aires de la chanson* (1984), *La chanson dans tous ses états* (1987) et un *Guide de la chanson québécoise* (1991), tous signés par Giroux. À Québec, Nuit blanche éditeur (désormais Nota bene) a fait paraître, sous la double signature d'André Gaulin et de Roger Chamberland, deux universitaires spécialistes de la poésie et de la chanson, deux ouvrages qui ont connu et continuent de connaître un grand succès commercial, une anthologie qui a pour titre *La chanson québécoise de La Bolduc* à

aujourd'hui (1994), ainsi que l'intégrale des textes de chanson composés par Félix Leclerc, *Tout Félix en chansons* (1996). Comme c'était le cas des travaux sur l'écriture migrante et l'interculturel, la grande majorité des ouvrages publiés dans le domaine de la chanson sont issus de projets de recherche subventionnés par de grands organismes gouvernementaux comme le FCAR et le CRSH.

Précisons en outre que plusieurs universités dont l'Université du Québec à Rimouski, l'Université de Sherbrooke et l'Université Laval ont inscrit à la fin des années 1980 au programme du baccalauréat en littérature des cours consacrés à l'histoire et à la sociologie de la chanson. Dans la mouvance de ces enseignements, on observe tout naturellement une augmentation du nombre de mémoires et de thèses consacrés à l'œuvre d'un auteur-compositeur ou à une période de l'histoire de la chanson francophone.

Ces manifestations d'intérêt restent cependant encore bien en deçà de la consécration accordée par l'institution littéraire dans son ensemble au phénomène des écritures migrantes, à des œuvres, faut-il le préciser, relevant des classes génériques traditionnellement couvertes par l'histoire littéraire. Aussi, l'importance de l'espace accordé à la chanson par les auteurs des nouveaux manuels de littérature québécoise étonne et laisse à penser que l'initiative précède ou se substitue plutôt au processus habituel de la sanction institutionnelle. Mais avant de conclure, faut-il encore prendre la juste mesure du phénomène.

DES FAITS ET DES CHIFFRES

Chez Hurtubise HMH, l'ouvrage intitulé *Littérature québécoise. Des origines à nos jours. Textes et méthode*, réalisé sous la direction de Weinmann et Chamberland, accorde au total pour la période des années 1948 à aujourd'hui 22 pages à la chanson et 31 pages à la poésie. La chanson y occupe 70 % de l'espace accordé à la production poétique. De plus, pour illustrer la production des années 1948-1975, période reconnue comme l'une des plus fécondes dans l'histoire de la poésie québécoise, 10 poètes et

9 chansonniers² se partagent l'honneur d'une notice et de la reproduction d'un poème ou d'un texte, selon le cas. Aux côtés des Leclerc et Vigneault, – qui ont également pratiqué les genres littéraires traditionnels, notamment le conte et la poésie – on retrouve, entre autres, les noms de Pauline Julien et Robert Charlebois qui doivent principalement leur carrière et leur succès à leurs qualités d'interprètes.

Chez Guérin, l'ouvrage signé par Roy et Bouvier, *La littérature québécoise du xx^e siècle*, accorde au chapitre des années 1960 à 1990, à peu de choses près, le même pourcentage à la chanson que le manuel HMH, c'est-à-dire dans le cas présent 71 % des pages consacrées à la poésie, soit précisément 39 pages à la poésie (p. 216 à 255) et 28 pages à la chanson (p. 259 à 287). Ont droit à une notice 10 poètes et 9 chanteurs³. Le choix des poètes comme des chansonniers et chanteurs diffère légèrement de celui effectué par l'équipe Weinmann/Chamberland.

De son côté, l'anthologie réalisée par Laurin avec la collaboration de Forest pour le compte des éditions CEC, met le plus en évidence le genre de la chanson en s'intéressant de près à son

2. Les poètes retenus, c'est-à-dire ceux qui ont droit à une photo, une notice et un poème : Paul-Marie Lapointe, Gaston Miron, Roland Giguère, Gilles Hénault, Gatien Lapointe, Paul Chamberland, Jacques Brault, Fernand Ouellette, Yves Préfontaine, Denis Vanier. Notons que trois autres poètes, sans avoir droit à une notice et à une photo, sont présents par un poème : Claude Gauvreau, Pierre Perrault et Patrick Straram. Du côté de la chanson, dans une section intitulée « La chanson : les voix d'un peuple », on retrouve, selon les mêmes règles de présentation : Félix Leclerc, Raymond Lévesque, Claude Léveillé, Gilles Vigneault, Clémence Desrochers, Pauline Julien, Robert Charlebois, Plume Latraverse et Beau Dommage. Une chanson de Sylvain Lelièvre, « Petit matin », se retrouve en tête de la section mais l'auteur, contrairement aux chansonniers précédemment nommés, n'y a cependant droit ni à une photo ni à une notice.

3. En poésie : Gatien Lapointe, Paul Chamberland, Jacques Brault, Gérald Godin, Michèle Lalonde, Gaston Miron, Raoul Duguay, Lucien Francœur, Philippe Haeck, François Charron. Pour la chanson : Félix Leclerc, Raymond Lévesque, Gilles Vigneault, Claude Gauthier, Pauline Julien, Jean-Pierre Ferland, Luc Plamondon, Michel Rivard, Richard Desjardins.

inscription historique et en abordant le corpus selon un découpage thématique plus détaillé. La période des années 1948 à nos jours, fragmentée en 8 sous-divisions, comprend 27 poètes et 17 chanteurs⁴. L'espace total alloué à chacun des genres pour cette même période se répartit ainsi : 45 pages pour la poésie et 25 pour la chanson.

On reconnaîtra que cette entrée de la chanson dans ces trois manuels québécois de littérature constitue non seulement un fait nouveau, mais présente aussi, par l'espace qui lui est consenti, un mode d'inclusion tout à fait singulier qui invite à examiner les justificatifs qui l'accompagnent.

CRITÈRES ET JUSTIFICATIFS

L'examen des textes d'introduction tend à démontrer que la visée générale des ouvrages et le choix d'inclure la chanson reposent sur des critères plus sociaux et pédagogiques que formels ou esthétiques. En effet, la proposition organisatrice, la même dans tous les manuels, s'établit sur la quête identitaire du peuple québécois. Dans cette perspective, la chanson depuis les années 1960 est abordée par les divers auteurs comme un témoin et un relais majeurs d'un large phénomène de prise de conscience et de prise de parole tout à la fois collectives et individuelles.

L'avant-propos que signe Laurin à l'entrée de son manuel est très éclairant à cet égard :

Cette incursion dans les provinces de notre imaginaire collectif devrait permettre une réflexion sur l'art, plus particulièrement la littérature, en même temps que

4. En poésie : Hénault, Giguère, P.M. Lapointe, Gauvreau, Perrault, Miron, Pilon, G. Lapointe, Brault, Godin, Chamberland ; Vanier, Francœur, Péloquin, Yvon, Langevin, Beausoleil, M. Gagnon ; Ouellette, M. Garneau, M. Beaulieu, Morency, Uguay ; Godin, Micone, D'Alphonso, Salvatore, Alonzo. Du côté de la chanson, en continuant de respecter l'ordre de présentation et les coupes thématiques : Leclerc, Vigneault, Lévesque, Léveillé, Gauthier ; Charlebois, Latraverse, Duguay, Desrochers, Forestier ; Ferland, Lelièvre, Desjardins, Piché ; Julien, Rivard, Corcoran.

l'expérience vécue au quotidien, amenant chacun à s'interroger sur soi, sur son rôle social de même que sur son destin historique et cosmique. Ce, tout en comblant amplement les attentes du ministère de l'Éducation (1996 : avant-propos).

Si Bouvier et Roy se contentent de justifier la présence de « quelques chansons » (et de « quelques textes d'humour ») par « leur valeur poétique ou sociologique, si ce n'est pour leur impact culturel » (1996 : vii), de leur côté, Weinmann et Chamberland se montrent plus loquaces sur les critères qui ont présidé à la sélection des textes :

[L]es œuvres retenues, produites ici ou destinées au public d'ici, doivent pour s'insérer dans notre trame historique montrer le plus possible de potentialités esthétiques et littéraires, posséder une force d'interpellation et, finalement, répondre à des soucis pédagogiques (1996 : iv).

Un peu plus loin, les deux auteurs justifient l'extension du corpus – et du coup l'entrée de la chanson – par une ouverture « interdiscursive » pratiquée, selon eux, par la littérature elle-même :

La littérature québécoise s'ouvre à d'autres modes d'expression. Nous pouvons ainsi suivre le chemin qui conduit le théâtre au théâtre québécois ; nous assistons à la naissance et à la reconnaissance de la chanson québécoise ; nous découvrons le cinéma et entrevoyons les multiples possibilités de la télévision (1996 : iv).

L'argumentaire laisse perplexe. Qui parle ici ? Qui, sinon les signataires du manuel eux-mêmes, octroient à la littérature ce pouvoir hégémonique intégrateur vis-à-vis des autres pratiques culturelles ? La tentation est forte d'inverser la proposition et d'y voir une réaction devant la désaffection qui frappe la littérature au profit des autres pratiques culturelles. Une façon en somme de conférer à la littérature une part de la proximité et de la faveur populaires dont ces dernières jouissent auprès du public, comme auprès des étudiants. D'autre part, le gain opéré par la chanson au détriment de

l'espace réservé à la poésie, entendue dans son acception générique traditionnelle, n'est pas sans soulever plusieurs questions.

LA GUERRE DES GENRES

Le nombre total de pages étant généralement fixé au départ par l'éditeur, l'ajout de nouvelles catégories oblige les auteurs d'un manuel à revoir la répartition de l'espace, à diminuer ici pour pouvoir ajouter là. Ainsi, l'entrée de la chanson, forçant des exclusions, non seulement réduit le nombre de pages allouées à la poésie mais remet en question la place et la part traditionnellement accordées aux genres traditionnels.

L'entrée massive de la chanson soulève également d'autres questions. La seule raison pédagogique – la chanson favoriserait l'apprentissage de la poésie – justifie-t-elle la présence de la chanson ? Ou les auteurs estiment-ils que la chanson constitue désormais un genre littéraire à part entière qui mérite d'être enseigné au même titre que le roman ou l'essai ? En ce cas, que devient la musique ? Comment évaluer la part de sens apporté par la musique au texte, part jugée inaliénable par Claude Dunneton, l'auteur d'une récente et importante histoire de la chanson française, auteur qu'on ne saurait accuser d'élitisme ? Et cette autre question en écho aux justificatifs fournis par les manuels : les auteurs des musiques de chanson, qui sont souvent distincts des paroliers, ne seraient-ils pas eux-mêmes des artistes, des « artisans de l'imaginaire collectif » ? À ce compte, pourquoi écarter les auteurs de téléroman, les scénaristes ?

On peut se demander quels objectifs et quels intérêts particuliers servent ces manuels en élisant et en survalorisant une pratique déjà fort présente dans l'espace public alors que la poésie, contrairement à la chanson, ne peut compter le plus souvent que sur l'école pour rejoindre les étudiants. Comment ne pas voir là un écho ou un effet de cette « pédagogie du vécu » tant décriée par Larose (1991) et d'autres essayistes québécois depuis quelques années.

Fait à souligner : cet élargissement significatif du corpus littéraire par le manuel survient à un moment où l'Association nationale des éditeurs littéraires (ANEL) et l'Union des écrivains québécois

(UNEQ), qui ne comprend pas encore les auteurs-compositeurs qui sont professionnellement représentés par d'autres associations, s'inquiètent des conséquences du nouveau programme imposé par le ministère de l'Éducation et dénoncent la diminution des cours consacrés à l'enseignement de la littérature québécoise.

On prendra en terminant la mesure de l'importance accordée à la chanson dans ces nouveaux manuels en les comparant à deux autres ouvrages d'histoire littéraire, également destinés à l'enseignement. Le premier, dont nous avons déjà fait état, a été conçu pour accompagner l'enseignement de la littérature québécoise à l'étranger. Publié en 1994 sous la direction de Gasquy-Resch, l'ouvrage, intitulé *Littérature du Québec*, n'offre aucun espace à la chanson mais consacre toutefois en fin de parcours un chapitre à la paralittérature qui fait état de classes de textes en voie de légitimation : la science-fiction, le fantastique et la bande dessinée. La chanson se trouve réduite à une seule et brève allusion faite en introduction à propos du climat rigoureux du Québec. Allusion, on l'aura deviné, à Vigneault et à sa chanson « Mon pays ». Le second ouvrage, paru sous la signature de Laurent Mailhot, s'intitule également *La littérature québécoise* (1997). Là non plus, malgré l'inclusion de la science-fiction, du fantastique et des genres de l'intime, la chanson ne trouve place dans le corpus retenu. Qu'en conclure sinon que la légitimité littéraire dont jouit la chanson dans les manuels CEC, Guérin et HMH ne semble pas encore le fait d'une aussi large reconnaissance institutionnelle que sa présence massive peut le laisser croire.

Cet examen laisse dans l'ombre plusieurs aspects qu'il aurait été utile de prendre en considération. Par exemple, celui du profil des auteurs qui pourrait mettre en relation l'âge moyen des auteurs et le phénomène social des boîtes à chanson, le niveau de leur enseignement et leur domaine de spécialisation. Dans la perspective du discours justifiant l'élargissement du corpus, on pourrait aussi analogiquement s'interroger sur l'absence du téléroman, phénomène culturel québécois tout aussi significatif que la chanson dans la construction et l'expression de l'imaginaire collectif.

LA LÉGITIMATION DE NOUVEAUX CORPUS

Si bien des aspects ont échappé à notre analyse, il apparaît toutefois assez clairement au terme du présent examen que le sort que font à la chanson les nouveaux manuels de littérature québécoise rompt avec le processus traditionnel de la légitimation littéraire et marque une rupture vis-à-vis de « la fonction de relais second » naguère dévolue au manuel. En cela, l'entrée massive de la chanson dans les nouveaux manuels de littérature québécoise – tout autant que la rapidité d'historicisation du courant des écritures migrantes – témoigne d'une évidente et importante mutation des valeurs et des légitimités, et ce, tant sur le plan littéraire que social.

BIBLIOGRAPHIE

- ANCELOVICI, Marcos et Francis DUPUIS-DÉRI (dir.) (1997), *L'archipel identitaire*, Montréal, Boréal.
- ANGENOT, Marc (1993), dans Denise HELLY et Anne VASSAL (dir.), *Romanciers, immigrés : biographies et œuvres publiées au Québec entre 1970 et 1990*, Québec et Montréal, IQRC et CIADEST, p. xi-xii.
- [ANONYME] (1992), « Bilan bibliographique », *Lettres québécoises*, été, p. 15.
- BEAUDOIN, Réjean (1990), *Le roman québécois*, Montréal, Boréal.
- BOUVIER, Luc, et Max ROY (1996), *Littérature québécoise du xx^e siècle*, Montréal, Guérin.
- CHEN, Yin (1995), *L'ingratitude*, Montréal et Arles, Leméac et Actes Sud.
- DE GRANDPRÉ, PIERRE (dir.) (1967-1969), *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin. (En 4 volumes.)
- DEMERS, Jeanne (1997), « Une lecture erronée et destructrice », *Le Devoir*, 25 mai, p. A-11.
- DORION, Gilles (1997), « Le roman de 1968 à 1996 », dans Réginald HAMEL (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, p. 381-382.
- GASQUY-RESCH, Yannick (dir.) (1994), *Littérature du Québec*, Paris, Edicef/Aupelf. (Coll. « Histoire littéraire et Francophonie ».)
- GUAY, Henri (1996), « Mona Latif Ghattas. Entretien », *Le Devoir*, 3-4 février, p. D-2.
- HAMEL, Réginald (dir.) (1997), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin.
- HAREL, Simon (1989), *Le voleur de parcours, Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Longueuil, Le Préambule.
- HAREL, Simon (dir.) (1992), *L'étranger dans tous ses états : enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ éditeur.
- JONASSAINT, JEAN (1992), « Présentation » et « Bilan bibliographique », *Lettres québécoises*, été, p. 2 et p. 14-16.

LA LÉGITIMATION DE NOUVEAUX CORPUS

- JOSSELIN, Jean-François (1995), dans *Le Nouvel observateur*, n° 1614, 12-18 octobre, p. 59.
- KOKIS, Sergio (1994), *Le pavillon des miroirs*, Montréal, XYZ éditeur.
- LAFERRIÈRE, Dany (1985), *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, Montréal, VLB éditeur.
- LAROSE, JEAN (1991), « La littérature à distance. Sur la "culture pédagogique" québécoise », dans *L'amour du pauvre*, Montréal, Boréal, p. 27-48. (Coll. « Papiers collés ».)
- LARUE, Monique (1997), *L'arpenteur et le navigateur*, Montréal, Fides.
- LAURIN, Michel, et Michel FOREST (1996), *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, Centre éducatif et culturel (CEC).
- MAILHOT, Laurent (1997), *La littérature québécoise*, Montréal, Typo. (Coll. « Essais ».)
- NEPVEU, Pierre (1988), *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- NEPVEU, Pierre (1997), « Lire à l'envers », *Le Devoir*, 26 avril, p. A-11.
- PROULX, Monique (1996), *Les aurores montréalaises*, Montréal, Boréal.
- ROBIN, Régine (1989), « À propos de la notion kafkaïenne de littérature minoritaire : quelques questions posées à la littérature québécoise », *Paragraphes*, n° 2, p. 9.
- ROBIN, Régine ([1993] 1998), « Langue et fiction identitaire », « Introduction : Un Québec pluriel », dans Claude DUCHET et Stéphane VACHON (dir.), *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Paris, Montréal, Presses Universitaires de Vincennes, XYZ, p. 367-377.
- SIMON, Sherry (1993), « L'altérité revisited », dans Louise MILOT et François DUMONT (dir.), *Pour un bilan prospectif de la recherche en littérature québécoise*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 261-269. (Coll. « Séminaires ».)
- SIMON, Sherry, Pierre L'HÉRAULT, Robert SCHWARTZWALD et Alexis NOUSS (1991), *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ éditeur.
- WEINMANN, Heinz, et Roger CHAMBERLAND (dir.) (1996), *Littérature québécoise des origines à nos jours*, Montréal, HMH Hurtubise.

LE CANON FRANÇAIS
DE LA MODERN LANGUAGE
ASSOCIATION OF AMERICA

Sabine Loucif

Hofstra University

Parmi les nombreux congrès consacrés aux langues et littératures aux États-Unis, le congrès de la Modern Language Association of America (MLA) est à la fois le plus célèbre et celui qui rassemble le plus grand nombre de participants. Notre contribution, consacrée à l'influence de la MLA sur les pratiques de la littérature française aux États-Unis, se fonde sur l'analyse des programmes du congrès annuel de la MLA sur une période de dix ans, soit de 1984 à 1993. Elle permet de mettre en évidence un corpus d'auteurs spécifique au cadre associatif professionnel, qui se distingue assez nettement du corpus d'écrivains enseignés dans les universités américaines, du premier au troisième cycle. Avant de livrer les résultats de notre enquête et d'en proposer une analyse, il nous semble utile de rappeler comment la MLA s'est constituée.

HISTORIQUE DE L'ASSOCIATION

Dans les premières universités américaines, l'étude de la littérature se subordonne à celle du grec, du latin, de la rhétorique et des arts oratoires, et ce, jusqu'à l'apparition de l'université moderne pendant le dernier quart du XIX^e siècle.

Le rapport de Yale de 1828, écrit contre un groupe de professeurs favorables à un cursus plus ouvert qui intégrerait notamment la littérature moderne, témoigne de la tendance dominante dans l'ancien *college*. L'idée selon laquelle les langues et les littératures modernes présentent quelque intérêt n'est pas complètement étrangère aux auteurs du rapport, mais la supériorité des anciens ne fait aucun doute dans leur esprit comme l'illustre la citation suivante :

Acquérir la connaissance de n'importe quelle langue moderne d'Europe demande principalement un effort de mémorisation. La structure de ces langues est similaire à celle de notre langue. Les quelques différences idiomatiques deviennent familières avec peu de travail. La nécessité de procéder à des comparaisons et discriminations précises n'est pas la même qu'avec les auteurs classiques de la Grèce et de Rome. Pour établir ce fait évident, il suffit de comparer une page de Voltaire à une page de Tacite...¹ (Notre traduction).

La création de la MLA en 1883 marque une rupture avec le point de vue dominant au sein de l'ancien *college*. Sa fondation constitue en effet une tentative de défense et de légitimation des langues modernes, que ce soit l'anglais ou les langues étrangères. Afin d'y parvenir, les premiers membres de l'association s'inspirent du modèle universitaire allemand où l'étude des langues modernes possède un statut aussi respectable que celle du latin et du grec.

Les manières de faire au sein de l'université allemande ne servent pas seulement de modèle aux fondateurs de la MLA, elles

1. Yale Report (1828 : 289-290) : « To acquire the knowledge of any of the languages of Europe, is chiefly an effort of memory. The general structure of these languages is much the same as that of our own. The few idiomatical differences are made familiar with little labor ; nor is there the same necessity of accurate comparison and discrimination, as in studying the classic writers of Greece and Rome. To establish this truth, let a page of Voltaire be compared with a page of Tacitus... ».

constituent le socle de l'université américaine moderne. La mise en place de l'association signale donc une tendance générale à copier un modèle allemand qui favorise la recherche scientifique, la spécialisation et l'étude philologique des langues.

Défini en 1883, le rôle de la MLA comportait deux dimensions : promouvoir l'étude, la critique et la recherche en langues modernes et poursuivre les intérêts communs des enseignants du domaine. En 1963, Joseph Kiger, dans un ouvrage consacré aux sociétés savantes américaines, prétend que l'association a toujours les mêmes objectifs mais il apparaît que le discours officiel et les pratiques réelles divergent. Dans la pratique, la promotion de la recherche constitue rapidement l'objectif majeur alors que celle de l'enseignement se situe à la périphérie. Une séparation fait jour entre la langue d'un côté et la littérature de l'autre. L'enseignement des langues est considéré comme étant le domaine de l'enseignement secondaire alors que celui de la littérature devient plus spécifiquement une considération universitaire.

Richard Ohmann (1976) montre que la MLA constitue avant tout une méritocratie de la recherche si l'on considère les membres de son conseil exécutif de la première convention à nos jours. Depuis les origines, seuls sont admis dans le cercle restreint du conseil exécutif des universitaires qui, pour la plupart, appartiennent à des universités prestigieuses et font autorité en tant que chercheurs. En fait, la spécialisation de chacun fait en quelque sorte obstacle aux discussions collectives. Ohmann souligne que la MLA tend à se cantonner dans la discussion de problématiques spécifiquement littéraires. Ainsi, prendre position politiquement dans le cadre professionnel est un signe de mauvaise conduite.

Pourtant, si la MLA reste toujours aujourd'hui une méritocratie de la recherche, les idéaux du mouvement de 1968 ont commencé à se réaliser à partir des années 1980, où il devient monnaie courante d'aborder les textes autour des trois axes que constituent la classe sociale, la race et le sexe. Dans toutes les langues, les participants à la convention annuelle de la MLA donnent de nos jours de nombreuses communications sur des sujets qui soulèvent des problématiques sociales et culturelles en se consacrant

notamment aux auteurs de sexe féminin et aux écrivains issus de minorités culturelles, raciales et sexuelles. Peut-on dire pour autant que la MLA prenne position sur le plan politique et éthique ? Nous répondrons à cette question un peu plus tard dans notre propos, en analysant les résultats de l'enquête menée dans le domaine de la littérature de langue française entre 1984 et 1993, dont nous livrons à présent les résultats.

UN CORPUS CANONIQUE DISTINCTIF

Faire la liste des auteurs qui ont fait l'objet d'une communication à la MLA pendant une période donnée ne présente que peu d'intérêt si l'on ne se livre pas aux comparaisons susceptibles de révéler des écarts entre les différentes pratiques de la discipline. L'étude menée au sein du cadre associatif professionnel fait partie d'un projet plus large qui s'attache à la réception de la littérature de langue française dans les universités américaines. Si l'analyse détaillée des différents corpus canoniques s'avère peu justifiée dans le cadre présent, il semble en revanche indispensable de présenter leurs caractéristiques principales.

Il faut distinguer tout d'abord entre les pratiques d'enseignement et les pratiques de recherche. L'enseignement prend deux formes : les textes littéraires sont enseignés en traduction ou en français. Dans le cas des cours de civilisation occidentale ou *core courses*, le canon littéraire de langue française donne une place de premier ordre aux écrivains-philosophes : les philosophes du siècle des Lumières pour les conservateurs et les philosophes du xx^e siècle, défenseurs des victimes de tous les temps (Sartre, Fanon) pour les partisans du « politiquement correct ». Dans les cours de français, une étude menée dans le Wisconsin aux niveaux « sous-gradué » et « gradué » révèle que les auteurs les plus légitimés sont Du Bellay, Rabelais, Ronsard, Corneille, Molière, Racine, Beaumarchais, Diderot, Marivaux, Rousseau, Voltaire, Balzac, Baudelaire, Hugo, Rimbaud, Verlaine, Camus, Duras, Gide, Ionesco, Sartre et Proust. Si l'on prend en compte tous les auteurs au programme, et ceux que nous venons de nommer ne sont que les plus

enseignés, la littérature du XX^e siècle occupe la première position, suivie par celles du XVII^e et du XIX^e siècle en proportion à peu près égale. Le XVIII^e siècle vient ensuite, suivi du XVI^e siècle puis du Moyen Âge. Les œuvres en prose constituent la moitié des textes enseignés, le théâtre et la poésie se partageant à peu près les 50 % qui restent. Duras est la seule femme écrivain représentée dans les programmes de cours et les auteurs francophones brillent par leur absence.

Le corpus des auteurs qui ont fait l'objet de communications aux congrès annuels de la MLA entre 1984 et 1993 comprend au contraire une large proportion de femmes écrivains et un nombre significatif d'auteurs francophones. Le classement des auteurs les plus traités dans les communications données à la MLA est le suivant :

AUTEURS	NOMBRE DE COMMUNICATIONS
Sand	64
Proust	45
Gide	40
Beauvoir	34
Claudé	30
Malraux	20
Montaigne	20
Beckett	14
Duras	14
Rousseau	14
Baudelaire	13
Sartre	12
Staël	12
Huysmans	10
Pascal	10
Rabelais	10
Racine	10
Ronsard	10
Villiers de l'Isle Adam	10

QUE VAUT LA LITTÉRATURE ?

AUTEURS	NOMBRE DE COMMUNICATIONS
Diderot	9
Molière	9
Genet	8
La Fontaine	8
Navarre	8
Yourcenar	8
<i>La Chanson de Roland</i>	7
Cendrars	7
Corneille	7
Flaubert	7
Marivaux	7
Jean de Meun	7
Rimbaud	7
Scève	7
Simon	7
34 auteurs	519 communications

On compte 6 femmes parmi les 34 auteurs les plus traités et cela constitue un premier contraste avec le corpus de l'enseignement. Les rangs occupés par George Sand, Simone de Beauvoir et Marguerite Duras montrent clairement que les femmes écrivains bénéficient d'une reconnaissance importante dans le cadre du congrès de la MLA. En outre, si l'on prend en compte le corpus dans son intégralité plutôt que de ne considérer que les auteurs les plus légitimes, il apparaît que les participants aux congrès de la MLA ont consacré 21 % de leurs communications à des auteurs de sexe féminin pendant la période considérée.

Si les écrivains du monde francophone n'apparaissent pas en tête du palmarès de la MLA, 8 % des communications leur ont été consacrées en dix ans, soit autant qu'aux écrivains du XVI^e siècle et du Moyen Âge. Parmi ces francophones, on trouve une majorité d'écrivains noirs, d'Afrique ou des Caraïbes, et d'auteurs québécois. Ainsi, la présence des auteurs francophones, quoique limitée

par rapport à celle des écrivaines, constitue un second contraste avec le corpus canonique des programmes de classe.

L'enquête menée dans le cadre de la MLA permet en fait d'identifier un corpus canonique mixte, qui intègre à la fois les grands classiques de la littérature française et des auteurs moins largement reconnus comme les femmes et les écrivains franco-phones. Mais la pratique de la littérature française dans le cadre des congrès de la MLA se caractérise surtout par le nombre d'auteurs traités. En effet, alors que 150 auteurs en moyenne figurent sur une bibliographie type pour l'examen préliminaire au Ph.D. de littérature française aux États-Unis, 371 auteurs apparaissent dans les programmes des congrès de la MLA en dix ans. Qu'est-ce que cela indique ?

LIBERTÉ ACADÉMIQUE INTERNE ET EXTERNE

Si l'on revient aux origines de l'enseignement de la littérature moderne aux États-Unis et donc à l'influence du modèle universitaire allemand, la notion allemande de *Lehrfreiheit* est utile pour analyser l'écart entre le canon de l'enseignement et celui de la recherche.

Richard Hofstadter et Walter Metzger, dans un ouvrage consacré au développement de la liberté académique aux États-Unis, la définissent de la manière suivante :

Par Lehrfreiheit, le professeur allemand entendait le droit de l'universitaire à la liberté de recherche et d'enseignement, le droit d'étudier et de rapporter ses trouvailles dans une atmosphère de consentement² (Notre traduction).

Dans le contexte américain, on peut distinguer entre liberté académique interne et externe : la liberté d'enseignement est un phénomène interne alors que la liberté de recherche est externe. Il

2. Hofstadter et Metzger (1955 : 383) : « By *Lehrfreiheit* the German professor meant the right of the university professor to freedom of inquiry and to freedom of teaching, the right to study and to report on his findings in an atmosphere of consent. »

QUE VAUT LA LITTÉRATURE ?

semble bien que le professeur américain adopte dans la salle de classe une position neutre sur les questions polémiques, ce qui le conduit à enseigner un corpus d'auteurs « traditionnel » et largement légitimé par l'histoire littéraire. En dehors de l'université au contraire, et notamment dans les colloques, notre enquête montre que les professeurs s'intéressent beaucoup plus à des auteurs non consacrés dont les écrivaines et les auteurs francophones. Cela s'explique en partie par le poids que l'on accorde aux communications de colloque lors de l'évaluation pour la titularisation. Puisque les publications comptent davantage, les universitaires produisent souvent des ouvrages et des articles consacrés à des auteurs qui font l'objet d'un consensus, c'est-à-dire en grande partie aux grands classiques. Le cadre du colloque est un espace de liberté à conquérir dès lors que le nombre de communications données est souvent plus important que leur contenu. En somme, les écrits restent et les paroles s'envolent.

UNE PRISE DE POSITION POLITIQUE ET ÉTHIQUE DE LA MLA ?

Nous nous proposons maintenant de répondre à la question posée avant de décrire le corpus canonique des auteurs de langue française à la MLA. Est-ce que le fait que les universitaires américains consacrent leurs communications à un éventail plus large d'écrivains, qui inclut des femmes et des auteurs du monde francophone constitue pour autant une prise de position de la MLA sur le plan politique et éthique ? À notre avis, cela n'est pas vraiment le cas en dépit des apparences. Il semble au contraire que le cadre associatif professionnel amplifie à l'extrême le peu de communication qui existe entre les chercheurs.

Un bref rappel historique s'impose pour comprendre l'état actuel des pratiques. L'organisation en spécialités a accompagné la modernisation et la professionnalisation des études dans les années 1870-1880 alors que les universités se sont structurées en départements. Les départements de littérature se sont constitués autour d'un personnel enseignant capable de couvrir les différentes littéra-

tures nationales, les périodes littéraires et en moindre mesure les genres et quelques thèmes plus spécialisés. La MLA a repris les mêmes critères.

Cette organisation, qui subsiste aujourd'hui, a des conséquences énormes : elle donne une autonomie de pratique très importante aux professeurs. Chacun étant spécialiste de « sa » période, personne n'a besoin de justifier l'emploi de certaines méthodes ou le choix de certains auteurs ou objectifs. Le découpage par spécialité a une autre conséquence majeure : il donne une flexibilité au système qui lui permet d'assimiler facilement de nouveaux sujets ou de nouvelles approches. À cet égard, l'apparition récente des « études féminines », des « études homosexuelles », et des « études francophones » aux États-Unis atteste d'une ouverture du système américain. Mais l'organisation des pratiques en spécialités a aussi des conséquences sournoises : en dotant les individus d'une grande autonomie de pratique, l'organisation par spécialité permet d'éviter les conflits et contribue, ce faisant, à la propagation de l'idée selon laquelle les cours offerts, le contenu des communications expriment clairement la mission d'un département, d'une association professionnelle. L'éventail des auteurs considérés à la MLA montre que les universitaires s'y sentent plus libres que dans leurs cours mais il semble que la multiplication des sujets traités renforce encore la tendance à la spécialisation et au manque de dialogue qui existe déjà dans les départements. En isolant les spécialités, en les multipliant, le système produit une pratique routinière qui génère peu de discussions. Comme le souligne Gérard Graff (1987) dans son histoire institutionnelle des pratiques du littéraire aux États-Unis, le découpage par spécialités effectuée au niveau institutionnel ce que le mythe humaniste a produit au niveau idéologique. Les deux niveaux institutionnel et idéologique procurent une solution au problème d'organisation des études littéraires qui supprime la nécessité de discussions collectives et contribue à une relative stabilité du canon. La nécessité d'exposer les étudiants à un ensemble plus ou moins équilibré de périodes littéraires, genres et thèmes s'est peu à peu imposée. Dans le cas de la MLA, le corpus considéré est plus large et plus équilibré puisqu'il inclut des femmes et

des écrivains francophones mais les grands classiques ne sont pas éliminés. Les présupposés du système établis par la structure des départements et entérinés par la structure du programme de la convention de la MLA dominant toujours les présupposés des individus et aboutissent à une homogénéité relativement marquée des pratiques et des programmes en dépit de l'absence d'un organisme d'état centralisateur, comme un ministère de l'éducation nationale à la française. La place accordée aux femmes écrivains et aux auteurs francophones comble le vide laissé par le découpage par siècle et par genre en s'attachant à ce qui n'est le domaine de personne, c'est-à-dire la culture au sens large. Rien pourtant n'indique que cette culture sera un jour placée sur le même piédestal que la littérature.

LA LITTÉRATURE FRANÇAISE « ANGLICISÉE »

Nous voudrions conclure en délaissant la problématique du canon littéraire pour aborder celle plus générale de l'évolution récente de l'association et de son influence sur la discipline qu'est le français.

Selon Phyllis Franklin (1995), membre du conseil exécutif de la MLA, l'association est aujourd'hui entrée dans une phase d'internationalisation de la recherche. L'internationalisation s'explique par l'étendue acquise en un peu plus d'un siècle par le territoire des langues et littératures du monde. Aux débuts de l'association, on entendait par langues modernes l'anglais, le français et l'allemand. L'enseignement et la recherche se limitaient à la période médiévale. Peu à peu, on a commencé à considérer les autres siècles : le XVI^e d'abord, puis le XVII^e et ainsi de suite jusqu'au XX^e siècle.

L'addition récente des femmes et des écrivains issus de minorités raciales constitue la dernière phase de l'évolution des pratiques. Franklin affirme qu'à mesure que la discipline étend son champ d'application, les membres de la MLA voyagent de plus en plus pour étudier les langues et littératures dont ils sont spécialistes. Ils participent à des colloques et publient des livres et articles à l'étranger, renforçant ainsi les relations avec leurs pairs en dehors

du territoire américain. L'université américaine et la convention annuelle de la MLA se sont ainsi ouvertes aux universitaires étrangers. En somme, la MLA ne se contente plus de promouvoir l'étude des langues et littératures modernes aux États-Unis, elle a désormais des visées mondiales. La dimension internationale de l'organisation se manifeste par l'intermédiaire de la bibliographie de la MLA. Elle apparaît également par le biais des ouvrages de référence publiés par l'Association : les guides d'enseignement pour les professeurs, les ouvrages généraux destinés aux *graduate students*, les traductions de textes étrangers non disponibles ou publiés uniquement dans des collections de luxe et enfin le guide d'écriture des essais critiques, thèses et autres publications académiques. L'internationalisation des pratiques fait que les membres de la MLA portent de plus en plus leurs efforts sur la « reconceptualisation de leur territoire », celui des langues et littératures modernes.

Il nous semble que le point de vue de Franklin, sous couvert d'ouverture des États-Unis sur le monde, a en réalité pour conséquence d'affirmer la prédominance de l'anglais sur les autres langues dans les activités scientifiques.

En effet, il devient de plus en plus difficile de faire de la recherche en français sans maîtriser la langue anglaise. Les États-Unis sont le premier producteur de thèses de doctorat au monde. Le nombre de thèses publiées en anglais est tel que le chercheur non anglophone est invité à se mettre à l'anglais de plus en plus fréquemment. Alors que la France exige que ses candidats au doctorat maîtrisent parfaitement la langue dans laquelle la littérature qu'ils étudient est écrite, les États-Unis sont plus tolérants sur les aptitudes linguistiques des étudiants. Quand ces derniers deviennent professeurs, moins leur maîtrise de la langue étrangère qu'ils enseignent est parfaite et plus ils sont susceptibles de tolérer la médiocrité linguistique chez leurs propres étudiants. Il va sans dire que nous ne préjugeons aucunement ici des compétences individuelles mais à long terme, il ne fait aucun doute que la pratique des langues étrangères va s'affaiblir. La seule exception sera peut-être l'espagnol puisque les candidats au doctorat d'espagnol qui sont

QUE VAUT LA LITTÉRATURE ?

d'origine hispanique, et donc sont autorisés à écrire leur thèse en espagnol, sont de plus en plus nombreux. Dans le cas du français, en revanche, ce ne sont pas les quelques francophones qui changeront la situation. Il est plus probable qu'ils se mettent peu à peu à écrire leur thèse et leurs publications ultérieures en anglais pour la simple raison que le marché éditorial américain est plus large et leur offre plus d'assurance de succès.

Historiquement, l'enseignement des littératures étrangères aux États-Unis est fortement subordonné à l'émergence de l'anglais en tant que discipline légitime. Le fonctionnement actuel de la MLA atteste toujours de cette subordination. Alors que le français subit une crise sérieuse aux États-Unis, il conviendrait peut-être de se poser enfin la question de son autonomie.

BIBLIOGRAPHIE

- FRANKLIN, Phyllis (1995), « Modern Language Association, An Institutional Perspective », *The Internationalisation of Scholarship and Scholarly Societies*, ACLS Occasional Paper, n° 28, American Council of Learned Societies.
- GRAFF, Gérald (1987), *Professing Literature, An Institutional History*, Chicago, Chicago University Press.
- HOFSTADTER, Richard, et Walter P. METZGER (1955), *The Development of Academic Freedom in the United States*, New York, Columbia University Press.
- HOFSTADTER, Richard, et Wilson SMITH (1962), *American Higher Education. A Documentary History*, Chicago, University of Chicago Press, t. I.
- KIGER, Joseph C. (1963), *American Learned Societies*, Public Affairs Press.
- OHMAN, Richard (1976), *English in America, a Radical View of the Profession*, New York, Oxford University Press.

DANS LE MILIEU LITTÉRAIRE

L'AVÈNEMENT D'UN GRAND POÈTE :
LE CAS INSTITUTIONNEL D'ALAIN GRANDBOIS

Richard Gingras

Université Laval

Il y a « un cas Alain Grandbois », comme il y a « un cas St-Denys Garneau ». La légende n'a pas tardé à déformer sa véritable personnalité. Les analystes discutent à qui mieux mieux de sa poétique, de son imagination fulgurante, de sa place « au panthéon de la poésie ». On l'a étiqueté et classé dans nos traités de littérature, et c'est avec respect que l'on prononce son nom dans bien des milieux littéraires.

Claude DAIGNEAULT,
« Horizons littéraires ».
Hommage à Alain Grandbois ».

Il paraît difficile, lorsqu'il est question de valeur littéraire et de légitimité culturelle, de faire abstraction, au Québec, d'Alain Grandbois, figure dominante, sinon monument de la littérature nationale. En effet, sans doute bien malgré lui d'ailleurs – car, si l'on en juge d'après les écrits de ceux qui l'ont connu, il n'aspirait pas à la gloire, qu'il jugeait importune, et ne cherchait par conséquent ni à se placer sous les feux des projecteurs, ni à « prendre figure de père noble » (Langevin, 1947 : 2) –, cet écrivain, depuis soixante-cinq années, de son vivant comme depuis sa mort, survenue en

mars 1975, a fait couler beaucoup plus d'encre qu'il n'en fallait pour assurer sa consécration institutionnelle et la canonisation éclatante, sans équivoque, de son œuvre ; celle-ci, à l'avant-garde artistique de son époque, a suscité, comme peu d'autres auparavant et depuis, l'intérêt, l'admiration, la passion même, chez des générations successives de lecteurs, de critiques, d'universitaires. Perpétuant la chaîne formée de centaines d'articles de journaux et de revues, de chapitres d'ouvrages, de communications prononcées dans le cadre de colloques, de monographies portant sur l'un ou l'autre ou plusieurs des livres de Grandbois, ou encore sur sa propre personne¹, quantité de chercheurs, stimulés par les nouveaux matériaux qui s'offrent à l'analyse (inédits, manuscrits, correspondance, révélation du regard de l'auteur sur son travail, etc.), continuent d'explorer, de déchiffrer, d'interpréter la production de ce grand aîné, relativement peu abondante mais d'une densité et d'une profondeur exceptionnelles, s'il faut en croire ce qu'affirme Jean-Guy Hudon dans l'article qu'il signait dans la revue *Nuit blanche* :

Tous [l]es nouveaux travaux et les manifestations autour de Grandbois ne sont pas le moindre indice de la richesse de l'œuvre de celui qui se dispute, avec le poète de Regards et jeux dans l'espace (Saint-Denys Garneau), le titre de « père de la poésie moderne au Québec », de « poète de la modernité québécoise », ou d'« initiateur de la poésie moderne contemporaine » (1996-1997 : 40).

Depuis des décennies déjà, les exégètes ne manquent presque jamais de le signaler et de le répéter au besoin dans leurs articles, souvent dès la première phrase, du moins dans le premier para-

1. Le corpus critique est composé, approximativement, de plus de 500 articles de journaux et de revues (parmi lesquels des entrevues, des témoignages, des hommages), d'une centaine de textes courts (textes de communications, chapitres et parties d'ouvrages, préfaces et introductions aux œuvres de Grandbois, articles de dictionnaires littéraires et d'anthologies, etc.), et d'une trentaine d'ouvrages (y compris les mémoires et les thèses), sans compter une série de documents audio-visuels.

graphe : Grandbois, bien que polygraphe, est avant tout reconnu et respecté pour ses vers, lesquels ont été célébrés à l'envi, depuis leur publication, comme le fleuron de la poésie québécoise. Pour le plus grand nombre, Grandbois est non seulement un excellent poète, il est l'un des plus grands qu'ait connu le Canada français. La valeur de ses poèmes – non pas intrinsèque mais bien extrinsèque, dans le sens où a de la valeur « ce qui répond aux normes idéales de son type, qui a de la qualité » (*Le petit Robert*), aux yeux, bien entendu, de ceux qui ont le pouvoir et les moyens de valoriser un objet littéraire – est si élevée qu'elle a longtemps écrasé sous son poids les quelques œuvres en prose dont il est également l'auteur. Le prestige des *Îles de la nuit*, de *Rivages de l'homme* et de *L'étoile pourpre* s'est accru au fil des années, tout au long d'un parcours dont la dernière étape décisive fut l'établissement et la publication, à partir de 1990 et dans la collection Bibliothèque du Nouveau Monde, des éditions critiques de tous les écrits de Grandbois. Le statut dont jouissent aujourd'hui les trois recueils sera considéré ici comme une construction, comme le résultat d'une succession d'événements de divers ordres orchestrés par des acteurs et des animateurs culturels de choix (critiques, écrivains, jurys des prix littéraires...), comme l'aboutissement de processus de valorisation et de reconnaissance dont il est possible de mettre au jour les mécanismes. L'adoption de cette perspective – qui n'est pas exclusive – justifie une analyse des facteurs de la réussite littéraire de Grandbois, un compte rendu de ce qui a contribué à faire de lui un cas institutionnel unique. Nombreux déjà sont les travaux portant sur la réception critique de cette œuvre à avoir connu une publication ; il s'agit de faire une sorte d'état de la question, de baliser et de mettre en relief, de façon concise et nécessairement fragmentaire, en ne retenant que quelques événements clés, le parcours d'un poète modèle occupant une place centrale dans l'histoire littéraire québécoise.

*
* * *

Les exégètes s'entendent généralement pour dire que les 28 poèmes des *Îles de la nuit*, œuvre charnière de son œuvre et de

la poésie québécoise, marquèrent le début de la célébrité de Grandbois. Il semble pourtant que celui-ci, qui n'avait plus rien en 1944 d'un apprenti écrivain, n'ait pas eu à patienter si longtemps avant de se voir mis sur un piédestal par la critique. À vrai dire, c'est par ses ouvrages en prose qu'il sortit de l'anonymat ; bien avant d'être salué et encensé en tant que poète, il fut accueilli, et avec des élans d'enthousiasme, au panthéon de la jeune littérature canadienne-française, classé d'emblée au tout premier rang de celle-ci. Dès 1933, date de la parution, à Paris, chez Albert Messein, du récit *Né à Québec... Louis Jolliet*, chroniqueurs et critiques s'émerveillèrent de la maîtrise et des qualités poétiques dont il faisait preuve ; la finesse, la limpidité, l'allégresse et la puissance d'évocation de son style suscitèrent l'admiration. Certains virent dans sa manière d'écrire la marque d'un auteur français, ce qui était, semble-t-il, le plus grand des mérites. Comme l'a rapporté Jacques Blais, l'« intérêt des lecteurs fut tel qu'il y eut trois éditions successives. Grandbois f[i]t ainsi une entrée remarquée dans le monde des lettres » (1974 : 41).

À l'époque de cette première publication, Grandbois, libre et fortuné, grand voyageur, parcourait le monde sous toutes ses latitudes. Il a lui-même déclaré, lors d'entrevues ultérieures, que c'est grâce à un héritage considérable que lui avait laissé son grand-père paternel qu'il put se permettre d'arpenter notamment, entre 1925 et 1939, l'Europe, l'Afrique, les Indes, le Proche-Orient, la Chine, le Japon, périple interrompus de temps à autre par de brefs séjours au Québec, ainsi que par des périodes de repos et de ressourcement sur l'île de Port-Cros et à Paris, ville où il fréquentait quelques-uns des grands artistes de son temps. L'imminence du déclenchement des hostilités en Europe l'obligea à rentrer au pays, où il acheva la rédaction de son deuxième livre, *Les voyages de Marco Polo*, qui, à sa sortie en 1941, sut plaire à la majorité et pour lequel il reçut le prix David la même année. Il n'y eut cependant pas unanimité, plusieurs critiques demeurant réticents, dont Pierre Elliott Trudeau, qui signa un article hargneux dans *Amérique française*. Marcel Dugas, en 1942, interpréta les jugements sévères qui avaient été émis comme des tentatives de dénigrement motivées par la jalousie, la

vanité et l'égoïsme ; opposant avec conviction le « dépiautage appliqué » de Trudeau aux critiques judicieuses et posées de Louis Dantin, de Pierre Courtines, de Roger Duhamel, il louangea pour sa part le récit, affirma même « qu'à plusieurs reprises on [éta]t tenté de crier au chef-d'œuvre, de s'exclamer de satisfaction devant des pages si nettement écrites » (1942 : 61).

*
* *

Le long séjour à l'étranger de Grandbois lui fit une solide réputation, frappa et marqua de façon indélébile l'imagination de ceux qui gravitaient autour de la sphère littéraire québécoise. On ne manqua pas d'y déceler le signe d'un désir d'ouverture au monde et à l'Autre, ce qui eut une incidence certaine et durable sur la perception de l'œuvre et sur son destin institutionnel. L'attrait et l'éclat de *Né à Québec... Louis Jolliet* et des *Voyages de Marco Polo*, deux récits dans lesquels prédomine le goût du voyage, de la vie et de l'aventure, furent rehaussés par le facteur décisif qu'était la légende se bâtissant autour de l'existence de bohème, inhabituelle pour un Canadien français – et par là même déconcertante et captivante –, de cet homme civilisé et distingué, sans complexe d'infériorité, être d'exception discret jusqu'au scrupule sur sa vie privée. L'image dorée de l'inlassable et insatiable voyageur, répondant fidèlement à l'appel de l'ailleurs, de l'éternel Ulysse habité d'une visible passion pour l'humain et ses visages, « pour les découvertes et les grands espaces vierges » ([1962] 1994 : 284), comme l'écrivit Gilles Marcotte en 1955, explique partiellement l'intensité de l'intérêt mêlé de curiosité que l'on manifesta spontanément à l'endroit de Grandbois. Pour se forger une idée juste du mystère dont on se plaisait à l'entourer, il suffit de lire le paragraphe d'introduction d'un article de Marcel Hamel paru en 1936 ; Grandbois y est décrit, ni plus ni moins, comme un héros vivant à l'écart de toute norme, sur qui la peur n'a pas de prise :

Il est des êtres qui tiennent en horreur la vie banale, la vie de tous les jours, la vie monotone des actes toujours réglés

à l'avance, la vie mesquine empoisonnée par la routine de bureaucratie, la vie de la petite ville et du grand village. [...] Ce qu'ils désirent... la vie ardente, multiple, le goût du risque, l'aventure qui les happe et leur laisse dans la face tantôt un sourire de victoire tantôt une sueur froide. [...] Ce qu'ils désirent... fouler des continents nouveaux ; pénétrer des mers lointaines partout où des visages fermés les reluquent avec dans les yeux des désirs de meurtre, marcher d'avant jusqu'aux extrémités de la terre et revenir au pays la peau cuivrée, le geste erratique, volontaire, pendant que dans l'empyrée des paysages cosmiques excitent encore leurs convoitises [...] (1936 : 3).

Voilà la réalité mise de côté ; s'ouvre alors le domaine du phantasme. Le même phénomène se remarque dans un texte de Roland Gendreau, écrit une quinzaine d'années plus tard et dans lequel est analysé, précisément, le thème du voyage. Selon l'auteur, la quête de Grandbois était à toute fin pratique d'inspiration divine ; il était l'un de « ceux qui ont la ferveur des voyages, la fièvre de l'au-delà marquées en traits de feu au centre d'eux-mêmes » (1951 : 24).

Le capital symbolique de Grandbois, qui attirait l'attention de critiques influents, ne cessa de s'accroître au fil des années. Les commentaires qui accompagnèrent en 1945 la parution des nouvelles d'*Avant le chaos*, exotiques et peuplées de personnages cosmopolites, mirent davantage encore en évidence l'attitude commune à la majorité : la fascination. Peu résistèrent à la tentation de tisser des liens innombrables entre la vie et l'œuvre, de traquer avec une avidité certaine les confidences de l'homme au détour de chaque phrase ; dans plusieurs cas, la distance entre le réel et l'imaginaire fut carrément abolie. Il faut dire que Grandbois lui-même encourageait en un sens cette manière particulière d'aborder et de lire son livre, puisqu'il parle dans l'avant-propos, cité à outrance, de « retrouver ces parcelles du temps perdu, [de] ressusciter certains visages évanouis, [de] repêcher [s]es propres jours » (1994 : 25).

*
* *

Apprécié pour ses qualités d'historien et de vulgarisateur et ses dons de conteur, occupant déjà une place avantageuse au sein du groupe restreint des meilleurs écrivains canadiens-français, Grandbois détonna vraiment au printemps de 1944 en publiant ce que beaucoup ont considéré depuis comme le « premier recueil de la poésie actuelle » (Le Blanc, 1957 : 11), dite moderne. Quelques-uns, plus perspicaces ou mieux informés que les autres, savaient qu'il était poète, comme Dugas, lui qui avait eu la chance de lire, à Paris, dans les années 1930, le rarissime recueil d'Hankéou², et selon qui « [c]ela se vo[yai]t dans chacun de ses livres en prose », ceux-ci ayant l'accent d'« [u]ne poésie fortement surveillée, une poésie contenue, vibrante quoique resserrée, ne prenant sa valeur que dans des mots châtiés, justes, vrais, mais d'où s'élançait un chant » (1942 : 43 et 47).

Les îles de la nuit, « [a]cte à la fois nécessaire et gratuit, en ce double sens qu'il [était] appelé par l'esprit du temps et qu'il ne répond[ait] à aucune prévision, [...] livre [qui] donn[a] à ses premiers lecteurs l'impression de constituer un phénomène de subversion, tant la mise en question des valeurs humaines et spirituelles y [était] intensément exprimée » (1974 : 119) ; recueil qui « s'affirma[i]t résolument comme un ferment de modernisme » (1974 : 103) : voilà comment Blais introduit les lecteurs de son ouvrage aux vers percutants par lesquels Grandbois devint, pour reprendre les termes souvent cités de Jacques Brault, « une voix unique dans la poésie du Québec » (1968 : 5). Pour René Garneau, qui plaçait volontiers Grandbois aux côtés de Supervielle, de Pierre Emmanuel, d'Éluard, d'Aragon, cette voix se faisait entendre haut et fort, au-dessus de la

2. Alain Grandbois fit publier en Chine, en 1934, sept de ses poèmes, repris par la suite, avec quelques variantes, dans *Les îles de la nuit*. Les exemplaires de ce recueil, objet précieux, unique, baigné d'une aura de mystère, dont beaucoup ont parlé mais que peu ont vu, disparurent presque tous avec la jonque qui les transportait. Grandbois en avait toutefois pris quelques-uns avec lui, qu'il offrit à des amis intimes, n'en conservant qu'un pour sa propre bibliothèque.

mêlée, à l'extérieur de la tradition littéraire canadienne-française : en fait, les poèmes appartenaient « à la tradition la plus précieuse de la littérature française contemporaine, sa tradition d'universalité » (1945 : I), et pouvaient être reçus par des hommes issus de toutes les cultures. Une phrase de René Chopin, surtout, peut donner la mesure de l'importance qui fut accordée à l'événement : « Jamais pareil cyclone chargé de durs grêlons, traversé de figures hallucinantes, n'a ravagé les champs bien cultivés de la poésie au Canada français » (1944 : 8). La plaquette de vers fut légitimée au plus haut degré, malgré l'émission de réserves d'ordre moral et le déplaisir de certains face au « surréalisme » des poèmes. Puis vint un deuxième prix David, six années après le premier.

Au fil des articles, le portrait de Grandbois se compléta, s'enrichit de nouveaux traits : poète rigoureux à la fois témoin et interprète de son temps, dont les préoccupations, les craintes et les espoirs rejoignaient ceux de ses contemporains, dont l'appartenance au Québec, malgré ses longues absences, ne pouvait être mise en doute, dont les vers, enfin, nourris de l'expérience accumulée au cours de voyages à travers le monde, « trouv[ai]ent écho en nos âmes » (Langevin, 1947 : 1), il avait tout pour séduire. Les mots élogieux qu'André Langevin écrit au printemps de 1947 laissaient présager la fortune critique grandissante qui attendait l'écrivain :

Je ne sais ce que d'autres générations penseront du poète Alain Grandbois mais pour la nôtre il est le seul à apporter cette grande angoisse humaine qui répond à notre inquiétude, le seul à entonner ce grand cri mélodieux vers le ciel, la terre et les hommes, le seul à résumer dans son chant l'absolu, la souffrance et les soifs de nos âmes. [...] Voici un poète qui, comme aucun de ceux que nous avons eus, peut nous livrer une œuvre d'une grande richesse humaine, une œuvre où l'homme est grandi à la mesure de son angoisse et de sa douleur, une œuvre de poète authentique (1947 : 1).

*
* *

Blais, toujours dans *Présence d'Alain Grandbois*, signale que « [l]a publication [...] des *Îles de la nuit* est un événement dont on a du mal à mesurer l'ampleur et la profondeur des répercussions » (1974 : 119), insiste pour dire qu'elle influença de nombreux « jeunes écrivains qui en [vinrent à] penser que la poésie n'exist[ait] au Québec que grâce au seul Grandbois » (1974 : 142), et souligne qu'entre 1948 et 1957 des « événements f[iren]t de lui un écrivain sur qui il fa[llai]t compter » (1974 : 163). Sont mentionnées sa collaboration à diverses revues, la reprise de ses poèmes dans d'importantes anthologies, les premières études substantielles sur son œuvre et les bourses qu'il reçut. Ces affirmations, surtout celle qui porte sur l'influence de Grandbois, appellent certaines nuances.

En décembre 1954, Jean-Guy Pilon et Gaston Miron voulurent fournir la preuve d'un engouement qu'ils pressentaient, en faisant paraître, dans un numéro d'*Amérique française*, les résultats d'une enquête menée auprès des jeunes poètes et qui visait à déterminer l'influence de l'œuvre de Grandbois. Pilon et Miron, comme la plupart de leurs contemporains, assimilaient cette œuvre à la poésie ; en effet, aucune des trois questions qu'ils formulèrent afin d'orienter la réflexion des écrivains sondés ne faisait allusion à *Né à Québec... Louis Jolliet*, aux *Voyages de Marco Polo* ou à *Avant le chaos*. Il est aussi à noter que ces questions, des « points de repère », selon les termes de Pilon, révèlent clairement la visée de l'exercice : « — Que représente pour vous l'œuvre d'Alain Grandbois ? — La rencontre avec sa poésie a-t-elle été vitale pour vous ? — Cette poésie est-elle pour quelque chose dans l'élaboration de votre vocation poétique ? » (1954 : 473). L'hypothèse de base était bien sûr que Grandbois pouvait être un guide pour ses cadets, ce qui se trouva partiellement confirmé par les réponses obtenues. Chacun y alla de bons mots, affirma la force et l'actualité des deux recueils de poèmes. Pour Wilfrid Lemoine, par exemple, « *Les îles de la nuit* et *Rivages de l'homme* avaient affranchi notre pays d'une totale servitude à l'académisme sans vie », et « Grandbois [était] devenu le classique [...] de la génération actuelle des poètes de vingt à

trente ans » (1954 : 474) ; Luc Perrier, quant à lui, parlait plus simplement d'« un magnifique exemple du verbe poétique » (1954 : 475). C'est toutefois le témoignage de Fernand Ouellette qui rend compte avec le plus d'éloquence de l'impact qu'a pu avoir le Grandbois poète :

Si la qualité essentielle d'une œuvre poétique est d'enraciner chez le lecteur un paysage d'émerveillement, de vriller en son monde secret un fort courant d'enthousiasme, LES ÎLES DE LA NUIT est certes l'unique ouvrage canadien qui m'a capturé et blessé au point de le copier intégralement de mes mains. [...] Par le chant noble d'Alain Grandbois qui m'avait précédé fraternel et beau, la montée pénible vers le sublime de la Poésie m'était dès lors accessible. [...] Les frontières ne devaient surgir qu'au pays des pierres et des aveugles (1954 : 473).

Ces phrases de Ouellette avaient tout pour attirer l'attention, à tel point qu'elles ont souvent fait oublier les commentaires d'Olivier Marchand et de Georges Cartier, qui tenaient un discours beaucoup plus sobre : tandis que le premier niait que l'œuvre de Grandbois eût été « d'un grand poids dans [s]a vie » ou « qu'elle [eût] eu un effet décisif sur [lui] » (1954 : 474), le second, tout en étant conscient d'avoir négligé probablement l'« une de nos plus grandes œuvres poétiques » (1954 : 475), avouait ne l'avoir même jamais lue. En fait, la moitié des poètes interrogés, même si aucun ne nia la valeur d'exception de son travail, se montraient plutôt réticents à reconnaître l'empreinte du « maître » dans leurs propres poèmes ou à admettre qu'ils se trouvaient dans son sillage ; de plus, Grandbois n'avait pas l'exclusivité de leur admiration, les noms d'Hector de Saint-Denys Garneau et d'Anne Hébert figurant également, et avantageusement, au palmarès. Ainsi, à cette époque, et cela dit sans négliger le fait que Ouellette et bien d'autres décrivissent Grandbois comme un pionnier, un explorateur et un libérateur, comme celui qui, dans son désir d'accéder à l'universel, avait mis le monde au Québec dans la douleur, défriché un continent vierge, transgressé les interdits, refusé les cadres et les moules, aboli toute

entrave et tout cloisonnement, et dégagé ainsi la voie pour la génération suivante en lui donnant le courage de persister, il apparaît que dans la plupart des cas les poètes qui le lisaient éprouvaient des difficultés à déterminer son influence réelle, croyaient tout au plus ne s'inspirer de lui qu'indirectement, en abordant, par exemple, le même type de thèmes. Par ailleurs, Grandbois lui-même, de son propre aveu, ne voulait pas « que [son] influence fût trop forte » (Roy, 1953 : 6), espérait surtout que ses jeunes lecteurs ne l'imitassent pas aveuglément, que son exemple ne les incitât pas à employer avec légèreté le langage poétique et en particulier le vers libre, selon lui plus difficile à maîtriser que le vers classique.

Il ne faudrait sans doute pas non plus surestimer l'audience de Grandbois avant la toute fin des années 1950. Bien sûr, la réédition, en 1948, de *Né à Québec... Louis Jolliet*, dans la collection du Nénuphar, et la publication la même année de *Rivages de l'homme* – recueil qui fut applaudi, comme tout ce qu'il écrivait d'ailleurs, et qui lui valut le prix Duvernay en 1950 –, vinrent alimenter un discours critique abondant sur Grandbois. Et si l'intérêt semble s'être parfois relâché, notamment entre 1950 et 1954, ce ne fut jamais de façon significative ou durable. Cependant, toutes les marques d'estime et d'admiration que se méritèrent ses récits, ses nouvelles et ses recueils de poésie dans les mois suivant leur publication, de même que l'obtention de la médaille Lorne Pierce, en 1954, et d'une bourse de la Société Royale du Canada, en 1955, ne suffirent pas, selon les témoignages de contemporains, à assurer le rayonnement de son œuvre à l'extérieur d'un cercle assez restreint constitué de critiques littéraires, d'écrivains – surtout des poètes – et d'initiés. Il est étonnant de constater à quel point la reconnaissance de la valeur des livres de Grandbois a précédé une diffusion significative. Le prestige littéraire de l'auteur, si tôt irréfutable, était dû avant tout à l'unanimité saisissante des critiques, qu'explique en partie le fait que les idées étaient reprises assez librement d'un texte à l'autre, ces emprunts peu discrets laissant supposer que plusieurs ne péchaient pas par excès d'originalité³.

3. À ce propos, J.-P. Robillard fournit en 1955 un bel exemple de la tendance répandue chez les journalistes à recourir à des lieux communs, à

Dans son article de mars 1947, déjà, Langevin déplorait que le poète n'eût pas le lectorat qu'il méritait, et espérait un revirement prochain : « [...] Alain Grandbois ne jouit encore chez nous que d'une audience bien limitée. Qu'attendons-nous pour l'écouter et le comprendre ? » (1947 : 1). En 1951, les propos de Willie Chevalier peuvent laisser croire que les choses s'étaient améliorées, quoique le ton qu'il adoptait paraisse ironique : « Grandbois n'est pas si méconnu que son talent pourrait le faire craindre. [...] il est certain que nous sommes un peuple civilisé dans la mesure exacte où nous entourons de considération et d'égards des écrivains comme Alain Grandbois » (1951 : 71). Connu et considéré, sans doute, mais de façon ambiguë, si l'on en croit Gérard Pelletier, Michel Roy et Marcotte, qui ont tous trois rapporté un événement qui se produisit aux environs de 1951 et qui en dit long sur la position particulière de Grandbois. Voici simplement l'anecdote, telle que l'a racontée Marcotte :

Il y a une dizaine d'années, Pierre Emmanuel prononçait une conférence sur la poésie contemporaine, à la Salle des Compagnons, rue Sherbrooke. Il lisait, avec une chaleureuse éloquence, un certain nombre de poèmes, qu'il commentait ensuite avec enthousiasme et lucidité. Puis il en lut un, à son avis fort beau, dont il demanda au public d'identifier l'auteur. Presque tous les grands noms de la poésie contemporaine y passèrent. On ne trouvait pas. À

répéter, à quelques variantes près, des phrases consacrées par l'usage (voir « Interview-éclair avec... Alain Grandbois », *Le Petit journal*, 9 janvier 1955, p. 49). Présentant Grandbois à ses lecteurs, il affirmait d'abord, comme c'était la coutume, que celui-ci, « sans aucun doute l'un des personnages les plus pittoresques du petit monde de nos lettres », était « l'auteur de quelques-uns de nos meilleurs recueils de poèmes » (en fait, à l'époque, de deux seulement, trois si l'on tient compte du recueil d'Hankéou). Un peu plus loin, en citant les titres de ces livres selon lui si fameux, il ne donna la bonne date de publication que pour le plus récent, *Rivages de l'homme* : cinq erreurs, cela peut sembler beaucoup pour quelqu'un qui aurait lu lesdits ouvrages et qui les aurait à portée de la main, dans sa bibliothèque, pour les consulter...

la fin, Emmanuel révéla le nom de l'auteur à un public un peu gêné, et totalement médusé : Alain Grandbois. Alain Grandbois, poète canadien-français... (1963 : 1).

Nous parlons ici, d'après Pelletier, d'« un auditoire choisi de lettrés montréalais » (1951 : 7), de « l'élite intellectuelle de la métropole » (1953 : 6), précisait Roy. Ce dernier s'interrogeait à juste titre : « Mais, au Canada français, le poète de l'universel a-t-il séduit son public ? On peut en douter, quelle que soit sa grande réputation » (1953 : 6). Grandbois, encensé par la critique et admiré par ceux qui s'étaient donné la peine de venir à la rencontre de son œuvre, demeurait donc méconnu du public, peu lu ou parcouru rapidement, même par qui le connaissait de nom. Des années allaient s'écouler avant que la situation ne changeât ; c'est du moins ce que laissent supposer les propos tranchants de Duhamel : « L'unanimité est désormais faite autour de son œuvre, mais je crains parfois qu'il s'y mêle un peu de snobisme. Il est aujourd'hui de bon ton d'admirer Alain Grandbois, sans forcément le lire, sans surtout le relire » (1958 : 34). Le principal intéressé, conscient que ses livres circulaient seulement dans certains milieux, et encore entre bien peu de mains, soulevait le problème avec une lucidité sévère et un détachement certain :

La critique, en général, s'est montrée fort généreuse à mon égard. D'autre part, le grand public m'ignore parfaitement. Puis-je avouer, sans que l'on m'accuse de trouver les raisins trop verts, que je préfère qu'il en soit ainsi ? Dans l'état présent de notre culture, le contraire m'inquiéterait davantage (1951 : 10).

Quatre années plus tard, il abordait de nouveau le sujet dans une entrevue accordée à Gilles Carle : « Mon œuvre poétique est difficile... Je n'aurai jamais beaucoup de lecteurs. Mais je ne suis pas déçu, croyez-moi, je fais mon œuvre en sachant que quelques-uns me comprendront » (1955 : 14).

En 1958, Brault, dans la conclusion d'un article de *Lectures*, faisant en quelque sorte le point sur la question de la reconnaissance

et de l'influence de Grandbois, portait un regard moins critique que celui de Duhamel et se montrait optimiste pour l'avenir :

[Il] *n'a pas fini de rayonner sur nos lettres. Déjà salué en Europe comme un grand poète, pratiqué avec ferveur par la jeune génération d'intellectuels canadiens, il conquerra sans doute bientôt l'audience du grand public. Nous croyons que la majeure partie de son œuvre actuellement publiée ne passera point*⁴ (1958 : 228).

Brault ne se trompait pas et allait lui-même contribuer largement, de concert avec le groupe de l'Hexagone, à la diffusion et à la canonisation maximales des livres de Grandbois, en particulier des poèmes.

*
* *

Il faut dire qu'un événement, survenu au mois de décembre 1957, moment charnière dans la carrière littéraire de Grandbois, venait de changer certaines des données du jeu et allait susciter une série de réactions : le poète, qui, de l'avis de Duhamel, « n'interv[enai]t dans nos lettres qu'au moment où il [éta]it en mesure de faire entendre sa voix unique et irremplaçable » (1958 : 34), fit paraître à l'Hexagone *L'étoile pourpre*, recueil très attendu par ses

4. Il faut noter que Brault, en évoquant furtivement dans ce passage une (supposée) consécration en Europe, faisait presque cavalier seul. Contrairement à ce qui se remarque dans d'autres cas (au XIX^e comme au XX^e siècle), il se trouve très peu d'articles dans lesquels est perceptible un intérêt pour ce qui s'écrivait outre-atlantique sur Alain Grandbois. La question n'est pas de chercher à savoir si les critiques canadiens-français connaissaient ou non les opinions exprimées par leurs collègues européens. Un constat s'impose, voilà tout : l'« effet français » ne fut pas décisif, ni même significatif, dans le mouvement dynamique de la canonisation de l'œuvre grandboisienne. Les critiques, peu portés à faire des emprunts à l'étranger, à importer des points de vue, ne consultèrent pas l'autorité française avant de se forger un point de vue conséquent. Le caractère direct de leur regard conféra à la réception canadienne-française une autonomie rigoureuse.

lecteurs fidèles, tel Yves Dubreuil-Préfontaine, qui clamait en 1955 que « Grandbois n'a[vait] plus le droit de se blottir dans le mutisme qu'il a[vait] gardé depuis sept ans » (1955 : 12). D'aucuns, Pierre de Grandpré en tête, interprétèrent cette publication comme un hommage que « [l]es jeunes poètes du post-surréalisme canadien-français rend[ai]ent [...] à leur chef de file et au plus important de leurs devanciers » (1958 : 11). Dans les années qui suivirent, les articles sur Grandbois et sur sa poésie se multiplièrent : les journalistes, plus curieux et sujets à la fascination que jamais, allèrent rencontrer et interviewer chez lui l'homme qui avait « tout vu, tout connu, tout expérimenté » (Godin, 1962 : I), afin de recueillir ses confidences et ses commentaires sur la littérature québécoise contemporaine, de rendre compte aux lecteurs de l'univers dans lequel il se mouvait au quotidien ; les analyses proposées par les différents commentateurs, de plus en plus avisés (tels Marcotte et Brault, qui tinrent, de 1955 à 1970 surtout, un rôle primordial dans la consécration de Grandbois), s'approfondirent, s'affinèrent ; diverses nouvelles voies d'accès aux vers furent proposées et empruntées, les hypothèses de lecture s'entrechoquèrent, la recherche fit des bonds rapides, à tel point que Grandbois, modeste, en resta perplexe. Voici ce qu'il répondit lorsqu'on lui demanda ses impressions sur son entrée au Panthéon :

Tout cela me semble un peu forcé. Ça n'existe pas le Panthéon, en poésie. Ce ne sont que des mots. Si j'ai à me situer à quelque'endroit que ce soit dans l'univers poétique, c'est à part, tout simplement. À la parution de mes premiers poèmes, j'ai marqué la césure d'avec le monde classique : j'étais le premier poète canadien-français à m'exprimer en vers libre. [...] C'est tout. Je ne comprends pas tous ces gens qui écrivent de longs exposés sur mon compte, qui m'analysent et me fouillent (Daigneauult, 1965 : 28).

Un esprit nouveau se manifestait : pour la première fois de façon aussi répandue, les critiques, parmi lesquels des poètes, des écrivains, se mirent à étudier les recueils de poèmes de Grandbois

par intérêt, enthousiasme et plaisir, sans que leur acte fût dicté par la nécessité première de rendre compte d'une publication ou d'une réédition. Dans la perspective adoptée ici, il faut percevoir ces textes comme autant d'événements institutionnels : à vrai dire, l'essentiel est autant le fait qu'ils ont été écrits et publiés, contribuant ainsi à solidifier la réputation du poète et à multiplier le nombre de ses lecteurs, que leur contenu. Parallèlement à ce renouveau critique, il y eut un second prix Duvernay, attribué à Grandbois en 1958 pour l'ensemble de son œuvre, et une bourse spéciale du Conseil des Arts du Canada, obtenue en 1960 et qui devait couvrir les frais d'un voyage de documentation en Europe. Une période faste et décisive débutait, au cours de laquelle la renommée de Grandbois atteignit son apogée.

Le numéro de la revue *Liberté* qui parut au cours de l'été de 1960 et qui était entièrement consacré à Grandbois vint à point le célébrer, apportant une confirmation univoque de l'importance de son œuvre dans le corpus littéraire québécois. Regroupant des articles reposant sur une connaissance approfondie de l'œuvre, moins superficiels que les réponses rendues publiques en décembre 1954 dans *Amérique française*, ce dossier spécial donna tout le crédit voulu à ce que l'enquête de Pilon et Miron avait déjà commencé d'établir, à savoir que Grandbois, nom synonyme de libération, était en voie de devenir un poète incontournable. La question du prestige, dans cet hommage, se trouva centrale. Ce qui contribua le plus à la consécration de Grandbois dans les années 1960, ce n'est pas tant qu'il eut, dans les faits, une influence directe sur la production des poètes qui venaient après lui – constat subjectif, sans doute, qui laisse place à l'interprétation, et que Marcotte, en 1963, insista pour nuancer –, mais plutôt que ses poèmes fournirent des points de repère à ceux qui les fréquentaient assidûment, leur permettant de se rencontrer et de se reconnaître, complices, par-delà leurs différences ; que l'on reconnut son impact avec une sorte d'obstination, son statut de père spirituel donnant courage et confiance, de « premier poète canadien d'expression française de notre temps » (Garneau, 1960 : 174), de modèle méritant d'être mieux suivi ; que l'on établit, enfin, sa supériorité sur tous les

autres poètes, notamment et surtout Saint-Denys Garneau, préférence qui se manifestait pour la première fois de façon aussi marquée. Un passage du témoignage d'Yves Préfontaine traduit cet élan général que rien ne venait plus entraver : « Il n'est pas un poète québécois de quelque lucidité qui n'ait subi plus que toute autre l'influence d'Alain Grandbois » (1960 : 181). Les opinions exprimées par Emmanuel dans « Le droit à l'universel » sont également, à ce titre, exemplaires :

Il n'est que de [...] lire [les jeunes poètes] pour mesurer l'influence que Les îles de la nuit ont exercée sur une partie de la production canadienne des quinze dernières années. Ce prestige ne tiendrait-il pas à ce qui distingue Grandbois de ses compatriotes, ceux du moins de sa génération, un effort lucide et tourmenté vers l'exotisme. [...] L'exotisme de Grandbois est l'une des premières tentatives non seulement d'aller vers l'autre mais de se faire l'autre, qui ait marqué la littérature et l'âme canadienne-française [sic]. [...] Ce qui importe au critique, c'est qu'un Canadien français se soit spirituellement arraché au terroir natal afin de devenir lui-même. Et qu'en y réussissant il ait conquis pour lui et pour ceux qui le suivent dans une telle aventure le droit à l'universel qui jusqu'alors manquait au monde canadien-français (1960 : 154).

Le numéro de *Liberté* se présentait en entier, par plusieurs de ses aspects, sous la forme d'une reconnaissance de dette. Duhamel avait terminé son article de 1958 par cette phrase : « Nous lui devons beaucoup ; nous ne l'oublions pas » (1958 : 34). Pilon semble avoir voulu lui donner raison dans son court texte d'introduction, placé sous les signes de la nécessité, du respect, de la fraternité, et d'un amour presque filial :

Nous tous [...] devons à Alain Grandbois quelque chose d'inappréciable : un certain sens de la liberté, la dimension du monde avec ses villes aux noms mystérieux, des préoccupations qui ne peuvent plus être enchaînées à nos

frontières. [...] Il est plus que temps de dire ce que nous pensons de cette œuvre qui est à nous et qui, en même temps, s'inscrit avec honneur dans les registres de la littérature universelle (1960 : 147).

De Ouellette à Brault, en passant par Guy Sylvestre, Garneau, Michèle Lalonde et par ceux qui s'exprimèrent dans la section « Témoignages », tous, d'une seule et même voix, mus par un sentiment de fierté, de généreuse et fervente admiration, participèrent à leur façon, à la suite de Pilon, à l'énumération des mérites de Grandbois, lui faisant une fête comme il n'en avait jamais connue. Il fut placé, seul, d'une façon qui se voulait définitive, dans une catégorie à part, inaccessible au commun, forgée à sa mesure. Quel hommage plus grand peut-on rendre à un poète que d'en faire le chantre de la possession de soi et du langage, le représentant de « la santé de la parole » (Préfontaine, 1960 : 182) et l'ouvrier de son incarnation, de le placer, comme le fit Ouellette, à l'origine même du vent de liberté et de vie, des aspirations qui gonflent une littérature : « Avec lui, le vivant, le poème et l'esprit devenaient au Québec, ce qu'ils étaient partout ailleurs, des domaines infinis » (1960 : 153).

Comme le pressentit Gilles Hénault, qui rendit compte de l'événement *Liberté 60* dans un article du *Devoir*, « [l]es hommages et les commentaires des collaborateurs à ce numéro spécial servir[e]nt certainement à placer l'œuvre de Grandbois dans une plus juste perspective » ; et ses craintes de voir « ce tribut floral [...] s'accompagne[r] d'une mise au tombeau » (1960 : 13), qu'il exprimait sans trop de conviction, se trouvèrent bien sûr sans fondement. Au contraire, les critiques poursuivirent de belle façon sur la lancée, balançant l'encensoir à qui mieux mieux. À quelque temps de là, André Brochu, notamment, sur un ton emballé également caractéristique des articles de ses collègues, élevait l'œuvre poétique de Grandbois à une expérience universelle, collective et nationale, inscrite dans une criante actualité :

[Cette poésie] débouche sur l'expression des aliénations de l'homme même. [...] Et c'est le propre du grand écri-

vain que de se faire, serait-ce par les moyens les plus détournés, le porte-parole de l'homme c'est-à-dire de l'humanité concrète travaillant à sa libération. [...] ce qui fait la valeur de la poésie de Grandbois, c'est qu'elle est beaucoup plus que l'expression d'un drame personnel. Elle crie la détresse et l'espoir malgré tout indestructible de tout un peuple, lui aussi en quête de sa délivrance. Il est permis de croire que les poètes à venir – je pense à Paul Chamberland par exemple – seront les chantres du matin tant attendu. Les vrais créateurs, et Grandbois en est un, sont toujours au diapason de leur époque ([1963] 1974 : 333, 336-337).

Ainsi, non seulement Grandbois se trouvait-il placé à la tête d'une tradition poétique dont il était en même temps l'instigateur, mais l'œuvre future de poètes comme Paul Chamberland allait, dans le meilleur des mondes, être la continuation, voire l'accomplissement de ce qu'on croyait laissé en friche dans *L'étoile pourpre*.

*
* *

L'article de Brochu parut à la fin de 1963. Au cours des mois précédents, des événements de taille avaient mis efficacement Grandbois à l'ordre du jour, faisant de lui « la figure dominante de cette année littéraire » (Lockquell, 1964 : 26) : l'obtention des prix France-Canada et Molson, d'abord, mais surtout la publication sous une même couverture de ses poèmes, ce qui rendait enfin facilement accessibles au plus grand nombre *Les îles de la nuit* – qui n'avait jamais été réimprimé depuis 1944 et qui était à proprement parler introuvable en librairie –, *Rivages de l'homme* – publié à compte d'auteur et dont les exemplaires n'étaient guère plus faciles à dénicher – et *L'étoile pourpre*. L'intention de Brochu était d'ailleurs de saluer la mise en marché de cet ouvrage-rétrospective ; l'introduction de son analyse donne un excellent aperçu de l'accueil extrêmement chaleureux que reçut *Poèmes* :

Depuis longtemps on souhaitait voir rassembler en un volume l'œuvre poétique d'Alain Grandbois. Voici que ce miracle – il ne faut rien de moins pour obtenir la réédition de certains textes importants de notre littérature –, Gaston Miron, grand poète et courageux éditeur, le réalise en présentant au public un livre magnifique [...] ([1963] 1974 : 329).

Les initiatives du groupe de l'Hexagone, dont l'engagement faisait peu à peu de ses membres des animateurs culturels de premier ordre, portaient leurs fruits, résultat que décrit avec exactitude une phrase de Jean-Pierre Guay, écrite en février 1968, plus précisément le surlendemain de la diffusion de l'émission *Le sel de la semaine* au cours de laquelle Grandbois avait été l'invité de Fernand Séguin : « Peut-être ne s'y attendait-il pas, Alain Grandbois est en train de renaître à la vie de son vivant même, cela grâce à l'hommage renouvelé que lui rendent les poètes québécois de la jeune génération » (Guay, 1968). Richard Giguère, dans un article du collectif *Grandbois vivant*, insiste lui aussi sur les effets de cet intérêt soutenu, et affirme qu'

[a]u milieu des années soixante, peu après la parution de Poèmes, l'œuvre de Grandbois – et en particulier son œuvre poétique – entr[a] dans une phase de consécration qui [était] en partie liée à la reconnaissance grandissante de la maison d'édition et du mouvement de l'Hexagone. [...] L'œuvre de Grandbois devi[n]t en quelque sorte la valeur-modèle, la valeur-étalon de la poésie québécoise (1990 : 83).

À la lecture du corpus critique, il apparaît en effet que c'est à la suite de cette publication clé que les recueils de Grandbois furent vraiment perçus comme un tout monumental, comme « le maître-livre de la poésie québécoise » (Brault, 1979 : 10). L'œuvre, dont la grandeur était confirmée une fois de plus, acquérait la permanence, trouvait une justification nouvelle, ayant résisté à l'épreuve ultime du temps. D'emblée, les critiques, certains étonnés de la

jeunesse et de la force de poèmes composés vingt ou trente années auparavant, lui accordèrent, pour cette raison même, un surcroît de valeur. Jean Hamelin, par exemple, parla d'un « recueil réunifié, du "LIVRE" d'Alain Grandbois », qui allait rester « un moment précieux, unique, impérissable, de notre littérature » (1963 : 11). L'opinion était partagée par Guy Robert, pour qui « le fait matériel de réunir en un seul livre les trois titres poétiques de Grandbois leur donn[ait] en quelque sorte une nouvelle dimension, un nouvel élan, une densité inconnue, un rythme insoupçonné ». Et Robert alla plus loin que Hamelin en faisant de *Poèmes* l'une des clés du rayonnement futur des lettres québécoises sur la scène internationale :

Son œuvre parvient à une polyvalence et à une fertilité jusqu'ici plus confuses et plutôt soupçonnées que nettement révélées. Poèmes, me semble-t-il, fournit enfin à notre littérature québécoise le document consistant et résistant qui permettra sa reconnaissance officielle et plus nombreuse à l'étranger, dont la France [...]»⁵ (1963 : 320).

Continuité de la célébration, donc, doublée d'une escalade de l'intérêt et de l'enthousiasme, qui pourtant semblaient déjà à leur comble.

*
* *

Exceptions faites des traductions anglaises de quelques-uns de ses poèmes (1964) et de *Né à Québec...* Louis Jolliet (1965), de la

5. Il faudrait, justement, en rassemblant et en analysant les (rares) articles que des Européens ont consacrés à Grandbois au fil des années, et en consultant les anthologies de poésie française contemporaine pour voir si une place, si petite soit-elle, lui y est réservée, juger si cet auteur a réussi à percer à l'étranger et déterminer dans quelle mesure il a pu contribuer, par son œuvre, à la « reconnaissance officielle » de la littérature québécoise. Quel est son statut à l'extérieur des frontières du Québec par rapport à d'autres écrivains de renom, notamment par rapport à un poète national comme Gaston Miron ? Sauf erreur, une telle recherche reste à faire, les précisions sont encore à apporter.

réédition en 1964 d'*Avant le chaos* et d'une édition de luxe illustrée de *Poèmes*, parue en 1970, Grandbois ne devait plus publier, jusqu'à sa mort, que *Visages du monde. Images et souvenirs de l'entre-deux-guerres*, un recueil de courts textes écrits au début des années 1950 et lus à la radio de Radio-Canada, qui n'eut guère de retentissement à sa sortie en 1971. Vieillissant, il reçut les plus hauts honneurs : deux doctorats honorifiques, de l'Université Laval, en 1967, puis de l'Université d'Ottawa, en 1972, et deux autres prix prestigieux pour l'ensemble de son œuvre, celui de l'Académie française (Médaille d'Or du Prix de la langue française), en juin 1968, et le David, en 1970. Sur une autre échelle, le *Magazine MacLean* le classa, en 1967, à l'occasion du centenaire de la Confédération, parmi les 20 Canadiens français dont les noms étaient les plus significatifs, les plus illustres de ce siècle d'histoire nationale⁶. Accompagnant cette reconnaissance des institutions, des ouvrages sur son œuvre, poétique surtout, mais également en prose, commencent à voir le jour, participant à sa consécration, la consolidant et lui donnant son caractère définitif. Léopold Le Blanc avait été le premier, en 1957, à consacrer un mémoire de maîtrise à l'œuvre grandboisienne ; la première étude à faire date fut toutefois celle de Brault, publiée à Paris en 1968, chez Pierre Seghers, dans la fameuse collection « Poètes d'aujourd'hui », et dont on a pu dire qu'elle aidait à rendre Grandbois « plus que jamais présent parmi nous » (Rioux, 1968 : 39). Puis vinrent notamment les livres de Blais, de Madeleine Greffard, de Sylvie Dallard, d'Yves Bolduc, et, ces dernières années, de Lucien Parizeau, de Denise Pérusse, de Marcel Fortin. À ces titres, il faut ajouter une quinzaine de mémoires et de thèses de doctorat – dont près de la moitié sont des éditions critiques qui s'inscrivaient dans le « Projet Grandbois » –, qui attestent la place significative réservée à l'écrivain dans le discours et l'enseignement universitaires. Il est à noter que les ouvrages de Brault et de Blais, en particulier, eurent droit à une

6. Voir l'article de P.-M. L. « 1867-1967/Palmarès du siècle. Les grands noms du Canada français », *Le Magazine MacLean*, janvier 1967, p. 14-15 et 36.

réception critique abondante et des plus favorables. Ainsi, en plus de réserver comme auparavant les meilleurs mots à l'œuvre, on fit l'éloge de ceux qui tenaient sur Grandbois des propos à la fois lumineux et enthousiastes, ce qui donna lieu, en quelque sorte, à une reconnaissance au second degré ; le poète, excellent, avait en plus les commentateurs qu'il méritait, ce qui était à l'honneur de chacun, comme l'écrivait explicitement François Ricard :

[...] certains auteurs, plus que d'autres, ont le don de susciter à leur propos, grâce à la richesse et à la hauteur de leur œuvre, une critique particulièrement riche et sérieuse, comme si la valeur de l'œuvre influençait ici celle du commentaire, obligeant celui-ci à se situer toujours à un certain niveau d'intelligence, à une certaine profondeur de réflexion qui lui évite de sombrer dans la banalité et lui assure ainsi sa propre valeur. C'est le cas notamment, parmi les écrivains québécois, d'Alain Grandbois [...] (1974 : 14).

*
* * *

Le découpage de la période survolée en deux grandes époques s'est imposé de lui-même. De 1933 à 1957, d'abord, les critiques s'imprégnèrent des livres de Grandbois, les apprivoisèrent, pour ainsi dire, discutant certains de leurs aspects, échangeant des points de vue, reconnaissant rapidement leurs qualités. C'est au cours de ces années que les bases de la consécration de Grandbois furent jetées. L'âge du témoignage et de la rétrospective, mais aussi de l'approfondissement de l'analyse, suivit : à partir de la publication de *L'étoile pourpre*, le mot d'ordre semble avoir été de reconnaître et d'accentuer la reconnaissance de l'auteur, de légitimer la canonisation de l'œuvre ; dans ce nouveau cadre, les études, les essais, les entrevues et les hommages se multiplièrent. Les « descendants » de Grandbois – surtout les poètes de l'Hexagone –, ceux qui, volontaires, se réclamaient de son œuvre, clamaient leur admiration dès que l'occasion se présentait, faisaient de lui le « Père de

la poésie québécoise », furent les plus actifs sur la scène critique. Les années 1970 virent l'entrée en scène des universitaires, qui prirent le relais des poètes et des commentateurs de métier. Ils ont donné, par leurs travaux continuels, un éclat et un souffle nouveaux à l'œuvre, qui demeure aujourd'hui un objet de recherche privilégié. Le « Projet Grandbois » est venu chapeauter ce parcours exceptionnel. À ce sujet, lorsqu'on sait que la volonté de Grandbois était que son œuvre fût une œuvre voulue⁷, on peut se demander ce qu'il faut penser des deux tomes de l'édition critique des poèmes, qui renferment, en plus des vers publiés du vivant de l'auteur, tous ceux qui traînaient au fond de tiroirs sans doute volontairement oubliés. Le souci de mettre entre les mains des lecteurs tous les matériaux de recherche disponibles aura ici prévalu contre le reste.

Récemment, la fortune critique ascendante des livres en prose de Grandbois, qui, de façon générale, n'ont participé que dans une faible mesure à sa consécration, fait apparaître que l'œuvre dans son ensemble a été nivelée par le haut. Alors que dans son ouvrage paru en 1975, Madeleine Greffard, après avoir expédié le travail d'analyse des récits et des nouvelles en une trentaine de pages, se demandait si Grandbois n'avait pas « usurpé une place qui tiendrait plus à sa légende qu'à son œuvre » (1975 : 43), *Avant le chaos, Né à Québec... Louis Jolliet et Visages du monde* ont maintenant leur édition critique, au même titre que les recueils de poèmes, et se voient reconnaître une importance historique et littéraire propre. À vrai dire, ces ouvrages suscitent depuis le milieu des années 1980 autant – sinon plus – d'intérêt que les poèmes, dans un mouvement qui, paradoxalement, relègue presque ceux-ci à la marge.

7. Il l'affirma très explicitement à Gilles Marcotte le 27 décembre 1966, à l'émission radiophonique de Radio-Canada *Des livres et des hommes* (cité par Blais, 1974 : 200) : « — [...] Il y a eu certaines mésaventures ; un poète disparaît, ses héritiers, qui n'y connaissent rien, publient des choses, que l'auteur probablement n'aurait jamais voulu laisser publier, de sorte que je ne veux pas, moi, que l'on fasse la même chose pour... — Votre œuvre sera entièrement une œuvre voulue ? — C'est ça. Exactement ».

Est particulièrement révélateur de cette tendance le cas d'*Avant le chaos*, livre ayant eu un destin surprenant et fertile en revirements, dont personne aujourd'hui ne semble prêt à mettre en doute la richesse et qui se mérite une place de choix dans la littérature québécoise. Plus souvent qu'autrement passé presque sous silence dans la masse d'ouvrages et d'articles spécialisés portant sur les écrits de Grandbois, ce livre n'a été l'objet exclusif d'aucune étude de plus de trois ou quatre pages avant 1984 ; depuis cette date, toutefois, pas moins d'une quinzaine d'articles de fond lui ont été consacrés. Rien ne laissait présager une pareille fortune critique dans les mois suivant sa publication, en 1945, puisqu'il connut surtout, à l'époque, un succès d'estime, explicable par le rayonnement qui allait de pair avec la reconnaissance forte du poète et par le respect que tous avaient pour l'homme, avant de s'empoussiérer et de sombrer rapidement dans un oubli à peu près complet qui dura vingt ans. C'est l'évidence même que son degré d'importance hiérarchique, qui était à l'origine presque nul, a augmenté, et cela à la fois à l'intérieur de l'œuvre grandboisienne et dans le vaste champ de la littérature québécoise.

Cette évolution du regard de la critique s'est opérée en trois étapes. Après avoir salué, sans plus, l'originalité et la qualité formelle des nouvelles en 1945 et 1946, qu'ils perçurent généralement comme le travail d'un dilettante n'aspirant qu'à divertir et à dépayser son public, et clamé haut et fort leur infériorité par rapport aux poèmes des *Îles de la nuit*, auxquels ils se référaient sans cesse, les commentateurs les considérèrent, au milieu des années 1960, lors de la réédition du recueil, comme des documents renfermant l'essentiel de l'expérience acquise par l'auteur au fil de ses voyages, et se mirent à les lier intimement aux plaquettes de poésie, les désignant comme une voie d'accès, une préparation aux vers, comme un complément en prose de la partie de l'œuvre qui continuait cependant, seule, de compter vraiment. *Avant le chaos* ne fut donc longtemps qu'un ouvrage secondaire dont le mérite résidait surtout, sinon exclusivement, dans le fait d'avoir été écrit par un poète de grande envergure, avant d'être « découvert » et de gagner son autonomie dans l'institution littéraire. C'est vers le milieu des

années 1970 que des universitaires ont attribué une tout autre valeur aux nouvelles en s'efforçant de justifier l'intérêt qu'ils leur portaient. Aujourd'hui, il ne reste presque plus de traces, dans les textes critiques, des tendances anciennes à subordonner les nouvelles aux poèmes, à en faire une glose, une série de notes en marge des vers pouvant aider, à l'occasion, à éclaircir les plus hermétiques. Les chercheurs se penchent plutôt, depuis une douzaine d'années environ, sur le texte lui-même et tentent de mettre en évidence ses qualités propres. La valeur du livre, du moins ce qui est désigné comme tel, est révélée ; son contenu est analysé sous un autre jour : bref, une approche revue et corrigée est proposée.

À la lecture du corpus critique, on remarque qu'après avoir longtemps décrié les nouvelles sous prétexte qu'elles étaient superficielles, on admire aujourd'hui leur profondeur ; qu'après avoir tenté d'y retrouver l'homme ou le poète, on s'intéresse maintenant à la démarche vitale de Grandbois, au voyage intime qu'il y poursuivrait, nous entraînant avec une apparente désinvolture jusqu'au cœur brûlant de son travail de création, nous faisant partager ses préoccupations esthétiques et philosophiques. Dans les textes critiques de Chantal Bouchard et de Nicole Deschamps, *Avant le chaos* et les nouvelles restées inédites jusqu'à récemment, davantage qu'une somme d'anecdotes pittoresques, deviennent l'autobiographie complexe de l'artiste et de l'homme, un laboratoire d'écriture, c'est-à-dire un lieu d'exploration de soi-même, d'initiation et d'expérimentation, indispensable à la gestation, à la naissance et à la maturation de l'œuvre poétique. C'est dans ce contexte très favorable aux nouvelles que Jean-Pierre Boucher – celui-là même qui, dans un article virulent sur le *Alain Grandbois* de Greffard, avait avoué au passage, en parlant du poète, « ne pas sentir ce que tous semblaient goûter spontanément », et qui, citant l'auteure, mettait en cause la pertinence, « s'il [était] vrai que l'œuvre en prose de Grandbois n'a[vait] rien d'original, [de] l'avoir tirée des limbes » (1976 : 15) – a pu écrire, en 1987, que « peu d'œuvres québécoises touchent autant notre sensibilité actuelle » (1987 : 156). Cette relecture – véritable réévaluation –, justifiée et même nécessaire selon les chercheurs, a fait en sorte que le recueil, de

cousin pauvre ou de satellite de la poésie de Grandbois, devienne une œuvre à part entière ; au terme d'un parcours dont il faudrait faire plus longuement état, *Avant le chaos* est perçu comme le fruit de l'expérience d'écriture ininterrompue qui a précédé l'émergence de la poésie et accompagné par la suite son épanouissement.

Il n'est pas question de mettre en cause ici la légitimité de cette canonisation tardive, ou plutôt en marche. Mais cette tendance à établir le texte définitif de tous les livres qui composent l'œuvre d'un écrivain reconnu et célébré par ses pairs et par l'institution littéraire, et à les mettre sur un même pied, afin de renforcer la consécration ; ce postulat voulant que tout ce qu'un grand auteur a écrit soit par définition méritoire, a quelque chose de singulier. Un autre que Grandbois aurait-il eu cette reconnaissance pour les mêmes textes en prose, ou, à tout le moins, le privilège de les voir entourés de tant d'égards ? *Avant le chaos* est-il encore lu et commenté pour la seule raison que c'est Grandbois qui l'a écrit ? L'évolution de la réception critique des nouvelles en dit long sur les jeux et les enjeux de la valeur littéraire. Il est certain qu'il ne saurait exister de canonisation d'une œuvre qui se fonde sur une valeur absolue. Dans le cas retenu, l'intervention des critiques, qui eurent tendance à opérer une sorte de transfert de valeur, fut primordiale : si tous s'extasièrent, dès 1945, devant la facture impeccable des récits – Duhamel, par exemple, classait Grandbois parmi « les cinq écrivains canadiens qui écriv[ai]ent la langue la plus solide, la mieux construite » (1945 : 293) –, c'est d'abord la fortune littéraire et le statut institutionnel de l'auteur – « prestigieux poète des *Îles de la nuit* » (D.M.O., 1945 : 77), « prince de nos lettres » (Desprez, 1945 : 7), membre-fondateur de l'Académie canadienne-française en décembre 1944, déjà gagnant d'un prix David – qui attirèrent les regards sur le livre, qui orientèrent, et de façon évidente, son accueil. Par la suite, la lecture de l'œuvre ne cessa d'être contaminée par ce que l'on savait du poète, par les qualités dont il avait fait preuve et qu'on était tenté de lui reconnaître d'emblée, par la célébration dont il était l'objet. Sans ce « facteur Grandbois », qui permit aux nouvelles d'obtenir une audience toujours croissante, l'importance du recueil ne serait peut-être pas reconnue aujourd'hui

QUE VAUT LA LITTÉRATURE ?

avec tant d'entrain ; celui-ci n'aurait sans doute pas son édition critique publiée dans la collection Bibliothèque du Nouveau Monde. C'est à l'ombre de la poésie, qui assurait sa reconnaissance par la critique, qu'*Avant le chaos* a pu s'épanouir, pour trouver ensuite sa propre place au soleil. En somme, l'intérêt pour le recueil s'est déplacé à maintes reprises au cours du demi-siècle qui nous sépare de sa publication, pour enfin se fixer sur les nouvelles elles-mêmes. Mais la première étape de cette canonisation – l'identité de l'auteur – se présente comme la condition fondamentale de tout ce qui a suivi.

BIBLIOGRAPHIE

- BLAIS, Jacques (1974), *Présence d'Alain Grandbois*, avec quatorze poèmes parus de 1956 à 1969, Québec, Les Presses de l'Université Laval. (Coll. « Vie des lettres québécoises », n° 11.)
- BOUCHER, Jean-Pierre (1976), « Un Alain Grandbois décevant », *Le Devoir*, 20 mars, p. 15.
- BOUCHER, Jean-Pierre (1987), « Fragmentation et unité dans *Avant le chaos* d'Alain Grandbois », *Écrits du Canada français*, p. 156-173.
- BRAULT, Jacques (1958), « Littérature canadienne. Études d'auteurs. Alain Grandbois », *Lectures*, nouvelle série, 1^{er} avril, p. 227-228.
- BRAULT, Jacques (1968), *Alain Grandbois*, Paris, Éditions Pierre Seghers. (Coll. « Poètes d'aujourd'hui », n° 172.)
- BRAULT, Jacques (1979), « Préface », dans Alain GRANDBOIS, *Poèmes (Les îles de la nuit, Rivages de l'homme, L'étoile pourpre, Poèmes épars)*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, p. 7-11. (Coll. « Rétrospectives ».)
- BROCHU, André ([1963] 1974), « De la nuit à la délivrance du jour. *Poèmes*, d'Alain Grandbois », dans André BROCHU, *L'instance critique (1961-1973)*, Montréal, Éditions Leméac, p. 329-337. [Article paru d'abord dans *La Crue*, 15 octobre et 1^{er} novembre 1963.]
- CARLE, Gilles (1955), « Les livres et leurs auteurs. Alain Grandbois. Un homme de passage... », *Le Devoir du dimanche*, supplément pour le foyer, 20 août, p. 14.
- CARTIER, Georges (1954), cités dans Jean-Guy PILON et Gaston MIRON, « Alain Grandbois et les jeunes poètes », *Amérique française*, décembre, p. 475.
- CHEVALIER, Willie (1951), « Notre personnalité du mois : Alain Grandbois », *Digeste français*, janvier, p. 66-71.
- CHOPIN, René (1944), « À travers les livres et les revues. Le surréalisme : *Les îles de la nuit* par Alain Grandbois », *Le Devoir*, 2 septembre, p. 8.
- DAIGNEAULT, Claude (1965), « Horizons littéraires. Hommage à Alain Grandbois », *Le Soleil*, 11 septembre, p. 28.

QUE VAUT LA LITTÉRATURE ?

- DE GRANDPRÉ, Pierre (1958), « La vie des lettres. *L'étoile pourpre*. La "revenue" d'Alain Grandbois », *Le Devoir*, 15 février, p. 11.
- DESPREZ, Jean [pseudonyme de Laurette LAROCQUE] (1945), « Le théâtre. Au micro et sur les planches. Mes enthousiasmes », *Radiomonde*, 7 avril, p. 7.
- D.M.O. [Émile BÉGIN] (1945), « Alain Grandbois, *Avant le chaos* », *Le Canada français*, septembre, p. 77.
- DUBREUIL-PRÉFONTAINE, Yves (1955), « Divagations sur Alain Grandbois », *Le Quartier latin*, 15 décembre, p. 12.
- DUGAS, Marcel (1942), « Né à Saint-Casimir. M. Alain Grandbois », dans Marcel DUGAS, *Approches*, Québec, Éditions du Chien d'Or, p. 41-64.
- DUHAMEL, Roger (1945), « Chroniques. Courrier des lettres. *Avant le chaos* », *L'Action nationale*, avril, p. 291-293.
- DUHAMEL, Roger (1958), « La vie des lettres. Courrier des lettres. Deux de nos académiciens demeurent fidèles à leur haute réputation », *La Patrie du dimanche*, 13 avril, p. 34.
- EMMANUEL, Pierre (1960), « Le droit à l'universel », *Liberté 60*, mai-juin p. 154-155.
- FORTIN, Marcel (1994), *Histoire d'une célébration. La réception critique immédiate des livres d'Alain Grandbois 1933-1963*, Montréal, Éditions de l'Hexagone. (Coll. « Essais littéraires », n° 21.)
- GARNEAU, René (1945), « Littérature. Servitude et grandeur littéraires », *Le Canada*, supplément littéraire, 22 octobre, p. I.
- GARNEAU, René (1960), « Alain Grandbois, rue Racine », *Liberté 60*, mai-juin, p. 174-178.
- GENDREAU, Roland (1951), « Alain Grandbois, ensorcelé des îles », *Reflets*, décembre, p. 23-31.
- GIGUÈRE, Richard (1990), « La réception critique de *L'étoile pourpre* et de *Poèmes* ou les lieux communs de la critique de Grandbois, 1954-1964 », dans Cécile CLOUTIER (dir.), *Grandbois vivant*, Montréal, l'Hexagone, p. 75-87.

- GODIN, Gérald (1962), « Spectacles et arts. Alain Grandbois : les aventures d'un enfant du siècle qui voulait être Marco Polo », *Le Nouveau Journal*, supplément, 3 mars, p. I.
- GRANDBOIS, Alain (1951), « Les idées et les hommes. La critique en procès », *Le Devoir*, 7 avril, p. 9-10.
- GRANDBOIS, Alain (1994), *Avant le chaos*, Montréal,  ditions Bibliothèque québécoise.
- GREFFARD, Madeleine (1975), *Alain Grandbois*, Montréal,  ditions Fides. (Coll. «  crivains canadiens d'aujourd'hui », né 12.)
- GUAY, Jean-Pierre (1968), « Alain Grandbois au *Sel de la semaine* », *L'Action*, 19 février.
- HAMEL, Marcel (1936), « Alain Grandbois... Voyageur de Chine », *La Nation*, 30 avril, p. 3.
- HAMELIN, Jean (1963), « Opinion. La vie littéraire par Jean Hamelin. L'intégrale de l'œuvre poétique d'Alain Grandbois : un événement », *Le Devoir*, 14 septembre, p. 11.
- HÉNAULT, Gilles (1960), « La revue *Liberté 60*. Hommage   Alain Grandbois », *Le Devoir*, 24 septembre, p. 13.
- HUDON, Jean-Guy (1996-1997), « De quelques retombées de "l'automne Grandbois" », *Nuit blanche*, hiver, p. 36-40.
- LANGEVIN, André (1947), « Nos  crivains. Alain Grandbois », *Notre temps*, 22 mars, p. 1-3.
- LE BLANC, Léopold (1957), « La vie des lettres. Opinion. Alain Grandbois et Saint-Denys-Garneau », *Le Devoir*, 7 décembre, p. 11.
- LEMOINE, Wilfrid (1954), cité dans Jean-Guy PILON et Gaston MIRON, « Alain Grandbois et les jeunes poètes », *Amérique française*, décembre, p. 474.
- LOCKQUELL, Clément (1964), « *Avant le chaos*. Alain Grandbois », *Le Soleil*, 9 mai, p. 26.
- MARCHAND, Olivier (1954), cités dans Jean-Guy PILON et Gaston MIRON, « Alain Grandbois et les jeunes poètes », *Amérique française*, décembre, p. 474.

QUE VAUT LA LITTÉRATURE ?

- MARCOTTE, Gilles ([1962] 1994), « Alain Grandbois », dans Gilles MARCOTTE, *Une littérature qui se fait. Essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Montréal, Éditions Bibliothèque québécoise, p. 277-290. (Coll. « Sciences humaines ».)
- MARCOTTE, Gilles (1963), « Cahiers des arts et lettres. Alain Grandbois. Des Îles de la nuit à L'étoile pourpre, une poésie attentive à toutes les voix du monde », *La Presse*, 14 septembre, p. 1-3.
- OUELLETTE, Fernand (1954), cité dans Jean-Guy PILON et Gaston MIRON, « Alain Grandbois et les jeunes poètes », *Amérique française*, décembre, p. 473.
- OUELLETTE, Fernand (1960), « Il est d'étranges destins... », *Liberté 60*, mai-juin, p. 148-153.
- PELLETIER, Gérard (1951), « Visages du monde. À CBF, le mardi, 7 h. 45 p.m. », *Le Devoir*, 15 septembre, p. 7.
- PERRIER, Luc (1954), cité dans Jean-Guy PILON et Gaston MIRON, « Alain Grandbois et les jeunes poètes », *Amérique française*, décembre, p. 475.
- PILON, Jean-Guy (1960), « Un geste nécessaire », *Liberté 60*, mai-juin, p. 147.
- PILON, Jean-Guy, et Gaston MIRON (1954), « Alain Grandbois et les jeunes poètes », *Amérique française*, décembre, p. 473-476.
- [P.-M. L.] (1967), « 1867-1967/Palmarès du siècle. Les grands noms du Canada français », *Le Magazine MacLean*, janvier, p. 14-15 et 36.
- PRÉFONTAINE, Yves (1960), « Témoignages », *Liberté 60*, mai-juin, p. 181-183.
- RICARD, François (1974), « La chronique de François Ricard. En toutes lettres. Un bel ouvrage de Jacques Blais. *Présence d'Alain Grandbois* », *Le Jour*, 16 novembre, p. 14.
- RIOUX, G. (1968), « Livres. Grandbois entre dans la gloire », *Sept-jours*, 31 août, p. 38-39.
- ROBERT, Guy (1963), « Arts. Littérature. *Poèmes* d'Alain Grandbois », *Maintenant*, octobre, p. 320.

L'AVÈNEMENT D'UN GRAND POÈTE

ROBILLARD, J.-P. (1955), « Interview-éclair avec... Alain Grandbois », *Le Petit journal*, 9 janvier, p. 49.

ROY, Michel (1953), « Alain Grandbois dans son exil », *L'Autorité*, 14 mars, p. 6 et 4.

HOMMAGES COLLATÉRAUX

ARCHÉOLOGIE D'UNE CATÉGORIE INDISCRÈTE :
LE FOU LITTÉRAIRE, L'EXCENTRIQUE
(NODIER, CHAMPFLEURY, QUENEAU, BLAVIER)

Pierre Popovic

Université de Montréal

La critique a admiré jusqu'ici les chefs-d'œuvre des littératures, comme nous admirons les belles formes du corps humain. La critique de l'avenir les admirera comme l'anatomiste, qui perce ces beautés sensibles pour trouver au delà, dans les secrets de l'organisation, un ordre de beauté mille fois supérieur. Un cadavre disséqué est en un sens horrible ; et pourtant l'œil de la science y découvre un monde de merveilles. Selon cette manière de voir, les littératures les plus excentriques, celles qui jugées d'après nos idées auraient le moins de valeur, celles qui nous transportent le plus loin de l'actuel, sont les plus importantes. L'anatomie comparée tire bien plus de résultats de l'observation des animaux inférieurs que de l'observation des espèces supérieures.

Ernest RENAN,
« L'avenir de la science ».

Si « [u]n fou, ce n'est que les idées ordinaires d'un homme mais bien enfermées dans une tête » (Céline, [1932] 1994 : 416), alors il n'est pas impossible qu'un fou littéraire, ce ne soit que les écrits ordinaires de quelqu'un mais bien enfermés dans une bibliothèque¹. Car le fou littéraire, par définition², est conservé mais n'est pas lu, ou si peu, et les bibliothèques sont l'asile de ses textes. Souvent abondante et publiée à compte d'auteur ou, dans le meilleur des cas, chez des éditeurs marginaux³, son œuvre n'a pas atteint le vaste public auquel il la destinait. L'histoire, avec l'ironie que le présent lui prête trop volontiers, prouve que l'œuvre des ainsi nommés fous littéraires ou excentriques n'intéresse que des érudits, des bibliophiles, parfois eux-mêmes écrivains, ou des universitaires en mal de corpus amorphes, ou des collectionneurs de perles rares, lesquels composent une faune de fureteurs dont le regard est toujours peu ou prou soumis à la médiation de cette catégorie incertaine qu'est la folie littéraire, quelque réticents envers elle qu'ils soient. Ainsi, la première caractéristique du fou littéraire est d'être déplacé en bordure du champ littéraire proprement dit, et de n'être classable ni dans le circuit restreint, ni dans le circuit de grande production, ni dans la littérature de rayonnement moyen. Il n'existe que dans une oasis symbolique, qui tient à vrai dire un peu du mirage, mais qui est à peu près situable entre le champ des instances de légitimation savante ou médiatique et celui des avant-gardes. Là, des littératurologues⁴, des écrivains, des critiques ont circonscrit une zone limitrophe en jouant sur et avec des mots graves : fou, folie, génie, chef-d'œuvre, écrivain, littérature, marge, légitimité. Ils en dressent périodiquement l'inventaire et assemblent le florilège inexhaustif de l'excentricité artistique non reçue. Les pages qui suivent proposent une archéologie de cette catégorie de la folie littéraire et de

1. Il faudrait pouvoir dire : *internés* dans une bibliothèque.

2. Nous reviendrons plus loin sur la relation métonymique entre auteur et texte dans le cas des fous littéraires.

3. Sur l'édition des écrivains atypiques, voir Pierssens (1994).

4. Le mot est d'André Belleau.

l'excentricité culturelle⁵, en ce sens qu'elles cherchent à définir les conditions mêmes qui président à sa constitution et à son évolution dans la moyenne durée de l'industrie symbolique moderne.

UNE CATÉGORIE FLOUE

Il suffit de parcourir les florilèges et anthologies pour s'apercevoir que la folie littéraire est une catégorie élastique, floue, volatile, indiscreète⁶. Sous sa bannière se rassemblent des régiments hétéroclites⁷ où se côtoient créateurs d'esthétiques étranges, teneurs de propos et de logorrhées aberrants ou incohérents, théoriciens fumeux, ésotériques et mystiques divers, inventeurs de philosophies égarantes, illuminés certifiés, adeptes de croyances intransmissibles, poètes monométaboliques, élaborateurs de systèmes imparables, découvreurs de solutions miracles en tous genres, etc. Le caractère hétéroclite du groupe d'auteurs rassemblés n'a d'égale que l'hétérogénéité formelle des textes : poésies, traités savants, dissertations, essais, fictions, tous les genres sont possibles, ainsi que tous les styles, toutes les voix, tous les tons, quoique le véhément paraisse majoritaire⁸. Ce polymorphisme des agents et des produits

5. Les termes fou littéraire et excentrique, auxquels se substituent ou s'ajoutent quelquefois d'autres désignations comme illuminé ou visionnaires, ne sont que rarement bien distingués par leurs utilisateurs modernes : Nodier, Champfleury, et ceux qui les suivent. Ils sont également toujours directement ou indirectement reliés à la notion de folie, telle qu'elle s'élabore en conjoncture dans la pensée médicale et dans les discours médiatiques. La présente étude postule que fou littéraire, excentrique et autres termes appariés constituent une catégorie globale qui tire son efficacité institutionnelle de son imprécision même ; elle gagnera en perspective d'ensemble ce qu'elle perdra en saisie de détails.

6. C'est-à-dire non discrète, au sens de non-discriminante d'un point de vue objectif.

7. Pour éviter les connotations normatives de l'appellation fous littéraires, ainsi que son imprécision et son lien toujours discutabile avec la folie proprement dite, Raymond Queneau préféra tout un temps utiliser le mot hétéroclites.

8. Ce qui n'est que la cause directe de la difficulté éprouvée par le fou littéraire à se faire lire et entendre.

explique que les anthologistes et les compilateurs fragmentent le groupe en sous-catégories plus ou moins satisfaisantes. Ils n'en peuvent cependant mais : le seul commun dénominateur véritable de leur choix réside dans la désignation « fou littéraire » elle-même et dans l'étrangeté multiforme associée aux textes cités.

Le paradoxe est que, nonobstant cette imprécision ostensible, cette catégorie indiscrete apparaisse réellement comme une catégorie fonctionnelle. Car, même si elle n'entre en ligne de compte ni dans les histoires littéraires, ni dans les grandes théories sociologiques de la culture⁹, tout se passe comme si elle existait implicitement, collatéralement¹⁰, à la manière d'un pis-aller négligeable dont s'occupe une tribu d'érudits singuliers et d'explorateurs de fonds d'archives¹¹. Un pis-aller négligeable est cependant plus significatif encore que l'oubli. Si les avant-gardistes qui ratèrent leur percée, si l'immensurable théorie des aspirants écrivains omis par la postérité, si la grande armée des vaincus symboliques dorment à jamais dans les caves de l'histoire, les fous littéraires eux s'imaginent plutôt en un grenier que seuls des invités choisis visitent¹². C'est pourquoi la permanence de cette catégorie mi-sociologique mi-esthétique sur l'horizon de sens littéraire est étonnante, et son emprisonnement dans une bourgade peu fréquentée du champ critique ne doit pas dissimuler le fait que, toute latérale qu'elle soit, cette catégorie floue possède une efficacité certaine dans l'idéologie produite par l'institution littéraire et dans la représentation de la folie diffusée par la société¹³.

9. On en chercherait en vain la trace chez Adorno ou Bourdieu.

10. Collatéralement, c'est-à-dire de part et d'autre de l'imaginaire social, à la fois sur le bas-côté de l'institution imaginaire de la littérature et sur le bas-côté de l'institution imaginaire de la folie.

11. Comme l'ont montré maintes études sur l'acte de collection, l'objet collectionné rejaillit sur le collectionneur. L'anthologiste de la folie littéraire n'est jamais loin d'être aimablement considéré lui-même comme un personnage quelque peu excentrique.

12. L'image du grenier rappellera ici les lunatiques chers à Charles Nodier.

13. L'examen de la présence à titre de « cas » des fous littéraires dans les traités des aliénistes positivistes est l'objet d'une autre étude à paraître sous le titre : « Paulin Gagne et le positivisme ».

Tout discours sur la folie littéraire se situe en effet nécessairement au croisement de deux procédures de classement. Qualifier un écrivain de fou littéraire revient toujours à le rapporter à deux normes idéologiques, celle qui définit le sujet socialement normal dans ses pratiques, comportements, écrits et paroles, celle qui définit la littérature acceptable que tout consommateur de lettres bien éduqué peut légitimement prendre en considération. Le caractère indécis et flou¹⁴ de la catégorie mais aussi, paradoxalement, son rendement sémantique résultent du fait que l'arbitre du classement entremêle des éléments du discours social issus de deux secteurs discursifs, à savoir du discours qui se tient en conjoncture sur la folie et du discours qui se tient en conjoncture sur la qualité littéraire. Il tire de celui-là juste assez de caution et d'appel au sens commun pour le rendre compatible avec celui-ci et profiler à la suite de la mixtion l'image approximative de l'excentrique. Souvent les critiques ont tendance à lire ce mélange de manière statique sur les modes du *ni... ni...* ou du *et... et...* Pour Tanguy L'Aminot, par exemple, la difficulté vient de ce que le fou littéraire est à la fois du côté de la folie et du côté de la littérature (1996), alors que pour Stéphane Audeguy elle vient de ce que ses écrits ne sont ni vraiment fous ni vraiment littéraires (1997). Ils n'ont entièrement tort ni l'un ni l'autre et ont tous deux partiellement raison, mais il y a que, de cette double façon, ils ne disent pas assez que cette hybridité est dynamique, qu'elle catalyse la procédure de classement

14. Au sujet de l'institution littéraire, Jacques Dubois a déjà employé, dans certains de ses textes, l'expression – plutôt curieuse du point de vue de la sociologie – d'institution floue, manière probable pour lui de répondre par avance aux attaques bourdieusiennes contre la notion d'institution littéraire que l'auteur des *Méditations pascaliennes* trouve trop statique et inapte à rendre compte du faible degré d'institutionnalisation de la littérature. La défense, si défense il y a, est un peu faible, mais elle touche quelque chose de vrai. L'histoire du champ littéraire est en effet accompagnée d'un discours spiralant sans fin autour d'un paradigme du flou, de l'immatérialité, du mystère, de l'indécis, de l'ambiguïté, de l'équivoque, de l'ambivalence (etc.), discours de parade dont le rôle est de masquer l'impossibilité de produire une mesure précise de la valeur littéraire et une justification objective de sa légitimité.

en cours, car c'est elle qui fait que le fou littéraire n'est pas un littéraire qui est fou, ni non plus un fou qui écrit¹⁵, mais qu'il est follement littéraire et littérairement fou, d'une pièce. Tout l'effort rhétorique de Nodier, de Queneau, de Champfleury, de Tchepakov a pour visée de précipiter la réaction entre les éléments pris aux deux discours pour engendrer une nouvelle représentation. Celle-ci distingue à des degrés très variables les excentriques culturels des fous au sens que la clinique donne à ce terme, mais elle les sépare plus encore de l'immense mer toujours recommencée des écrivains jugés médiocres, des talentueux non reconnus, des écrivains solitaires emmansardés pour l'éternité, de la théorie infinie de ceux qui tinrent, sans qu'on le sache ni s'en soucie, des carnets de damnés. L'indissociabilité des termes se mesure également au fait que les littérateurs proprement dits ne forment qu'une partie de l'iceberg. Les spicilèges spécialisés abondent en effet de textes et d'auteurs qui émargent aux champs religieux ou scientifique, mais ils se retrouvent de droit dans le camp de la folie littéraire parce que, n'ayant satisfait de leur vivant ni aux leçons de l'orthodoxie religieuse ni aux procédures de reconnaissance de la légitimation scientifique, ils ont été déportés dans le camp toujours fort accueillant des lettres. Leur irrecevabilité est équanime, et leur intervention sur la scène symbolique pas assez forte ni habile pour leur valoir – à quelque titre que ce soit – le noble titre d'hérétique. Ils sont rejetés dans un fourre-tout qui n'a ni le rayonnement social de la croyance religieuse, ni le prestige nouveau de la science : le littéraire. Mais il reste qu'ils ont bien eu maille à partir ou avec le religieux ou avec le scientifique et qu'ils n'ont pas rompu totalement avec la sphère des croyances et des savoirs. Ce ne sont pas des psychotiques cognitifs ou métaphysiques, ils ne sont pas entendus mais ne sont pas inouïs dans le discours social et, par suite, sont indexables sur le registre de l'illégitimité douce. Autrement dit, le hors-lieu symbolique de la folie littéraire est leur résidence idéale.

15. Le fou qui écrit, comme le fou qui peint, qui sculpte, qui crée, donne naissance à une autre catégorie frontalière, celle de l'art brut.

À de nombreux égards, la catégorie du fou littéraire semble d'un intérêt confidentiel, et son éviction des manuels d'histoire littéraire courants n'a jamais causé d'émoi particulier dans l'enclos des belles-lettres, ni chez les praticiens de l'enseignement ni chez les historiens ni chez les critiques, et moins encore chez les écrivains qui ont pignon sur rue. Les descendants, s'il en existe, sont tout aussi discrets, ou ignorent les prouesses textuelles solipsistes de leur ascendant. Elle n'en paraît pas moins nécessaire et faire partie de la famille, un peu comme ces parents lointains qu'on ne voit jamais mais dont on sait qu'ils sont là et qu'ils complètent une branche de l'arbre généalogique qui, sans eux, tomberait morte. Cet effet de présence latérale tient à plusieurs causes, fortes et moins fortes. À la personnalité des collectionneurs de l'excentricité littéraire, certes, personnalité souvent talentueuse (Nodier), brillante (Queneau), attachante (Blavier). Au rôle que jouent dans les fictions de grande et de restreinte diffusion des personnages comme le savant fou ou distrait, l'innocent perdu dans un monde hostile et cruel, le chercheur et l'inventeur de choses inutiles, l'artiste ignoré et ses bohèmes de chic (comme disait Tristan Corbière), autant de figures nimbées d'un halo de vague féerie, dont l'élaboration maquille des réalités autrement dures : solitude, misère, handicaps sociaux, malheur psychologique des non classés de la science ou de la littérature. Mais la raison la plus forte de cet effet de présence est que cette catégorie nomme une subdivision lettrée et savante d'un champ paradigmatique très large : le fou littéraire, l'excentrique, y est corrélé à d'autres catégories, le singulier, le curieux, le marginal, l'insolite, l'étrange, c'est-à-dire à tout ce qui sert à désigner l'allodoxie et l'exception culturelle, y compris le génie¹⁶.

16. Le fou littéraire ajoute un court-circuit de plus aux nombreuses interférences, souvent remarquées, entre folie et génie. La différence est que l'enthousiasme dont est habité le génie révèle le monde à lui-même alors que celui dont est habité le fou littéraire n'est que la justification même du manteau symbolique dont on l'affuble.

HISTORICITÉ, GÉNÉRICITÉ

De l'anthologie des fous littéraires publiée en 1982 par Blavier, Marc Angenot note qu'elle « est digne des grandes entreprises bibliographiques du siècle passé, des Quérard, des Brunet, des Pigoreau » et qu'elle « hérit[e] du reste des travaux anciens sur les excentriques et déséquilibrés auteurs de livres¹⁷ » (1986 : 136). L'ouvrage de Blavier s'ajoute en effet à un long cortège d'ouvrages érudits, lesquels forment bien une série, non seulement en raison de la similitude de leur objet, mais aussi et surtout en raison des effets de reprise, de citation, de relecture et des multiples mécanismes de remobilisation intertextuelle qui caractérisent cette suite. L'effet de série ne doit cependant pas obombrer le fait que la folie littéraire est une catégorie historiquement variable, à l'instar de toute catégorie esthétique ou critique (au sens commun du terme). Son histoire précise reste à faire mais, dans un stade de description empirique, il est possible de léguer à de futurs vérificateurs l'hypothèse selon laquelle l'histoire récente de cette catégorie comprend trois temps. Premier moment : l'âge dit classique pour dire vite où la dissidence savante et littéraire, quand elle parvient au jour, ce qui n'est pas évident, est cataloguée dans le registre couvert par le paradigme de la curiosité. Troisième moment : l'époque contemporaine où, sous les effets conjugués des multiples remises en cause des hiérarchies symboliques, de l'affaiblissement des conceptions transcendantes de l'absolu littéraire, des possibilités offertes à la recherche par les nouveaux moyens d'investigation (hypertexte, accès informatique aux catalogues des grandes bibliothèques), la catégorie de la folie littéraire se modifie soit pour être remplacée par des catégories

17. Les trois noms épinglés dans cette citation sont ceux de Joseph Marie Quérard (auteur de nombreux ouvrages dont *Les auteurs déguisés de la littérature française au XIX^e siècle*, *Le bibliologue* et *La France littéraire*), de Frédéric Auguste Ferdinand-Thomas (baron) de Reiffenberg (notamment auteur de *l'Annuaire de la bibliothèque royale de Belgique*) et de Nicolas-Alexandre Pigoreau (auteur de la *Petite bibliographie bibliographico-romancière, ou Dictionnaire des romanciers*).

axiologiquement plus neutres (les hétéroclites, les irréguliers, les atypiques), soit pour se dissoudre dans des catégories médiatiques plus évasives, plus souples et possiblement plus vendeuses, par exemple celle de « la bêtise et des erreurs de jugement » (Bechtel et Carrière, 1992).

Entre les deux, le second moment, dans une durée que l'on peut bornoyer des noms de Nodier et de Blavier¹⁸, est celui qui intéresse la présente étude, celui de la folie et de l'excentricité littéraire. La connexion des signes fou et littéraire s'opère précisément au moment où, avec le romantisme, l'originalité devient un critère dominant de sélection des textes et des producteurs¹⁹ et où la

18. Il est impossible de donner ici une bibliographie des ouvrages de toutes sortes consacrés à la folie littéraire et à l'excentricité. Parmi les principaux, directement liés à l'expression même de fou littéraire, il faut attirer l'attention sur les suivants : Charles Nodier (*Bibliographie des fous. De quelques livres excentriques*, 1835) ; Gérard de Nerval (pseudonyme de Gérard Labrunie, *Les illuminés*, 1852) ; Champfleury (pseudonyme de Jules Husson, *Les excentriques*, 1854) ; Octave Delepierre (*Histoire littéraire des fous*, 1860) ; Firmin Boissin (pseudonyme de Simon Brugal, *Visionnaires et illuminés*, 1869) ; Jules Gay (*Mélanges satiriques et amusants, tirés de quelques ouvrages curieux, anciens et modernes*, 1877) ; Philomneste Junior (pseudonyme de Pierre-Gustave Brunet, *Les fous littéraires. Essai bibliographique sur la littérature excentrique, les illuminés, visionnaires, etc.*, 1880) ; Avgoust Ivanovitch Tcherpakov (pseudonyme d'Auguste Ladrague, *Les fous littéraires*, 1883) ; Louis Greil (*Les fous littéraires et bibliographiques*, 1890) ; Raymond Queneau (*Les enfants du limon*, 1938) ; André Blavier (*Les fous littéraires*, 1982). Cette liste est purement indicative, et elle l'est d'autant plus que, dans l'optique ici adoptée, il faudrait adjoindre à ce corpus tout ce qui, fragmentairement ou obliquement, parle des singuliers, des curieux, des bizarres (etc.) de la scène culturelle, et, par conséquent, citer de très nombreux noms comme ceux de Fernand Fleuret, Lorédan Larchey, Frédéric Lachèvre, Victor Fournel, Guillaume Apollinaire, Georges Yriarte, Nestor Roqueplan, etc.

19. Ainsi que l'a montré Roland Mortier (1982), l'avènement de l'originalité comme critère de la valeur esthétique est antérieur à la crise romantique, cette crise de classement des écritures comme disait joliment Roland Barthes. Mais le passage d'une littérature d'élite à une littérature de marché, avec les mécanismes d'offre et de demande, ainsi que les rapports de concurrence que cela implique, modifie la donne et confère à la

conception légitime de la folie essaime de la religion et de la philosophie vers la science (avec l'émergence de l'aliénisme à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle). Par la corrélation – consciente ou inconsciente, implicite ou avouée – avec le discours aliéniste, toute prose sur la folie littéraire hérite d'une sorte d'aura d'autorité sachante ou pseudo-telle. À la manière des médecins de la folie du siècle de Victor Hugo, l'érudit-bibliographe console et classe (voir Goldstein, 1997). Il console un peu tard, assurément, mais au moins sa notice extrait-elle le consigné de l'anonymat, même s'il est douteux que les Jean Journet, Paulin Gagne, Paul Roux et autres Alexis Vincent Charles Berbiguier de Terre-Neuve du Thym auraient accepté de se reconnaître dans les fous des lettres. Et il classe, toujours, par des méthodes simples (chronologie, ordre alphabétique) ou sophistiquées (répartition stylistico-thématique). Cette double mission donne naissance à un genre favori que Chambernac, l'érudit de fiction créé par Queneau, définit précisément quand il présente son projet à son exécuteur des folles œuvres, Purpulan : « Anthologie et Bio-Bibliographie des "Fous littéraires" » ([1938] 1987 : 111). Il s'agit là de la matrice générique principale à partir de laquelle nombre de variations et de démarcations sont réalisables (simples relevés documentaires, recueils d'études littéraires, dictionnaires et encyclopédies, insertions dans un roman, chroniques journalistiques, etc.). La notice biobibliographique en est le fragment élémentaire parangonal ; elle n'est pas sans rappeler le récit de cas que donnent à lire les traités des aliénistes. Or, il est remarquable que cette notice biobibliographique, quoi qu'il y paraisse quelquefois, abstrait celui dont elle parle et les textes qu'il a produits du monde des représentations et des pratiques qui les entourent. Abstraire n'est peut-être pas tout à fait le bon mot. Il serait peut-être plus juste de dire qu'elle les place dans une réserve, qu'elle les résume à leur qualité pittoresque (le pittoresque socioculturel, c'est eux, ce n'est jamais « nous »). De plus, lors même qu'elle semble exhausser l'indivi-

valeur de l'originalité un prix nouveau. Sur cette question, voir notamment Françoise Meltzer (1994) et Theo D'haen (1989).

dualité de chaque fou littéraire, elle l'abolit, car chacun d'eux n'existe symboliquement que comme exemple de la série et se confond dans le regroupement de ses semblables²⁰.

IRONIE HERMÉNEUTIQUE

En France, pour que soient possibles la déclaration de folie et l'admission dans un asile, la loi du 30 juin 1838 exige la mise en relation de trois personnes : la personne qui va être déclarée folle et que cette loi guide vers l'asile ; un parent ou un ami proche, nanti d'un premier certificat médical, qui fait la demande pour que soit posé et entériné le diagnostic de folie ; le médecin-aliéniste, seul capable à la fois de confirmer le diagnostic et d'affirmer la nécessité de l'internement puis, après traitement, d'annuler ce diagnostic en signant le bon de guérison. Le processus suppose une quatrième « personne », qui n'existe cependant qu'en temps que représentation d'un horizon général d'assentiment : la société civile, et le sens commun supposément produit par l'ensemble de ses citoyens.

Dans le domaine de l'excentricité culturelle, les choses ne sont pas sans similitude avec ce mécanisme, mais il est de notables différences, tout d'abord dans la dilatation du temps : non reconnu

20. Dans un passé récent, cette notice bio-bibliographique a connu une double descendance. D'une part, elle s'est prolongée dans les biographies d'écrivains méconnus qui ont accompagné le récent retour en force de l'érudition et de la biographie dans les études de lettres (sur ce sujet, voir Pierssens (1999) ; d'autre part, elle s'est épanouie en communications de colloques savants consacrés aux irréguliers et aux atypiques selon les nouveaux euphémismes en vigueur. Ces biographies et ces études monographiques pourraient être considérées comme les traces d'un renouveau du corporatisme étroit si caractéristique des études littéraires, signe d'un conservatisme tenace qui apparaît aujourd'hui plus en vogue que les tentatives d'études compréhensives et de synthèses théoriques. Il y a sans doute de cela. Mais il est aussi loisible, dans un élan plus optimiste, de les tenir pour des travaux basés sur de nouvelles fouilles documentaires qui commanderont tôt ou tard des entreprises de retotalisation théorique et des remises en question salutaires des palmarès et du canon des œuvres établis par l'institution littéraire, ainsi que des analyses plus fines des pratiques générées par cette dernière.

comme écrivain ou savant légitimable de son vivant, le fou littéraire est reconnu comme fou littéraire et particulièrement tel par l'érudition postérieure. De la non-reconnaissance à l'hommage collatéral, il faut avouer que ce destin est cruel, même si, dans la très large majorité des cas, l'anthologiste, le collectionneur ou l'érudite manifeste de l'empathie envers son répertoire.

Il faut aussi trois agents pour pouvoir procéder : l'auteur non reçu par ses contemporains et par la postérité, qui a fait paraître au moins un texte jugé bizarre, curieux, aberrant²¹ ; le critique-érudite qui énonce le jugement et classe, et qui doit user de la rhétorique *ad hoc* pour convaincre de la justesse de son jugement le troisième larron : le lecteur. Extraits de textes et notices bio-bibliographiques doivent être probants et tenir par suite d'une sorte de nosographie artistique ou savante. Les caractères arbitraires de la légitimité culturelle et de la distinction folie/sens commun transparaissent, mais sans jamais être frontalement critiqués. Tout au plus sont-ils doucement ironisés ou signalés au passage à titre de caution par anti-argument, comme dans cette page où Queneau cite les doutes de l'aliéniste Leuret sur la possibilité de distinguer « par sa nature seule [...] une idée folle d'une idée raisonnable » ([1938] 1987 : 51). Dans le cas de la folie littéraire, la rhétorique érudite (ou, du moins, informée, autorisée, comme on dit que certains milieux le sont) se singularise par un usage important de l'allusion culturelle ou scientifique, ainsi que par l'emploi de sous-entendus renvoyant à quelque bribe de sens commun ou à la sagesse des nations, par exemple à l'inévitable et communément admise intervention agissante de la folie dans le devenir du monde et de l'histoire. Ces allusions et ces sous-entendus, de même que la monstration de l'extrait, placent le lecteur en situation d'ironie herméneutique puisque tout le convie à voir de la folie littéraire et du fou littéraire dans le texte ou la vie d'un littéraire qui, lui, était bien loin de se

21. Queneau fait un peu vite de ce passage à la publication une différence majeure entre le fou littéraire et le fou. Il n'est pas impossible que cette proposition hâtive ait été liée au divorce qui l'opposait, au moment des *Enfants du limon*, à ses anciens amis surréalistes, trop fascinés à ses yeux par les écrits produits dans les asiles.

douter qu'ils entreraient, lui et ses textes, dans cette double catégorie redondante²². Un autre résultat obtenu par cette rhétorique est qu'il devient impossible de parler du texte sans parler de son producteur, en sorte que le jugement de folie transite de l'objet au sujet, et réciproquement, pour les confondre l'un dans l'autre et l'un par l'autre. Si Queneau critiqua à l'occasion cette confusion, tel ne fut guère fréquemment le cas de ses prédécesseurs et suivants. Monique Plaza a critiqué avec force la récurrence de cette bijection dans l'anthologie de Blavier :

C'est en termes psychiatriques, nosographiques, que Blavier définit la spécificité de ses « auteurs de chevet », les fous littéraires : le glissement de la caractérisation du texte au jugement sur l'auteur a [...] un premier effet : il dispense le littéraire d'une définition originale des textes qu'il présente, et l'amène à reprendre dans ses grandes lignes la critériologie psychiatrique. Car il ne s'agit plus tant pour Blavier d'analyser l'étrangeté du texte, l'écart radical qu'il manifeste, que de qualifier psychiatriquement son auteur. La focalisation sur l'individu conduit toujours, en effet, à déplacer l'accent du rapport d'antagonisme – dont rend compte le concept de folie – vers le dysfonctionnement de l'individu – que cerne la notion de maladie mentale (1986 : 50).

En termes plus sociologiques : ce qui s'opère par cette confusion, c'est une suture entre le producteur, la position (au sens bourdieusien), la personne sociale et sa vie réelle, à l'inverse de ce qui se passe pour les auteurs consacrés, dont le commentaire littéraire s'efforce toujours de démontrer que son œuvre transcende son

22. Dans les romans et nouvelles thématissant la folie littéraire, le dédoublement du lecteur est quelquefois mis en abyme par un dédoublement du narrateur. C'est notamment le cas dans *La fée aux miettes* de Nodier et dans *Les enfants du limon* de Queneau. Chez Nodier, ce dédoublement du narrateur s'effectue cependant plus largement dans les récits où il thématise la folie, ainsi que l'a montré Lucienne Frappier-Mazur (1979).

existence, laquelle a généralement bien besoin de ce dépassement vu les ravages causés par les autopsies successives des biographes.

Les ouvrages portant sur l'excentricité et la folie littéraire profilent un horizon d'illégitimation douce. Entre l'érudit/bibliographe et le lecteur s'établit une entente qui est celle des *happy few* de la curiosité fine, celle des amateurs initiés : à l'inverse de ceux dont ils parlent, eux peuvent, sur l'horizon de la lecture, passer d'un monde à l'autre, du monde de la folie littéraire et du non classement à celui des œuvres et du canon établis. Si le jugement porté est empathique, au bout du compte les textes du fou littéraire demeurent néanmoins culturellement illégitimes, car l'intérêt qu'on dit leur porter n'a jamais pour issue et n'a que rarement pour réelle intention (si ce n'est de façon purement verbale) de renverser les hiérarchies en place. Ce qu'ils reçoivent, à défaut d'une légitimité, c'est une qualification : ce sont des textes/producteurs différents, irreçus, mais institutionnellement inoffensifs. Dans le cas exceptionnel où le fou littéraire est soudain transfiguré en précurseur²³, l'Institution déploie bientôt tout l'arsenal de consécration posthume dont elle dispose, gloses, recherches, commentaires à n'en pas finir, sondes génétiques des manuscrits, constitution de la secte des « spécialistes » dont certains feront carrière uniquement sur l'exondé de l'abyme, légende dorée fabriquée en hâte, fouilles biographiques, publications et republications²⁴, passage si possible

23. Pour Marc Angenot, le fait que le chapitre « Romanciers et poètes » est finalement assez bref au sein de la somme réunie par Blavier s'explique comme suit : « C'est peut-être que, dans la littérature proprement dite, les fous finissent toujours par passer pour des précurseurs plus ou moins géniaux, de quelque dadaïsme, quelque lettrisme ou quelque "nouveau nouveau roman". – de sorte que le critère de Blavier (ceux qui "traversent l'histoire sans y laisser la moindre trace sociale, esthétique ou culturelle") ne lui laisse qu'une poignée de psychopathes et d'extravagants sans postérité. Et même ! Paulin Gagne, le fameux auteur de l'*Unitéide* (1857) et d'une kyrielle d'épopées et drames où se rencontrent les personnages évocateurs du "Roi pipikaka" et de "la Débauche-omnivore", fut-il vraiment sans influence et sans imitateurs ? On ne saurait l'affirmer sans réserve... » (1986 : 137).

24. Comme le note Blavier, les republications posthumes des œuvres des fous littéraires sont extrêmement rares. Il en est tout de même

et dès que possible à l'édition critique, transformations des textes naguère jugés aberrants en hapax du génie inouï, insertion dans l'enseignement d'abord à titre de chaînon manquant ensuite à celui de prophète incontournable. L'exemple-type de cette récupération suractive est Isidore Ducasse, ci-précédant comte de Lautréamont.

MATRICE SÉMIOTIQUE

Les télescopages et les interpénétrations des discours sur la littérature et sur la folie engendrent des procès de sens qui peuvent être très divers. Ils tiennent pour une part à la relation personnelle qu'entretient l'érudit/anthologiste avec son corpus. Nodier est condescendant, Queneau enthousiaste puis déçu, Delepierre froid, Champfleury vaguement réaliste, Nerval fraternel, Blavier convivial. Ils dépendent surtout de la matrice sémiotique fondamentale à partir de laquelle se déploie la série des variations. Issue de deux structures antérieures, l'une concernant la folie proprement dite, l'autre l'écrivain et la valeur littéraire (le travail précis de reconstruction reste à faire), elle offre un aspect double selon que le regard se porte sur les acteurs :

quelques-unes. Plusieurs œuvres de Jean-Pierre Brisset ont été republiées dont *Les origines humaines* (1980). Sur Brisset, voir l'étude de Marc Decimo (1986) et celle de Berbiguier (1990). Sur Berbiguier, il existe plusieurs travaux dont ceux de Marie Mauron ([1959] 1979) et de Jean-Luc Steinmetz (1979). De Charlemagne-Ischir Defontenay, les éditions Denoël ont fait reparaître *Star ou Psy de Cassiopée, histoire merveilleuse de l'un des mondes de l'espace* (1972). Blavier lui-même a publié quelques lettres de Paulin Gagne : *Neuf lettres, précédées d'une profession de foi, d'un quatrain sur le salut de l'Italie, et suivies de la Constitution philanthropique, telle qu'elle a paru dans « L'Unité » d'avril 1868, par M. Gagne, avocat, ancien bâtonnier du barreau de Montélimar, rédacteur en chef du journal L'Unité, auteur de L'Archimonarque ou Gagne 1er, archimonarque de la France et du monde, ouvrage illustré d'un portrait de M. Gagne d'après la photo de M. Laurent, de la reproduction d'une caricature en couleurs et de trois fac-simile* (1960). Sur Gagne, voir notamment Pierre Popovic (1996).

QUE VAUT LA LITTÉRATURE ?

Fou littéraire	Fou
Génie	Écrivain et/ou individu « normal »

ou sur leurs actes :

Texte excentrique	Art brut ou texte ignoré
Chef-d'œuvre consacré	Texte reçu

OXYMORONS NODAUX ET CONTRAT PRAGMATIQUE

Le pacte d'écriture/lecture anthologique est une variante du contrat pseudo-cognitif qui sert ordinairement de base pragmatique à l'allusion savante. Il peut s'énoncer comme suit : « Vous et moi reconnaissons à certains signes que cette folie-là n'est pas l'enthousiasme du génie, mais qu'elle n'est pas non plus la furieuse folie qui anime le monde ». Tout discours sur la folie littéraire tend à développer deux oxymores dont la principale est l'objet d'une ellipse dans le nom même de la catégorie : « fou, mais fou littéraire », et dont la seconde distingue le corpus retenu de la masse informe de ceux qui, à la lettre, n'ont pas le sens commun : « fou, mais pas bête » (ou « pas sot »). Sont bêtes le bourgeois bien sûr, et tous ceux qui sont mus par l'ambition et l'intérêt privé, qui sont habités par la suffisance et la prétention de l'homme de lettres ordinaire, par la recherche du prestige et de la renommée et de la fortune. L'inversion s'opère à partir du déni de cette valeur vulgaire que serait la réussite : le fou littéraire doit avoir quelque chose d'authentique, fleurir bon la gratuité, et sa maladresse même, quand il réclame des honneurs²⁵, est un gage qui le rend sympathique, presque autant que son insuccès. Dans un monde coupable de marcher à la recherche de la satisfaction brutale des intérêts privés, son

25. À l'exemple de Paulin Gagne adressant des lettres à Napoléon III pour lui demander une pension en récompense de l'ensemble de son œuvre et... de quelques textes de circonstance, dont *Voyage de Son Altesse Impériale Napoléon, ses discours à Lyon et à Bordeaux, itinéraire et entrée à Paris. Vive l'Empire et vive l'Empereur ! chant lyrique et final ; et l'Unité des peuples, ou la Femme messie et unitrice sauvant le monde, qui prend son nom, par l'Unité napoléonienne. Recueils de poèmes et chants populaires* (1852).

incompétence institutionnelle et son irrecevabilité conjoncturelle sont le comble même de l'innocence. Il en résulte que le florilège agit sur le lecteur de façon à renforcer le classement même qu'il semble mettre en question. Aucun ouvrage consacré aux fous littéraires ne cherche vraiment à comprendre le texte excentrique dans les relations qui pourraient l'unir sémiotiquement et poétiquement aux textes reçus ou consacrés, littéraires, politiques, religieux ou scientifiques. Quand bien même traîne-t-il ça et là des phrases sur la relativité des classements et des hiérarchies, les textes et leurs auteurs demeurent emprisonnés dans un rapport spéculaire, tautologique. Ils n'ont d'image que dans la galerie des curiosités. C'est d'ailleurs pourquoi se produit un glissement d'opposition tout à fait caractéristique : alors que, au départ, la folie littéraire semble surtout se définir par rapport à la consécration institutionnelle centrale, elle finit en fait par s'opposer bien plus à l'originalité de bon aloi, celle qui estampille le grand écrivain et le génie.

CRITÈRES D'ÉLECTION

Tous les inclassés et les secondaires de l'histoire culturelle ne sont pas des fous littéraires, très loin s'en faut. Chaque auteur d'inventaire, chaque commentateur des excentriques soumet son choix à des critères d'élection, aussi vagues soient-ils.

Par exemple, il n'échappe pas à Champfleury que définir l'excentricité implique en conjoncture la désignation d'une norme de laquelle la démarquer. Il se tire du problème par une fable très médiatique. Acceptant que l'excentrique n'est jamais défini que par le regard de l'Autre, il se donne un Autre logé à cette enseigne où le narcissisme national cohabite avec la nécessité du bon goût institué : « deux cents curieux parisiens » par leur sens de l'observation et par leur « esprit » sont plus capables de reconnaître un excentrique dans une foule qu'un mouchard un forçat. Le romancier des *Aventures de Mademoiselle Mariette* voit bien que l'excentrique, par un effet de retour typique, participe à sa marginalisation. Il est « rusé-naïf », dit-il, signifiant que l'excentrique, parce qu'il croit à la réussite « de ses plans, si nébuleux, si peu

pratiques, d'une application difficile, pour ne pas dire impossibles », exacerbe sa singularité à proportion qu'il est ignoré et non reconnu. Cependant, si les excentriques de Champfleury se croient et s'y croient, ils s'ignorent tout autant et « s'étonnent d'être regardés ». Or, tout ce à quoi s'attelle Champfleury dans la « préface » de la seconde édition des *Excentriques* et dans le long texte de dédicace qu'il adresse à Daumier, c'est à transformer l'excentrique de sujet en objet de collection, de savoir, de curiosité. À la manière d'un positiviste, il fit d'ailleurs des expériences. Lui et ses amis recevaient des excentriques dans certains de leurs salons afin de « leur laiss[er] expliquer leurs systèmes. » Notant quasiment cliniquement leur autisme communicationnel, Champfleury prouve l'inadaptation sociale des auteurs qu'il assemble par la fine remarque qu'ils sont généralement célibataires, ce qui est toujours inquiétant pour le devenir de l'espèce comme chacun sait : « La femme ne joue pas un grand rôle dans leur existence ; c'est ce qui enlève un grand charme à leur biographie ; cherchant des problèmes sans fin, ils ont l'instinct de ne pas se marier ». Pour couronner cette réflexion très beau, il a cette formule : ils vivent « la lutte du pot-au-feu et de l'avenir » (1855 : 19).

Pour sa part, Chambernac, l'érudit délégué en roman par Queneau dans *Les enfants du limon*, détermine, à l'intention de son « jeune ami », souffre-douleur et collaborateur Purpulan, quatre critères susceptibles de guider ce dernier dans ses dépouillements bibliographiques : le « fou littéraire » ne vit pas en asile, mais est en liberté, puisqu'il écrit et publie, serait-ce à compte d'auteur ; le « fou littéraire » ne peut ni ne doit avoir été remarqué par la critique ou par l'histoire littéraires ; troisièmement, il ne doit pas être confondu avec les mystiques, les visionnaires, les spirites, les théosophistes et autres illuminés dont la « folie » n'est pas spécifiquement littéraire ; enfin, il ne peut avoir eu des disciples ou avoir fait école.

Si Queneau avait de nombreuses réticences à définir l'irrecevabilité savante ou esthétique par l'entremise d'une expression contenant le terme « fou » – sans revenir vraiment cependant sur les textes où il avait utilisé à profusion l'expression fou littéraire –,

son plus illustre prédécesseur, Nodier, avait moins d'état d'âme et cultivait joyeusement l'ambivalence. Sa *Bibliographie des fous* est sous-titrée : *De quelques livres excentriques*. Folie et excentricité paraissent interchangeable et Nodier se réserve toute liberté dans ses commentaires ultérieurs pour mettre en valeur tantôt l'une tantôt l'autre. Dès l'incipit, il définit son principe de sélection sur une double base :

J'entends ici par un livre excentrique un livre qui est fait hors de toutes les règles communes de la composition et du style, et dont il est impossible ou très difficile de deviner le but, quand il arrive par hasard que l'auteur eût un but en l'écrivant (1993 : 63).

La dernière subordonnée de la phrase donne le ton de condescendance compétente et de légère ironie qui sera de mise tout au long du commentaire. Le critique sélectionne des hapax, dont la singularité est jugée à partir des règles d'acceptabilité doxiques (« les règles communes »), lesquelles portent sur la facture esthético-stylistique et sur l'attribution d'une intention d'auteur. Dans la suite, Nodier développe une argumentation assez typique de son conservatisme politique. Selon lui, la folie qu'il inventorie ne pouvait vraiment fleurir que dans les deux siècles qui le précèdent, car

la publicité [qui] verse dans la circulation immense des livres, sans examen et sans choix, tout ce qu'il y a de bon et d'utile, tout ce qu'il y a de mauvais et de dangereux, tout ce qu'il y a d'inepte et de ridicule, tout ce qui peut servir à éclairer les hommes sur leurs intérêts moraux ou à les perdre irréparablement jusqu'à la consommation des âges (1993 : 67).

À son sens, la démocratisation de l'accès à la création et à la lecture noie l'excentricité sous la médiocrité du nombre. D'autres critères de sélection viennent au fil des pages, sous la forme de constats *a posteriori* et sur un ton de délibération légère d'autant plus étale que le propos touche une réalité pénible, par exemple le fréquent lien du déclassé littéraire au déclassé social : « Nos fous

littéraires n'ont ni raison ni argent : c'est trop de malheurs à la fois » (1993 : 78). Mais le critère le plus récurrent de tous, tenu par les *collationneurs* comme le plus objectif, retenu par Nodier et Chambernac/Queneau autant que par Blavier, est celui de la solidité sociologique et institutionnelle : le fou littéraire est un écrivain qui n'a eu ni critique ni disciple. Il se situe donc hors marché, incarne allégoriquement une marchandise qui, à la lettre, est sans prix, et son exposition sur l'étal de l'anthologie ou du dictionnaire bio-bibliographique refonde l'illusion que la création peut être gratuite et désintéressée.

LIEUX COMMUNS

Les anthologies, bio-bibliographies et recueils de notices consacrés aux fous littéraires et aux excentriques de la culture alignent quelques lieux communs ajoutés tantôt au passif des cités tantôt à l'actif des citateurs.

Au passif des cités, le lieu commun : « l'histoire me comprendra ». Très généralement, le fou littéraire affronte un problème immense ou hypostasié comme tel, l'avenir du monde, de la science, de la philosophie ou de l'agriculture, jamais rien de moins. Le monde, la science, la philosophie, l'agriculture, il constate qu'ils sont menacés par de toujours déjà graves problèmes, et il donne la solution systématique qui permettrait de remédier à cette situation tragique. L'ampleur de son message n'a d'égale que l'inexistence de sa réception. Ne lui reste dès lors que le pari sur l'avenir, sur le « je serai compris plus tard²⁶ », forme littéraire et scientifique de la phrase du conte « un jour x viendra » (x = mon prince, mon heure, la révolution, etc.). Queneau observait que le XIX^e siècle avait été un formidable pourvoyeur de fous littéraires. Les considérations qui précèdent le font comprendre. L'esprit systématique, la recherche du remède à la maladie dont souffre le monde (ou l'histoire ou

26. Raymond Queneau signale à juste titre l'origine classique de ce thème du « je serai lu plus tard » (1973 : 163). L'exigence de singularité et d'originalité qui accompagne le romantisme lui donne cependant une force nouvelle et des regains de pathos au XIX^e siècle.

la philosophie ou l'agriculture), mais aussi l'annonce de la Bonne Nouvelle et l'avènement un jour du paradis sur terre lié en l'occurrence au bonheur d'être enfin compris, tout cela noue des cordes qui sont parmi les principales du XIX^e siècle : esprit de système inséparable d'une vision eschatologique, télescopage d'un discours du savoir avec des restes de discours religieux et merveilleux, certitude que le monde peut et doit s'améliorer, révélation d'un ressort caché du monde et de l'histoire (les farfadets de Berbiguier, l'esprit divin de Gagne sont les versions fantastiques et triviales de ce qui ailleurs se pense de façon plus articulée : lutte des classes du socialisme, main cachée du libéralisme), sauvegarde de l'utilité sociale de l'individu (par l'idée que l'avenir lui appartiendra, idée qui est somme toute la forme bourgeoise du mythe de la résurrection). Tout se passe comme si une diégèse commune animait aussi bien les récits qui sous-tendent les grandes idéologies du siècle, socialisme, libéralisme, positivisme, que les récits façonnés par les inclassés du champ symbolique²⁷. C'est pourquoi le fou littéraire paraît soluble dans la mer du XIX^e siècle. Il lui arrive d'ailleurs de se dire qu'il suffirait de garder son texte mais de changer son nom d'auteur pour modifier la donne institutionnelle et rejoindre le camp de ceux qui sont déjà sauvés, à l'exemple de Gagne, qui rêve éveillé dans ces lignes :

27. Ces mises en récit de la non reconnaissance tirent souvent profit d'une insistante théorie de la conspiration qui a valeur d'explication compensatoire (voir Bernard Schiavetta (1992)). Il est évidemment toujours tentant d'équivaloir la non reconnaissance à une persécution. Le fou littéraire résiste rarement à cette tentation, et cela lui fait un autre point commun avec le génie. Comme l'écrit Raymond Queneau, « Le thème du grand homme persécuté et dont la gloire ne s'affirme qu'après la mort est [...] un thème classique. Il apparaît déjà dans la légende d'Homère. Il fonde toute l'Épître de Boileau à Racine ; et la grande ode de Lefranc de Pompignan sur la mort de Jean-Baptiste Rousseau. Mais avec Rousseau (Jean-Jacques), nous voyons une persécution devenir pathologique » ([1939] 1973 : 163). Plus largement cependant, l'association entre une vision enchanteresse de l'avenir au-delà de la mort et une persécution liée au présent est au cœur de tout récit messianique.

[...] j'ose dire, cependant, que si mon poème La Guerriade était signé des noms de Lamartine, Dumas, Victor Hugo, Théophile Gautier et autres poètes justement célèbres, les lecteurs et les journalistes diraient que La Guerriade est un poème épique de génie [...] (1873 : 5-6).

À l'actif des citateurs, un lieu obligé : les fous ne sont pas ceux que l'on croit. Enté sur un doute toujours reconduit, que Champfleury exprime en ces termes : « Où est la route qui sépare la raison de l'excentricité, l'excentricité de la folie ? » (1855 : 165), ce lieu n'est pas vraiment là pour distinguer le fou littéraire des fous de l'asile quoiqu'il serve un peu aussi à cela, mais il est surtout là pour laisser planer l'idée que, dans les écrivains du jour, sur la scène littéraire contemporaine, il traîne des folies autrement bêtes. C'est avec sa meilleure plume persiflante que Nodier accommode ce topos à son goût :

Depuis que j'ai eu le malheur de me faire des ennemis irréconciliables de deux ou trois grands hommes que j'ai portés jusqu'aux nues, mais que je n'ai pas eu la force d'y soutenir, et qui estiment par conséquent que je ne les ai pas assez loués, j'ai juré, d'ailleurs, de la manière la plus solennelle, de ne plus parler des contemporains. Les fous peuvent être tranquilles (1993 : 75).

Je dois seulement répéter qu'il ne sera pas question ici des folies flagrantes de la saison qui court (1993 : 74).

Cette galerie de fous, je le répète, serait amusante à parcourir si on en avait le temps ; mais nous sommes trop préoccupés aujourd'hui par des folies sérieuses, qui sont la honte de l'humanité quand elles n'en sont pas l'effroi, pour accorder une attention soutenue à des aberrations sans conséquence et sans danger qui n'appellent que le rire de la pitié (1993 : 87).

Il n'est pas impensable que ce rire de la pitié ait tenu lieu d'avatar intellectuel de la charité.

CONCLUSION

Nul apprenti sociologue de la chose culturelle n'entreprend une recherche sur la catégorie de la folie littéraire et de l'excentricité culturelle sans ambitionner de voir se redessiner les frontières des hiérarchies symboliques et au moins se relativiser l'arbitraire de la valeur culturelle. L'examen de l'émergence et de l'archéologie de cette catégorie montre cependant qu'elle n'a aucunement pu servir à cela jusqu'à présent, malgré l'intelligence et l'ouverture d'esprit d'un Queneau ou la santé pataphysique d'un Blavier. Ambivalentes, contradictoires, voire aporétiques, les recensions de l'excentricité ont essentiellement renforcé la façon établie de juger et de classer prévalant dans l'Institution des lettres. Nodier et ses successeurs ont cependant l'immense mérite d'avoir ouvert des portes et il prend l'envie devant leur énorme travail de découverte et de lecture de pasticher Baudelaire : « Toutes ces folies littéraires-là ont une valeur morale ». Mais pour reprendre la question dans une perspective sociale, il faudrait d'abord résolument distinguer les textes des auteurs, et non pas inférer de l'incohérence des premiers les pathologies des seconds (ou vice versa !), ensuite chercher véritablement à réévaluer et à comprendre les œuvres inclassées, déclassées et couronnées dans un même et seul mouvement de la pensée. Sur un plan socio-historique, la vraie question est celle-ci : comment et pourquoi *L'Unitéide* ou *La Femme-Messie* de Gagne est-il historiquement contemporain des *Fleurs du mal* et de *Madame Bovary* ? C'est là une question politique, car elle est de nature à faire apparaître ce que les études littéraires refusent de penser par pur conservatisme : l'espace démocratique de l'imaginaire social. Pour le dire en moins de mots : tout le reste est aussi littérature.

BIBLIOGRAPHIE

- ANGENOT, Marc (1986), [sans titre], *Études littéraires*, vol. 19, n° 2 (automne), p. 135-141.
- AUDEGUY, Stéphane (1997), « Queneau et les fous littéraires », *Littératures classiques*, n° 31 (automne), p. 217-232.
- BECHTEL, Guy, et Jean-Claude CARRIÈRE (1992), *Dictionnaire de la bêtise et des erreurs de jugement. Le livre des bizarres*, Paris, Robert Laffont.
- BERBIGUIER DE CARPENTRAS ([1821] 1990), *Les farfadets ou tous les démons ne sont pas de l'autre monde*, Grenoble, J. Millon.
- BLAVIER, André (1982), *Les fous littéraires*, Paris, Henri Veyrier.
- BRISSET, Jean-Pierre (1980), *Les origines humaines*, Paris, Baudoin.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand ([1932] 1994), *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- CHAMPFLEURY (Jules Husson, dit Fleury, puis) (1855), *Les excentriques*, Paris, Michel Lévy Frères.
- DECIMO, Marc (1986), *Jean-Pierre Brisset, prince des penseurs*, Paris, Ramsay.
- DEFONTENAY, Charlemagne-Ischir (1972), *Star ou Psy de Cassiopée, histoire merveilleuse de l'un des mondes de l'espace*, Paris, Denoël.
- D'HAEN, Theo (dir.) (1989), *Convention and Innovation in Literature*, Amsterdam, J. Benjamin.
- FRAPPIER-MAZUR, Lucienne (1979), « Les Fous de Nodier et la catégorie de l'excentricité », *French-Forum*, 4, p. 32-54.
- GAGNE, Paulin (1873), *La Guerriade, déesse de la guerre, poème épique de la guerre étrangère, civile, politique et morale en 12 chants*, Paris, tous les libraires.
- GOLDSTEIN, Jan (1997), *Consoler et classifier. L'essor de la psychiatrie française*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo. (Coll. « Les empêcheurs de penser en rond ».)
- L'AMINOT, Tanguy (1996), « La preuve par Jean-Jacques : un "fou littéraire" juge Rousseau », *Lumen. Travaux choisis de la Société canadienne d'étude du XVIII^e siècle. Selected Proceedings from the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies*, 15, p. 71-83.

HOMMAGES COLLATÉRAUX

- MAURON, Marie (1959), *Berbiguier de Carpentras*, Paris, le Livre contemporain.
- MELTZER, Françoise (1994), *Hot Property : The Stakes and Claims of Literary Originality*, Chicago, University of Chicago Press.
- MORTIER, Roland (1982), *L'originalité : une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz.
- NODIER, Charles (1993), *Bibliographie des fous. De quelques livres excentriques*, dans *L'amateur de livres précédé du Bibliomane, de Bibliographie des fous et De la monomanie réflexive*, Pantin, Le Castor Astral.
- PIERSSENS, Michel (1994), « Fictions célestes », *Revue des sciences humaines*, n° 235, p. 87-109.
- PIERSSENS, Michel (1999), « Retour à la vie », *Le débat*, n° 104 (mars-avril), p. 89-94.
- PLAZA, Monique (1986), *Écriture et folie*, Paris, Presses universitaires de France.
- POPOVIC, Pierre (1996), « Paulin Gagne, le poète qui faisait rire de lui », *Tangence*, 53 (décembre), p. 76-101.
- QUENEAU, Raymond ([1938] 1987), *Les enfants du limon*, Paris, Gallimard.
- QUENEAU, Raymond (1973), « Des génies méconnus », dans Raymond QUENEAU, *Le voyage en Grèce*, Paris, Gallimard.
- SCHIAVETTA, Bernard (1992), « Conspirationnisme et délire. Le thème du complot chez les "fous littéraires" en France au XIX^e siècle », *Politica Hermetica*, n° 6, p. 57-68.
- STEINMETZ, Jean-Luc (1979), « Un Schreber romantique : Berbiguier de Terre-Neuve du Thym », *Romantisme* (« Écriture et folie »), n° 24, p. 61-74.

DU MÉDIOCRE
JUSQU'À LA NAUSÉE

CANONISATION D'UN THÈME ET TRANSACTIONS
AU SEIN DE LA HIÉRARCHIE LITTÉRAIRE
DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES EN FRANCE

Benoît Denis et Jacques Dubois

Université de Liège

Dans nos sociétés en mouvement, les re-
tards donnent quelquefois de l'avance.

Jean-Paul SARTRE,
Les mots.

POSITION THÉORIQUE DU PROBLÈME

La modernité littéraire a progressivement instauré un mode de classement de ses productions qui, tout en étant fortement discriminatoire, repose sur des critères de distinction variables et instables. Cela tient au fait que le genre romanesque a pris le pas, dans l'ordre effectif du légitime, sur la poésie et le théâtre pour se démultiplier ensuite à l'intérieur d'un système fluctuant et tout empirique de sous-catégories. Dès lors, à l'intérieur de l'immense champ romanesque, les différences et les critères de classement ont cessé d'être génériques à proprement parler, c'est-à-dire clairement tranchés, pour reposer sur des traits secondaires d'ordre stylistique

et thématique que consacrent et fixent les labels des collections et des écuries éditoriales. Ainsi, la différence dans l'ordre des valeurs entre un roman Harlequin et un roman de Marguerite Duras publié chez Minuit ou chez P.O.L. peut sembler aller de soi alors qu'elle ne se fonde que sur des indicateurs assez fluides. Cela correspond au fait que, tout en étant séparé par des marques rhétoriques et thématiques distinctes, ces deux types de romans fonctionnent suivant un principe narratif relativement semblable. Il en résulte que leurs lectorats respectifs ne risquent pas de se méprendre sur la différence pratique entre les deux formules, mais qu'ils auraient quelque peine à la désigner précisément¹. D'un côté comme de l'autre, c'est au roman que l'on a à faire.

Ce mode de hiérarchisation fait de la production romanesque la plus cultivée et/ou la plus novatrice la forme dominante et la constitue en modèle pour l'ensemble du champ. Il l'instaure en référence de principe. Pratiquement, toutefois, l'influence qu'exerce cette forme sur les couches basses du champ demeure très indirecte ou encore très décalée dans le temps. C'est ce qu'il semble, en tout cas, car ces phénomènes de transfert ont été peu étudiés. Mais, par exemple, le modèle naturaliste du roman qui combine la tranche de vie avec une construction en tableaux juxtaposés est devenu, à partir des débuts du xx^e siècle, une manière de canon pour le roman moyen et certains secteurs du roman trivial. Les couches basses de la production ont intégré cette forme et s'en sont servi à l'envi dès qu'elle a été abandonnée par les romanciers novateurs. Ajoutons que ce type de transfert ne s'accomplit pas uniquement du haut vers le bas mais connaît des phénomènes de circulation en sens contraire. Il n'est pas tout à fait rare que les ruptures modernistes s'affirment en puisant dans le fond « populaire ». Un beau cas est celui du roman d'avant-garde qui, dans la seconde moitié de notre siècle, a beaucoup emprunté à la littérature policière et singulièrement sa structure du récit d'énigme et d'enquête². Certes, les

1. Voir, sur cette question Jacques Dubois et Pascal Durand (1988).

2. Voir Jacques Dubois (1996), spécialement le chapitre 3, « L'émergence du moderne ».

écrivains de pointe n'ont repris de la sorte un modèle de masse que pour en faire un usage détourné, ironique et critique. Il n'en reste pas moins qu'il y a là un fait d'emprunt et d'essaimage, qui a d'ailleurs eu des contrecoups sur la pratique du roman policier.

Les échanges que nous décrivons bénéficient de ce que l'on appelle la transitivity du roman, c'est-à-dire de la faculté qu'ont ses récits de se retraduire sous des formes variées. Même si ce genre omnibus nous a accoutumés à des cloisonnements internes efficaces, il permet toujours que, d'une strate à l'autre, des phénomènes de contamination en chaîne se produisent. Leur apparition à l'horizon de la pratique littéraire d'une époque donnée relève moins de la logique interne du champ qu'elle n'est générée par une demande sociale, laquelle est intériorisée ensuite par le champ comme « effet de mode », « sujet à traiter », « thème d'actualité », etc. Ces phénomènes de contamination sont susceptibles de remettre en cause, même temporairement, les classements en vigueur. Dans le cas que nous voudrions analyser ici et qui est étroitement lié à la structure de l'espace romanesque en France durant une vingtaine d'années, on verra cette « dérégulation » agir en deux directions inverses mais complémentaires. La propagation transversale d'une thématique caractérisée (désignée ici comme étant « le médiocre ») va ébranler pour un temps la hiérarchie pour la reconduire en fin de compte fortement, mais non sans produire quelques cas marginaux ou atypiques qui sont comme les traces laissées par cette suspension temporaire de la hiérarchie instituée. Celle-ci se trouvera donc remise en cause dans la mesure où, momentanément, les différentes classes de textes vont puiser leurs contenus à la même source, produisant un effet de gommage des distinctions et limites. Mais elle sera reconduite aussi bien en ce que chaque classe ne participera de ce phénomène d'assimilation que sur le mode qui lui est propre et de telle sorte que, au moment où le thème gagnera la production la plus exigeante, c'est pour se voir à la fois contesté et dépassé.

Nous parlerons à ce propos de « transactions ». C'est que la circulation du thème commun peut être décrite à ses différents stades comme façon pour chaque secteur de la production de

renégocier son rapport au classement d'ensemble de même que la position qu'il y occupe. Ainsi généralisée, la thématique commune fait office de canon mais de canon tout provisoire. Chacun est d'abord enclin à le prendre en compte et à le respecter quelle que soit sa disposition à l'égard du thème uniformisant. Mais, en réaction et dans un second temps, cette appropriation quelque peu opportuniste devient très vite prétexte à réaffirmer sa différence et à trouver dans le traitement même du grand thème matière à reconduire le caractère distinctif de son écriture.

LA FIGURATION DE LA MÉDIOCRITÉ DANS LA LITTÉRATURE D'ENTRE-DEUX-GUERRES

Considéré en survol rapide, le champ littéraire des années 1920 et 1930 apparaît comme étant sous la coupe, à ses pôles d'excellence, de deux mouvements qui s'y partagent les positions de pouvoir et de prestige : le surréalisme, d'une part, qui accapare et routinise la position d'avant-garde qu'il a conquise au cours des années 1920 ; une littérature bourgeoise, cultivée et d'inspiration néo-classique, d'autre part, qu'on peut regrouper sous le sigle de la *Nrf* et qui capte quant à elle une part essentielle de la légitimité que confèrent les différentes instances du champ. Pourtant, invoquer ces deux courants, très visibles et très agissants, ne permet de rendre compte qu'imparfaitement de l'effervescence de ces années d'avant-guerre ; ne permet surtout pas d'appréhender les tendances profondes et les principes directeurs qui structurent la production littéraire de cette époque.

On voudrait donc dégager ici un phénomène de convergence propre à la sphère littéraire des années 1930 et que la bipolarisation évoquée a partiellement occulté. Il s'agit de l'apparition d'une grande ligne thématique recoupant différents secteurs productifs et que l'on repérera, en première approximation, sous la notion de « figuration de la médiocrité ». Cette ligne n'aboutit pas à un phénomène unifié : l'ensemble est constitué de tentatives disparates et non concertées ; seul un regard rétrospectif permet de le reconstruire et de découvrir qu'il atteint tous les secteurs, tout en se situant le plus souvent en marge des courants majeurs.

Dans un second temps, on voudrait montrer comment il a fallu attendre l'orée de la Deuxième Guerre pour voir cet ensemble thématique repris par la littérature la plus légitime dans une œuvre, *La nausée* de Jean-Paul Sartre (1938), qui se donne tout à la fois comme une synthèse exemplaire des tendances à l'œuvre durant la décennie en même temps que comme dépassement audacieux des mêmes tendances et préfiguration de la littérature à venir. Nous sommes donc ici en présence d'un double phénomène de décalage : chronologique, en raison de la reprise différée qu'il constitue, et idéologique (mise à distance et dépassement), par rapport aux modèles dont il s'inspire. Mieux que d'opération intertextuelle, on parlera ici d'une transaction s'accomplissant entre plusieurs strates de la production romanesque. Par là même, devrait trouver à s'explicitier la position de *La nausée* dans le champ littéraire, cette œuvre qui, à l'instar de *L'étranger* d'Albert Camus, a rapidement pris la stature d'un classique au point qu'on en a parfois méconnu toute la force de rupture.

À l'origine donc, il y a la figuration de la médiocrité ; ce dernier terme lui-même est ambigu et se prête à des interprétations multiples, parce qu'il peut être très diversement connoté – ce qui constitue d'ailleurs l'une des ressources dont peuvent jouer et joueront les auteurs que nous envisagerons. En gros, cette figuration de la médiocrité dénote tout à la fois : l'élévation des destins individuels les plus communs à la dignité d'une matière romanesque à part entière ; la prise en charge par le « roman du réel » de la vie quotidienne, de la routine et de la banalité ; la mise en scène de la vie de « l'homme de la rue » et des « petites gens », de ceux à qui il n'arrive pas (ou ne devrait pas arriver) d'histoire, c'est-à-dire rien d'exceptionnel ni d'exemplaire³. D'une certaine manière, l'apparition de ce thème remonte à la Grande Guerre (et aux récits qui en ont été tirés) : le brassage social qu'elle a provoqué, les sacrifices énormes que les masses lui ont consentis ont donné à ces

3. Comme le dit l'épigraphe de *La nausée* empruntée à Louis-Ferdinand Céline : « C'est un garçon sans importance collective, c'est juste un individu ».

dernières une forme de droit de parole dont elles ont usé non seulement en politique, mais aussi en littérature⁴ ; de plus, cette thématique s'est trouvée, en quelque sorte, dynamisée et dramatisée par les suites de la crise économique de 1929 et l'angoisse sociale grandissante qui en a découlé, conférant une sorte d'urgence à la mise en scène de la vie médiocre. Il faut enfin invoquer un mouvement plus vaste des sociétés occidentales, qui est notamment repérable dans l'apparition durant l'entre-deux-guerres de médias de masse tels que la radio ou le cinéma : le phénomène de la popularisation et de la spectacularisation du social⁵, par lequel les masses se voient offrir à la fois des produits culturels à leur propre usage et deviennent leur propre objet de représentation.

Cependant, assimiler la figuration de la médiocrité à la seule apparition d'une thématique référable à des causes sociologiques externes serait profondément réducteur : la représentation du médiocre comporte des enjeux stylistiques et romanesques considérables, qui apparaîtront plus clairement dans la suite, mais dont on peut déjà dire que, dans les cas les plus exemplaires, ils entreront en résonance avec des problématiques purement littéraires et préexistantes à l'apparition du « roman médiocre ».

L'ESPACE LITTÉRAIRE DE LA MÉDIOCRITÉ

Si l'on se réfère au tableau que nous proposons en annexe⁶, on constatera que le centre de gravité de la figuration de la médiocrité

4. On peut citer comme point de départ de cette lignée fertile *Le feu* d'Henri Barbusse, paru en 1916. Voir, à ce sujet, Maurice Rieuneau (1974).

5. Ces notions sont explicitées dans Régine Robin (1991 : 15-17).

6. Pour le constituer, nous avons procédé à un découpage du champ littéraire en quatre secteurs de production – roman trivial, roman moyen, roman légitime et avant-garde – qui sont conventionnellement utilisés. Chacun de ces secteurs se subdivise lui-même en deux catégories selon que la figuration de la médiocrité y est prévalente (-) ou non (+). Quant au contenu de ces ensembles, il a été déduit en s'appuyant à la fois sur la *doxa* qui préside aux opérations de division et de hiérarchisation du champ et sur l'analyse des propriétés objectives des œuvres retenues ; dans le détail, ce classement est évidemment critiquable, et particulièrement la répartition

est le populisme : en dépit du fait qu'il ne compte guère d'individualités remarquables (à l'exception notable du premier Marcel Aymé) et qu'il se nourrira surtout d'apports extérieurs⁷, il représente la seule tentative collective de dire le médiocre en littérature. Dans le *Manifeste du roman populiste* qu'il publie en 1929, Léon Lemonnier trace à ce sujet un programme clair, proposant « d'en finir avec les personnages du beau monde, les pécores qui n'ont d'autre occupation que de mettre du rouge, les oisifs qui cherchent à pratiquer des vices prétendûment élégants. Il faut peindre *les petites gens, les gens médiocres* qui sont la masse de la société, et dont la vie, elle aussi, compte des drames⁸ ». Tout ce qui caractérise le populisme littéraire est contenu dans ces quelques lignes : il opère la dignification d'un pittoresque populaire qu'on retrouve dans les dialogues et des scènes devenues des poncifs du genre (le café, la fête, l'hôtel, la gare, etc.), et produit un pathos de la médiocrité (« dont la vie, elle aussi, compte des drames »), au demeurant souvent facile. Il en résulte un balancement continu entre idéalisation de la vie populaire et dénonciation pataude des injustices sociales, balancement qui a puissamment desservi cette école. Comme on le voit, le roman populiste se distingue essentiellement par son contenu ; formellement, il met en œuvre une esthétique

qui s'opère entre le roman moyen + et le roman légitime + ; c'est là sans doute que la séparation peut apparaître comme la plus arbitraire et la plus contestable ; il importe cependant de voir que ce sont avant tout les effets d'ensemble que nous avons voulu marquer : le statut généralement moyen du roman-chronique (même si Martin du Gard possède une légitimité sans doute supérieure à celle de Duhamel) ou du roman mondain (même si Morand a atteint à une dignité littéraire bien supérieure à celle de Benoît).

7. On pense ici essentiellement aux tenants de la littérature prolétarienne – Poulaille, Dabit, par exemple – qui s'opposèrent à la mainmise du Parti Communiste sur le mouvement et se rapprocheront de ce fait de l'école populiste ; celle-ci bénéficiera d'ailleurs grandement de la crise ouverte dans le champ littéraire par le débat sur la littérature prolétarienne, manifestant un souci similaire d'écrire un roman des classes populaires, sans cependant afficher des positions politiques ou littéraires aussi scandaleusement hétérodoxes que pouvaient l'être celles du courant prolétarien. Sur ce sujet, on se reportera à Jean-Michel Péru (1991 : 47-65).

8. Cité dans Warusfel-Onfroy (1988 : 519). Nous soulignons.

réaliste directement héritée d'un naturalisme alors disqualifié dans les sphères les plus légitimes du champ.

C'est dire qu'en soi, le projet populiste ne constitue ni une révolution, ni un renouvellement considérable dans le contexte littéraire de l'époque. D'une certaine manière, c'est dans le cinéma français des années 1930 qu'il a trouvé sa plus belle et plus adéquate expression : celui des René Clair, Julien Duvivier, Marcel Carné, voire Jean Renoir ou Jacques Prévert, la vision jubilatoire et féroce qu'ils donnent de la vie populaire étant sans doute celle qui est restée dans l'imaginaire collectif⁹. Le populisme correspond cependant à une attente assez communément partagée par le public et que d'autres écrivains cherchent aussi à rencontrer (voir le réalisme socialiste de Louis Aragon ou de Paul Nizan) ; il saura surtout polariser cette attente pour acquérir une visibilité sur la scène littéraire, en se montrant particulièrement bien intégré à l'institution : il est soutenu, voire suscité, par André Thérive dont l'influence critique est considérable ; il se dote dès 1929 d'un prix, qui lui permet d'emblée de se trouver un chef-d'œuvre avec *Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit ; plus largement, sa force d'attraction – on pense ici à certains surréalistes, tels Robert Desnos, Jacques Prévert ou Joseph Delteil, qui subiront fortement l'attraction du populisme, jusqu'à constituer ce « petit surréalisme » que nous avons indiqué dans le tableau – et sa force de contamination est telle que l'étiquette populiste a fini par s'appliquer à toute une série d'auteurs ou d'œuvres issus d'autres horizons, mais qui ont en commun de prendre en charge la représentation de la vie quotidienne et des « gens de peu ». Au point qu'on peut presque dire que, dans les années 1930, le terme populiste tend à recouvrir en fait ce que nous avons appelé, pour maintenir la distinction, la « figuration de la médiocrité », et si bien que tous les auteurs que nous rencontrerons dans la suite ont été, à un moment ou à un autre et plus ou moins durablement, assimilés ou comparés au populisme¹⁰.

9. Voir à ce sujet Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (1991 : 69-94).

10. Jean Paulhan, par exemple, considéra toujours Georges Simenon comme un romancier populiste ; Louis-Ferdinand Céline, lors de la

En ce sens, le populisme apparaît bien comme un lieu focal. *Mutatis mutandis*, il trouve son pendant dans la sphère de production triviale avec le roman policier ; il est vrai que, dans ce cas, la médiocrité est moins le produit d'un choix thématique délibéré que des contraintes narratives propres au genre. Le roman d'enquête se déploie de préférence dans un cadre banalisé à caractère domestique et/ou familial, faisant en sorte que le crime et son énigme ressortent sur fond de grisaille. De façon à les rendre plus inattendus, il choisit ses coupables parmi les individus les plus ordinaires, dont la médiocrité se trouve dès lors stigmatisée. Contraintes de base, mais que le policier français des années 1930, avec Véry, Decrest ou Aveline, va prendre en charge de façon affichée en situant ses récits criminels dans les petits univers de la vie tranquille et des hommes quelconques.

Il n'en reste pas moins qu'à ce stade, on constate que la médiocrité est massivement représentée dans les secteurs réputés « bas » du champ littéraire. Dans les cas du policier comme du populisme, la vision qui en est donnée n'est jamais problématisée : la banalité des êtres est un pur donné que le récit réaliste prend en charge pour la rendre vile dans le premier cas, digne dans le second. La représentation du médiocre n'a donc d'autres enjeux que ceux, thématiques, évoqués plus haut. Il ne s'agit pas de lui faire subir un traitement qui ouvrirait à l'interprétation. Il est d'ailleurs significatif qu'à l'intérieur des catégories triviale et moyenne, la médiocrité s'oppose à des expressions romanesques (le mélo, le roman mondain) qui en prennent le contre-pied et tendent même à l'évacuer dans une dénégation très forte, s'exprimant à travers les thèmes de l'amour, de l'aventure ou de l'exotisme (on remarquera que c'est précisément ce type de roman que Lemonnier attaquait dans la citation proposée plus haut).

parution du *Voyage*, joua beaucoup de cette étiquette ; Sartre lui-même reçut en 1940 le Prix du roman populiste (pour son recueil de nouvelles *Le mur*, prolongement de *La nausée*), au terme d'une délibération où il se trouva en concurrence avec... Raymond Queneau.

Cette partie du champ, on le voit, présente une belle cohérence. Les cas qui nous intéressent le plus sont néanmoins ceux où se manifeste un décrochage par rapport à ce traitement basique de la médiocrité : on y constate alors un phénomène de chevauchement de catégories à la faveur duquel l'auteur repéré tend à évoluer vers une position mixte dans le champ, ce qui rend malaisé sa définition et son classement.

La trajectoire de Georges Simenon en offre un bel exemple : issu de la littérature industrielle la plus triviale, il lance en 1931, avec un succès immédiat, la série policière des *Maigret* ; très rapidement, il fait paraître en parallèle des romans qu'il qualifie de « semi-populaires », et auxquels il se consacrera exclusivement à partir de 1934. Quel que soit le genre des romans considérés, la médiocrité s'impose d'emblée comme la marque distinctive de la production de Simenon pour lui conférer sa tonalité propre et en constituer la qualité première. Chez le romancier liégeois, elle n'est pas uniquement matérielle et sociale (personnages de déclassés, d'apatrides, etc.) mais aussi psychique et sexuelle, ce qui la transforme en une valeur fortement investie moralement et affectivement. Mais, en même temps, elle se donne aussi comme une expérience existentielle ultime, au cours de laquelle le héros prend conscience de sa propre « misère » et se voit obligé de l'assumer jusqu'au bout, jusque dans la mort même¹¹. Elle est donc à la fois une tare que le héros porte comme une fatalité et un sentiment dissolvant dans lequel il est englué¹².

Certes, bien des romans de Simenon offrent, dans leur conclusion, des portes de sortie commodes et consolantes¹³ : le héros médiocre se voit conférer au terme de son chemin de croix une

11. Sur Simenon et l'importance chez lui de la thématique médiocre, voir Benoît Denis (1996).

12. Cette thématique de l'engluement du corps dans une matérialité épaisse et visqueuse est capitale, dans la mesure où elle se retrouve chez Céline et, de façon pratiquement identique, chez Sartre, où elle prélude à l'apparition prochaine de *La nausée*.

13. Pour reprendre la terminologie proposée par Umberto Eco (1993).

dignité et une noblesse qui le distinguent avantageusement de la collectivité hypocrite et veule qui le rejette. Dans les romans les plus réussis cependant – on pense, entre autres, à *La maison du canal* (1933) et au *Coup de lune* (1933) –, l'expérience existentielle de la médiocrité débouche sur autre chose, un sentiment d'étrangeté qui confine à la folie et à la faveur duquel le héros voit se dissoudre les repères qui fixaient son rapport au monde et aux choses, où son existence elle-même devient incertaine, dans une ambiance qui peut apparaître comme une forme discrète de fantastique. Faisant table rase des impositions sociales les plus communes et les plus contraignantes, il accède par l'expérience à un noyau existentiel rudimentaire qui le fait toucher au néant¹⁴. Par ce traitement, Simenon se situe au-delà du roman policier dont il est issu et du populisme auquel on a parfois voulu l'assimiler, sans pour autant acquérir une légitimité pleine et entière, à l'instar de Céline.

Le cas de ce dernier est, en effet, exemplaire par la place éminente qu'il occupe dans le panthéon littéraire pour constituer en même temps une aberration au regard de la génétique sociale qui préside à la distribution de la légitimité à l'intérieur du champ : Céline vient d'un horizon sociologique et littéraire qui ne le destine guère à obtenir la reconnaissance de l'institution et son œuvre paraît effectivement irréductible aux principes de division et de classement qui structurent la production. Par bien des aspects, *Voyage au bout de la nuit* (1932) est une œuvre directement issue des récits de guerre et du populisme. Céline lui-même a primitivement revendiqué cet héritage, faisant remonter sa vocation d'écrivain à la lecture du *Feu* de Barbusse. Le *Voyage* présente, de fait, tous les ingrédients du récit populiste, mais si la médiocrité y est omniprésente, elle se voit dénoncée avec une virulence qui lui ôte sa signification première. Elle est en quelque sorte portée à un tel point d'incandescence qu'elle en devient déréliction absolue ; dans cette hystérisation constante de la thématique, qui produit de véritables

14. On notera évidemment combien cette expérience présente, de façon moins aboutie et moins intellectualisée, des analogies troublantes avec celle qui mène Roquentin à la découverte de la contingence.

passages fantastiques et hallucinés¹⁵, la médiocrité se mue en une vision désabusée et nihiliste du monde et de la vie, où l'anarchisme imprécatore de Céline ne laisse pratiquement rien subsister. Si le populisme de départ est ainsi dépassé par un recours généralisé à ses formes « les plus superlatives »¹⁶, l'apport célinien fondamental réside peut-être dans le fait qu'il est le premier à inventer une écriture du médiocre. Au contraire du populisme qui retranscrivait le parler populaire à des fins mimétiques et véristes, Céline fait des tournures orales et argotiques un instrument stylistique à part entière qui imprègne tout le texte pour donner forme à la vision apocalyptique que nous avons évoquée¹⁷. En ce sens, l'auteur du *Voyage* offre à la langue littéraire une ressource créative – une licence poétique au sens fort du terme – que ne manqueront pas d'exploiter ses contemporains les plus attentifs¹⁸. Significativement d'ailleurs, l'œuvre de Céline n'a pas suscité de véritable postérité, preuve parmi d'autres que son cas reste isolé dans la littérature de son temps.

Les cas de Simenon et de Céline indiquent ainsi à quelle dignité littéraire peut prétendre le thème médiocre. Il faut d'ailleurs noter que tout un pan du roman des années d'entre-deux-guerres s'alimente, en des sens très divers, à cette thématique : d'Emmanuel Bove (*Mes amis*, 1924) à Louis Guilloux (*Le sang noir*, 1935), la production littéraire de l'époque est traversée par la figuration d'une médiocrité obsédante, sans néanmoins que ne se dégage une véritable convergence dans le traitement du thème : si *Le sang noir* est relativement tardif et peut être situé dans le sillage du populisme,

15. On citera par exemple le récit de la traversée de l'Afrique vers l'Amérique dans une galère espagnole (Céline, 1988).

16. Chez Céline, le dépassement du traitement premier (ou littéral) de la thématique peut être adéquatement décrit par le mouvement qui transforme la médiocrité en « abjection ». Voir, sur ce point, Julia Kristeva (1980).

17. Voir, à ce propos, Danièle Latin (1988).

18. C'est l'apport essentiel que Sartre semble avoir tiré de la lecture de Céline, ainsi que l'indique Simone de Beauvoir : « Céline avait forgé un instrument nouveau : une écriture aussi vivante que la parole. Quelle détente après les phrases marmoréennes de Gide, d'Alain, de Valéry ! Sartre en prit de la graine » (1986 : 158).

Mes amis, par contre, ne peut être inscrit dans une telle généalogie et évoque par une surprenante anticipation l'univers de Samuel Beckett.

Mais c'est avec les romanciers unanimistes que se manifeste de façon exemplaire la prégnance du thème médiocre dans des zones de la production qu'on ne peut placer dans l'orbe populiste. Cette tendance, qui se place à la charnière exacte des zones moyenne et légitime du champ, se manifeste très tôt et souligne la capacité du thème à traverser l'ensemble de la production : conçu dès avant la Première Guerre, l'unanimité procède à la valorisation lyrique des masses, prises comme un ensemble fusionnel (ou « unanime ») en constant mouvement ; cette vision idéalisée de la socialité populaire prédisposait les unanimistes à faire droit, dans leurs textes, à des individualités anonymes et « sans histoire », puisque celles-ci constituaient le composant de base des entités unanimes qu'ils se préoccupaient de dégager au sein de l'univers social. Publié pour la première fois en 1911, *Mort de quelqu'un* de Jules Romains décrit ainsi comment la nouvelle du décès banal de Jacques Godard, retraité isolé et oublié de tous, se propage comme une onde à travers Paris et la province, suscitant une manière d'ébranlement collectif qui est le propre des mouvements unanimes. La médiocrité individuelle, en ce cas, se trouve transcendée par l'amplitude de la réaction sociale qui lui fait pièce.

Parmi les unanimistes, c'est cependant Georges Duhamel qui a donné la représentation la plus travaillée de la médiocrité, dans son premier roman-chronique, le cycle de *Vie et aventures de Salavin* (5 volumes parus entre 1920 et 1931, soit dans la période qui précède l'émergence du populisme). De Salavin, protagoniste central du cycle, on peut dire qu'il est le type achevé du médiocre : obscur employé subalterne ayant perdu son emploi dans des circonstances ridicules, velléitaire, aboulique, de deux solutions choisissant toujours la pire, sa vie est un échec complet et le personnage évoque avec insistance la figure de l'Autodidacte que l'on retrouvera dans *La nausée*. L'intérêt du roman de Duhamel est ici que Salavin est conscient de sa propre médiocrité : il ne cesse d'en approfondir les racines existentielles et de chercher les moyens d'y

échapper (il envisage successivement les ressources de l'amour conjugal, de l'amitié, de l'engagement social et de la charité). Au terme de son parcours lamentable, Salavin s'est doté en autodidacte d'une vision du monde qui le distingue avantageusement de ses semblables et il a intériorisé sa déréliction à tel point qu'il parvient à une forme de sainteté. Cette rédemption finale, peu crédible et peu conforme à la logique du personnage, a cependant le mérite de mettre en évidence la problématique centrale qui s'attache à la figuration de la médiocrité, sitôt que le thème atteint les zones hautes du champ : comment faire pleinement droit à la médiocrité, et notamment à ses dimensions morales ou psychiques, sans tomber dans la mystification d'une quelconque rémission (la plus courante consistant à doter le personnage médiocre d'une expérience telle qu'il en vient à porter sur le monde un regard décapant et sans concession)¹⁹ ? On peut ainsi suggérer que la prise en charge du thème par les productions les plus légitimes devra rencontrer un double impératif : contester la vision populiste et parvenir à penser le médiocre sans concession.

PENSER LE MÉDIOCRE, SORTIR DU POPULISME

Les trajectoires respectives de Céline et de Simenon sont trop atypiques pour apparaître comme la concrétisation, dans la sphère légitime, des potentialités littéraires inscrites dans la figuration de la médiocrité. Duhamel, s'il anticipe quant à lui sur les traitements les plus distinctifs du thème, ne peut également être retenu comme proposant une formulation aboutie de la problématique. L'écrivain unanimiste reste par trop lié à une écriture de convention, forme et fond réunis. Ces exemples sont cependant de bons indicateurs de la dignité à laquelle peut prétendre la thématique si elle est adroitement prise en charge par la littérature cultivée. Raymond Queneau semble précisément doté de toutes les dispositions nécessaires²⁰

19. Sur cette question précise, et en plus des éléments de réponses qui figurent dans la suite, voir Benoît Denis (1997).

20. Issu du surréalisme, ayant suivi les cours de Kojève sur Hegel, bientôt membre de comité de lecture de la *Nrf*, Queneau est sans doute

pour assurer cette légitimation. Son premier roman, *Le chiendent* (1933), est incontestablement une tentative en ce sens, qui au surplus présente d'étonnantes analogies avec *La nausée*. L'argument de ce roman foisonnant et débridé peut se résumer à une espèce d'intrigue policière au cours de laquelle deux clans s'affrontent imaginairement pour l'appropriation d'un magot chimérique ; parallèlement, le personnage principal, Étienne Marcel, s'avise de la médiocrité et de l'insignifiance de sa vie, ce qui déclenche chez lui une quête métaphysique qui le conduit aux portes du néant ; l'ensemble est enfin l'occasion de mettre en scène, dans un chassé-croisé incessant, une galerie de personnages pittoresques et hauts en couleurs (un concierge-philosophe, sa sœur avorteuse de bas étage, la famille des tenanciers d'un tripot minable qui préparent l'acquisition d'un bordel, un saxophoniste de jazz sans le sou, etc.). Le roman, qui démarque ouvertement les romans populistes et décrit la banalité bornée des « petites gens » avec une tendresse jubilatoire, permet de cerner l'enjeu de la reprise par la littérature légitime de la thématique médiocre : comment la dire tout en la dépassant, c'est-à-dire comment prendre au populisme son bien, tout en le disqualifiant dans son programme et ses aspirations ?

Dans le roman de Queneau, cette prise de distance se marque par trois types d'écart : le démarquage parodique et ludique du populisme, dans des scènes et des dialogues dont la fantaisie et la drôlerie bannissent tout pathos ; l'infléchissement de la figuration du médiocre vers une problématique philosophique du néant, dont le porte-parole est le concierge Saturnin Belhôtel, auteur, à partir de la contemplation d'une motte de beurre, d'une extraordinaire dissertation sur l'être et le « nonnête » (1974 : 374-277)²¹ ; enfin, et

l'écrivain de sa génération qui a réalisé l'incorporation la plus complète des différentes tendances qui traversent le champ littéraire des années 1930.

21. Outre l'évident rapprochement philosophique entre le Néant quennellien et la Contingence sartrienne, on ne peut manquer d'en faire un autre entre la figure du concierge-philosophe et celle de l'Autodidacte de *La nausée*, pour aussitôt les opposer : là où le personnage médiocre de Queneau se mue en philosophe du Néant (effet ludique ou complaisance romanesque ?), l'Autodidacte, lui, approfondit sa médiocrité jusque dans

comme pour confirmer l'usage ludique des morceaux de bravoure populistes, l'auteur propose une conclusion en forme de conte fantastique, dont l'objectif est de faire un retour sur le récit pour en indiquer la nature de fiction et désamorcer l'illusion réaliste sur laquelle il se fonde²². Il résulte de cette triple prise de distance la superposition de trois registres – le parodique, le philosophique, le fantastique – qui ne s'articulent pas toujours avec le plus grand bonheur, ce qui confère au roman l'aspect baroque ou débridé qu'on lui connaît. Par contre, ces trois registres se retrouvent dans *La nausée* unifiés et intégrés au sein d'un projet cohérent par lequel ils se donnent mutuellement sens. Ainsi, le roman de Sartre apparaît déjà comme celui qui propose sous la forme la plus exemplaire et la plus transactionnelle la synthèse que la problématique du champ laissait attendre.

Avant d'y venir et au prix d'un rapide saut chronologique, il convient de dire un mot du cas particulier que représente *L'étranger* de Camus (1942). L'inflation des lectures scolaires de ce roman et une certaine mythologisation corollaire de la notion d'absurde masquent peut-être aujourd'hui combien ce texte s'alimente directement au romanesque de la médiocrité. En effet, à l'instar d'un Salavin, d'un Autodidacte ou d'un Étienne Marcel, Meursault possède les traits constitutifs du médiocre : employé subalterne dépourvu d'ambition, passif et apathique, sans prise sur son existence, il est par excellence l'anonyme ou le « type sans importance

l'humiliation ultime que constitue la divulgation de sa pédérastie, ce qui démontre combien Sartre est peu disposé à concéder aux facilités et aux mensonges du romanesque.

22. Ici encore, le rapprochement avec Sartre s'impose pour souligner à nouveau les différences : chez ce dernier, l'auto-référentialité est un moyen d'échapper au piège populiste, mais, à l'inverse de Queneau, elle est mise en œuvre dès le seuil du roman, à travers un « avertissement des éditeurs » dans la tradition du XVIII^e siècle ; le caractère surcodé de ce procédé est un moyen apparent de dénoncer le caractère factice du journal intime qui va suivre. On soulignera l'efficacité de ce procédé qui place, dès l'entame et définitivement, le roman sous le signe de sa nature fictionnelle, en le comparant à celui utilisé par Queneau, qui peut apparaître comme une façon maladroite et trop affirmée de rectifier le tir en fin de roman.

sociale ». Il n'en reste pas moins que, dans le roman de Camus, le traitement basique du thème se trouve dépassé par une série d'écartés qui s'apparentent chaque fois à un « passage à la limite » : d'abord, la représentation commune de la médiocrité est d'emblée transformée en une absence radicale du personnage au monde et à sa propre existence (Meursault ne possède pas de conscience réflexive qui lui permettrait de réfléchir sa propre situation) ; ensuite, la crise existentielle du personnage est activée par un événement dramatique, le meurtre, qui le fait échapper soudainement et fortement à la logique des « vies banales et sans histoire » ; enfin, ce traitement thématique est puissamment soutenu par un travail stylistique remarquable et remarqué – l'invention, selon la terminologie consacrée, d'une écriture blanche qui renvoie à l'absence au monde caractéristique de Meursault. Reste que *L'étranger* soulève un problème, que René Girard (1983) avait d'ailleurs très tôt repéré : par quelle opération miraculeuse Meursault, étranger à lui-même et au monde, se trouve-t-il soudain promu au rôle de héraut de l'absurde ? Comment ce personnage passif et dépourvu de conscience réflexive se dote-t-il subitement d'une lucidité aiguë et s'ouvre-t-il à la révolte, si ce n'est par une forme de mystification qui s'apparente à un « mensonge romanesque » ? Sans chercher ici à reconduire l'éternelle opposition de Sartre et de Camus, il convient néanmoins de tenir compte de cette réserve exprimée à propos de *L'étranger* pour apprécier la portée de *La nausée*.

LA NAUSÉE : SYNTHÈSE EXEMPLAIRE

Si *La nausée* est un roman de la médiocrité, elle est en même temps bien autre chose : le récit d'une expérience existentielle et initiatique, un exposé philosophique de haute volée, une vaste machine citative de la littérature antérieure, un roman de l'écriture également²³. La question qui se pose est donc de comprendre

23. Pour une vue plus complète sur ces différents aspects, on se reportera aux synthèses à usage scolaire qui ont été publiées, en particulier : Geneviève Idt (1971) et Jacques Deguy (1993).

comment Sartre a pu conjoindre ces multiples niveaux de lecture dans un roman qui par son cadre et sa tonalité générale s'inscrit de plein droit dans la lignée que nous venons de détailler. Le décor de *La nausée* – mais s'agit-il encore d'un décor ? – est en effet celui d'une ville bourgeoise et provinciale, Bouville, où Antoine Roquentin s'est fixé et dont il va capter toute la platitude ambiante pour l'assumer personnellement, tout en la déconstruisant jusqu'à faire la découverte bouleversante de la contingence. La Nausée y sera l'expression physique de la conviction à laquelle accède le héros de la misère de son environnement et, par-delà, de toute existence, la sienne comprise.

GESTATION LENTE

La première remarque qui s'impose est qu'avec son roman, Sartre vient bien après tous les auteurs que nous avons invoqués précédemment. Paru en 1938, *La nausée* présente un retard oscillant entre neuf (*Manifeste du roman populiste*) et cinq ans (*Le chiendent*) par rapport à ses devanciers, qui, à l'exception de Duhamel, ont tous publié dans un intervalle de temps très court. Le paradoxe et l'intérêt de ce décalage tiennent évidemment au fait que celui qui, par toute sa dotation culturelle, est promis à faire œuvre de novation et à s'affirmer à la faveur d'une rupture « distinctive » est aussi celui qui reprend à son compte une thématique déjà explorée par d'autres sous ses différentes facettes depuis une petite dizaine d'années.

Ce qui nous entraîne à dire deux mots de la genèse du roman, que l'on connaît bien aujourd'hui²⁴. Très tôt, Sartre semble avoir eu le projet d'exprimer sous une forme littéraire le concept philosophique de contingence, qu'il portait en lui depuis longtemps et qu'il avait formalisé dès 1928 selon Raymond Aron. Les premières tentatives qu'il fit en ce sens furent des échecs, en particulier *La légende de la vérité*, dont un extrait parut cependant en revue : écrit

24. On se reportera à ce sujet à la « Notice » que Michel Contat et Michel Rybalka ont proposée dans Sartre (1981).

en 1930, l'ouvrage s'efforçait d'exposer les conceptions sartriennes sous la forme d'un conte. En recourant au mythe, Sartre employait une formule surannée et rigide qui « imposait à sa pensée bataillieuse des contraintes qui la servaient mal, et qui se reflétaient dans la laideur du style » (Beauvoir, 1986 : 55). Plus que la critique unanime du cercle des intimes, le refus du manuscrit par l'éditeur pressenti et l'abandon définitif qui en a résulté montrent que Sartre dut très vite prendre conscience de l'incapacité de cette forme classique et scolaire à satisfaire la demande du champ littéraire de l'époque²⁵. Tirant donc les leçons de cet échec, il entama en 1931 un « Factum sur la contingence » qui allait devenir *La nausée* en 1938. Les sept années que Sartre consacra à la composition de ce roman prouvent que, loin d'être le coup d'éclat d'un jeune écrivain doué et intuitif, *La nausée* est au contraire l'aboutissement d'un long travail de maturation qui, au vu des premières tentatives, apparaît avant tout comme la recherche de la forme adéquate à traduire la problématique nécessité/contingence. Si l'on s'avise également que 1931 place le début de la rédaction au cœur des années où se font connaître les auteurs que nous avons évoqués, on peut légitimement en inférer que la période de gestation du roman a dû correspondre à l'assimilation par Sartre d'une des thématiques littéraires les plus en vogue. Nous voudrions ainsi montrer combien *La nausée* est imprégnée de cette thématique, mais surtout comment l'exposition littéraire de la contingence passe, pour lui et presque nécessairement, par sa reprise, son traitement problématique et son détournement critique.

La nausée mobilise en effet l'ensemble de l'intertexte précité. C'est ainsi que, pour donner une dimension romanesque à la découverte de Roquentin, Simone de Beauvoir conseille à Sartre d'introduire « dans son récit un peu du suspense qui [leur] plaisait dans les romans policiers » (1986 : 124). Comme le remarque Anna Boschetti (1985 : 48), Sartre transforme alors la méditation sur les illusions de la nécessité en dévoilement progressif d'une énigme, s'inspirant, même si c'est de loin, du code herméneutique d'un

25. Pour une analyse plus fouillée, voir Anna Boschetti (1985).

genre pas ou peu légitimé, le roman policier. Il ne fait de la sorte qu'adopter l'une des stratégies typiques d'innovation par « emprunt pervers » propres aux avant-gardes de ce siècle.

De même, la référence au populisme est constante dans le roman, repérable en de nombreux passages (scènes au café, à la brasserie, à l'hôtel, etc.) dont le caractère de démarquage est aujourd'hui très visible. Mais déjà l'éditeur y fut sensible puisque Brice Parain, qui avait en charge le manuscrit chez Gallimard, a demandé – et obtenu de Sartre – la suppression de nombreux passages à connotation populiste²⁶, qui assuraient souvent la transition entre les temps forts (de déconstruction) du roman. Non seulement de tels passages avaient pour effet d'introduire une continuité fallacieuse dans la fragmentation du récit obtenue par le procédé du journal intime et d'en atténuer ainsi la portée, mais surtout, au sein d'un roman qui ironisait sur l'idéologie implicite dudit populisme, la multiplication des emprunts à l'esthétique de cette école trahissait l'attraction qu'elle exerçait encore sur l'auteur – cet auteur qui, en 1940, allait recevoir pour *Le mur* le... Prix du roman populiste.

La façon dont Gallimard imposa *La nausée* comme titre relève de la même logique. Primitivement, Sartre avait intitulé le roman *Melancholia*. Outre qu'elle reproduisait à échelle réduite l'erreur qu'il avait commise dans ses premières tentatives, cette référence cultivée à Albrecht Dürer correspondait mal au profil général de l'œuvre qui, au premier abord, ne présente pas cette sophistication érudite et classique. Sartre proposa ensuite *Les aventures extraordinaires d'Antoine Roquentin* (sous titré : *Il n'y a pas d'aventures*), qui se rapportait à l'un des thèmes importants du livre mais épinglait une problématique dont le roman se débarrassait dans son premier quart. En choisissant *La nausée*, dont Sartre craignait qu'elle ne fit « trop naturaliste », Gaston Gallimard sut trouver un titre qui non seulement renvoyait au cœur du sujet, mais aussi qui l'exprimait sous la forme la plus concrète, ancrant ainsi le roman dans l'expérience du réel (médiocre) que fait le héros. En ce sens, tout le

26. On peut en prendre connaissance dans l'appareil critique que propose l'édition Pléiade.

travail de l'éditeur a consisté à resituer le texte de Sartre dans sa juste perspective de reprise détournée d'un intertexte localisé.

Par ailleurs, nous avons déjà noté les convergences unissant Sartre à Céline, Simenon ou Queneau (figure de l'autodidacte, thématique de l'engluement, recours au fantastique, etc.), et l'on s'épuiserait en vain à vouloir en indiquer de plus ponctuelles, l'intérêt étant avant tout de remarquer le mouvement qui, dans la dialectique de relance et de dépassement d'un thème, porte identiquement ces auteurs. Si Romains et surtout Duhamel figurent à l'arrière-plan du texte, si Céline apparaît comme la seule référence explicite de Sartre²⁷, c'est peut-être avec Simenon que le rapprochement s'impose davantage, fût-ce sur un mode assez diffus : il y a chez les deux auteurs, avec des degrés d'analyse bien différents, un même regard porté sur les êtres et les choses, fait d'une froideur lucide et sans concession et d'un dévoilement qui n'épargne rien, pas même un amour qu'avilit l'évocation crue des relations physiques.

Chercher à déterminer avec précision si ces transferts sont ou non conscients n'a cependant pas grand intérêt, si l'on s'avise de ce que *La nausée* est un roman qui exhibe sans fard les schèmes de perception du champ littéraire qui le fondent et qui, secondairement, dit sans retenue contre qui il est écrit.

DE L'AVENTURE À LA CONTINGENCE : L'EXPÉRIENCE DU MÉDIOCRE

Pour Roquentin, l'immersion dans la platitude de Bouville est le point de départ de l'expérience existentielle de la Nausée. Autrement dit, c'est en reconnaissant partout cette médiocrité fondamentale d'un univers qu'il côtoie avec la distance condescendante de sa superbe solitude qu'il peut opérer cette déconstruction radicale qui le mène à la découverte de la contingence – cette prise de

27. L'épigraphe déjà citée le dit clairement, même si l'ensemble du roman ne met pas en œuvre un intertexte célinien très visible, la parenté semblant d'ailleurs plus grande avec *L'Église* qu'avec le *Voyage* (comme le suggérait Jacques Lecarme, 1990).

conscience d'une existence proliférante et dépourvue de sens, reléguant du même coup la problématique initiale au second plan.

Il serait cependant insuffisant de faire de la reconnaissance de la médiocrité la condition unique de son dépassement dans la découverte de la contingence. Pour que le cheminement soit complet, il faut aussi mettre au jour ce qui nie cette médiocrité, soit l'aventure. Là encore, une déconstruction radicale s'opère, en trois temps cette fois : l'aventure est d'abord pour Roquentin son passé de grand voyageur, cette vie soi-disant riche et pleine qu'il a vécue et dont l'ultime reflet est Anny ; ensuite, l'aventure se réduit à l'événement, ce « moment parfait » (pour reprendre la terminologie d'Anny) qui contient sa propre nécessité et est tout plein de son propre sens ; en fin de compte pourtant, l'aventure se voit renvoyée au statut de ce qui se raconte, à la belle illusion de la cohérence propre à toute histoire²⁸. Cette liquidation de l'aventure démontre bien que la notion même est inséparable chez Sartre de la référence à la littérature et à l'écriture : écrire un roman sur la médiocrité de la vie, c'est aussi dire qu'il n'arrive rien et que l'aventure est un leurre, une séduction toute romanesque ou toute livresque. De la même manière que le dépassement de la médiocrité impliquait la citation de sa représentation littéraire dominante, le populisme²⁹, la disqualification de l'aventure passe par la mise à distance de la littérature qui la prône : romans populaires et triviaux, romans mondains chantant le voyage, l'exotisme, la vie cosmopolite, romanesques gidien ou malraucien également³⁰. En fait, dans le travail

28. L'ensemble de cette réflexion court à travers le roman, mais se trouve explicitée aux pages 44-49 de l'édition Pléiade.

29. On pense, par exemple, à des passages de ce type dans *La nausée* : « les villes ne disposent que d'une seule journée qui revient toute pareille chaque matin. À peine la pomponne-t-on un peu, les dimanches. Les imbéciles. Ça me répugne de penser que je vais revoir leurs faces épaisses et rassurées. Ils légifèrent, ils écrivent des romans populistes, ils se marient, ils ont l'extrême sottise de faire des enfants » (Sartre, 1981 : 187 ; c'est nous qui soulignons).

30. Pour une vue suggestive de cet intertexte « aventureux », voir Sandra Teroni-Menzella (1984).

de contestation que mène Sartre, vie plate et aventure, ces deux grands registres du romanesque universel, sont tout un : ils participent de la même culture humaniste que dénonce son roman dans cette grande lessive où il entraîne aussi rationalisme et positivisme.

Cette perception bipartite du champ littéraire est au fondement du projet d'écrivain de Sartre, si l'on en croit du moins Simone de Beauvoir, qui rapporte l'anecdote suivante qu'elle situe au début de sa rencontre avec Sartre :

Il avait emprunté à Synge le mythe du « Baladin », éternel errant qui déguise sous de belles histoires mensongères la médiocrité de la vie ; The Crock of Gold de James Stephens nous avait fourni celui du Lépricorn : tapi sous les racines des arbres, ce gnome défie le malheur, l'ennui, le doute en fabriquant de petites chaussures. Tous deux, l'aventurier, le sédentaire enseignaient la même leçon : avant toutes choses, la littérature (1986 : 25).

Face à l'existence comme déception, une seule alternative pour l'écrivain : soit dissimuler la médiocrité sous le mensonge de l'aventure, soit la dire avec patience et abnégation. Cette appréhension sartrienne de l'espace des possibles romanesques nous renvoie à la double culture littéraire de l'auteur. D'une part, l'héritage grand-paternel lui a transmis le culte des classiques et des romanciers du XIX^e siècle ; c'est à travers sa familiarité avec un naturalisme idolâtré de son grand-père que Sartre a perçu et situé le populisme comme l'aboutissement de cette littérature de petits-bourgeois radicaux, dont Jean-François Louette (1993 : 19-44) a montré toute l'importance pour l'auteur de *La nausée*. D'autre part, Sartre « aimait *Pardaillan*, *Fantomas*, *Chéri-Bibi* » et « réclamait avec insistance “de mauvais romans amusants” » (1986 : 57). Héritage naturaliste et amour des littératures d'évasion expliquent que chez lui la perception du champ littéraire soit déduite de la structure des zones triviales et moyennes ; il n'a en effet connu que très tardivement, au contact de Nizan, puis de Beauvoir, les avant-gardes et auteurs contemporains et il y a fort à parier qu'il leur ait appliqué des schèmes de lecture déjà constitués pour l'essentiel. Dès lors, le

défi que l'écrivain relève dans les années 1930 peut se résumer dans la formule que nous citons en exergue : « utiliser son retard pour se donner de l'avance ». Autrement dit, ne pas dénier ses références, mais au contraire les faire jouer l'une contre l'autre pour mieux les dépasser.

Conjoindre l'aventure et le médiocre, le populaire et le légitime, en une synthèse qui les subsume, telle est la tension qui est au principe du projet sartrien. L'aboutissement de cet effort tendu pour intégrer les propositions contradictoires qui traversent le champ littéraire et résorber ses lignes de fracture est le dépassement par la contingence. C'est dire que le concept n'est pas un pur produit de la philosophie, mais qu'il renvoie par son contenu même à une problématique du roman qui le travaille en profondeur. Dès lors, on choquera peut-être moins si l'on avance que la contingence représente la sophistication philosophique de la thématique médiocre qui court à travers toute la littérature des années d'entre-deux-guerres. La chose peut d'ailleurs être étayée par des éléments moins conjecturels : la phénoménologie, qui constitue l'armature théorique de Sartre dans sa dénonciation des leurre de la nécessité et du finalisme, est fondamentalement une philosophie du quotidien et d'un rapport immédiat à la banalité des choses. Or, les nouvelles techniques qui s'élaborent depuis le début du siècle dans le champ du roman sont propices à une narrativisation des faits de conscience pris sur le vif. Dans le même ordre d'idées, Sartre expliquait que l'idée de contingence lui était venue de la comparaison entre le cinéma et la réalité³¹. Ce qui confirme encore que le lieu d'origine de ce concept n'est pas exactement philosophique, mais qu'il se rapporte à cette culture populaire dont Sartre semble avoir fait, contre les aristocrates de la pensée et de la littérature, un si grand usage.

L'AUTODIDACTE ET ROQUENTIN

Le tour de force qu'accomplit Sartre avec *La nausée* est donc de faire servir la thématique médiocre à une expérimentation philo-

31. Trop long pour être reproduit ici, ce développement se trouve dans Sartre (1981 : 1698-1699).

sophique qui la ruine. Notons cependant que le triomphe final de Roquentin est plus qu'ambigu. S'il est vrai que le héros sartrien en a fini avec la « misère » bouvilloise tout en résolvant son énigme, il est renvoyé du même coup à une sorte de néant dont sa clochardisation probable est l'emblème et qui offre pour seule issue la perspective d'écrire. Mais ce qui est sûr, c'est que, s'il s'écrit jamais, le roman entrevu n'aura plus rien à faire avec la téléologie du roman naturaliste-populiste, désormais ruinée.

Cette prise de distance apparaît dès la confrontation de Roquentin avec l'Autodidacte. Ce dernier, au rebours du concierge-philosophe de Queneau, n'est paré d'aucune séduction romanesque ; il est de tous les personnages du roman, celui qui porte le plus complètement les stigmates d'une médiocrité travestie en dignité : stigmates sociaux (c'est un petit employé routinier), culturels (il cherche à s'incorporer le savoir universel par ordre alphabétique), humains (il est seul) et même sexuels (c'est un pédéraste timide). Cette figure est évidemment une référence transparente aux Bouvard et Pécuchet de Gustave Flaubert³², mais des Bouvard et Pécuchet revus à travers le prisme de l'esthétique de Poulaille et de Dabit : à la foi naïve dans le progrès par la science des personnages flaubertiens, l'Autodidacte substitue en effet la foi dans l'amour des hommes, cet humanisme béat que Roquentin exécute avec virulence (voir Sartre, 1981 : 132-146) et qui, lors de l'humiliation finale de l'Autodidacte, se réduit – cruauté suprême – à l'amour des jeunes garçons. De cette idéologie sentimentale, Sartre fait nettement apparaître le terreau : inscrit à la SFIO (un petit-bourgeois humaniste se méfiera toujours du communisme), l'Autodidacte a découvert l'amour d'autrui dans la solidarité des tranchées et des

32. La chose n'étonnera pas si l'on veut bien voir que Flaubert est le premier à avoir décrit avec jubilation la médiocrité humaine. Les convergences entre les deux écrivains sont d'ailleurs extrêmement nombreuses ; signalons simplement que la référence à Flaubert est pour Sartre le moyen de se situer dans le sillage direct du fondateur du roman moderne, à ceci près qu'il ne sacralise pas le style avec la même intensité : là où Flaubert avait l'ambition de « bien écrire le médiocre », Sartre aurait plutôt celle de bien le *dire*.

camps de prisonniers (toujours cette référence si typiquement populiste à la Grande Guerre) ; plus clair encore, alors qu'il est incapable de ressentir quelque émotion devant l'art légitime, l'Autodidacte voue une admiration sans borne à la fresque qu'a sculptée un ouvrier communal en fuite : recension du nombre de personnages qui y figurent, évaluation de l'œuvre par la peine qu'elle a coûté et par la prouesse technique qu'elle représente, attirance pour l'auteur plus que pour l'œuvre elle-même, perception petite-bourgeoise d'un art ramené aux critères de l'artisanat. À travers l'Autodidacte, dont la plus grande médiocrité est peut-être de la nier de toutes ses forces, Sartre fait donc éclater au grand jour le caractère tartuffe d'une idéologie, dont il se déprend à peine.

Non seulement la médiocrité de l'Autodidacte est sans issue, mais elle met aussi en évidence le statut de Roquentin. Rentier, grand voyageur, historien, il occupe dans *La nausée* la position de l'intellectuel et sa solitude est l'effet de cette mythologie de « l'homme seul » que Sartre bâtit autour de lui. Elle lui permet de se tenir à distance de la petitesse et de la platitude ambiantes et, s'il se laisse contaminer par elles, c'est pour mieux les mettre en pièces. En ce sens, c'est parce qu'il n'est précisément pas un médiocre que Roquentin est le seul capable dans le roman de faire la découverte de la contingence. Contrairement donc au populisme, à Duhamel, à Camus ou à Queneau, où les « petites gens » se voyaient parés d'une sagesse qui faisait souvent défaut aux « gens du beau monde », chez Sartre, seul un intellectuel est qualifié pour mener jusqu'à son terme une expérience de la lucidité. Par là même, Roquentin échappe tant à la médiocrité qu'à la détermination sociale et il ne participe plus au monde que de manière distanciée et dans un dénuement presque total. Héros de la contingence, il vit lui-même « décalé » et en surplomb des autres, ce qu'illustrent superbement les trois « moments de gloire » durant lesquels il écoute le même *rag-time*. À noter que beaucoup de ce profil paradoxalement héroïque se dessine déjà dans les premiers romans de Simenon et, par exemple, dans *Monsieur Hire*.

UN RETARD D'AVANCE

Avec Jacques Deguy, on dira que Roquentin est « un petit-bourgeois qui se clochardise » (1993 : 80-83). Mais la formule résume, plus encore que le personnage, la trajectoire littéraire que Sartre esquisse avec *La nausée* : parti d'une littérature de petits-bourgeois humanistes, Sartre conduit aux portes du théâtre de Samuel Beckett. Tant il est vrai que son roman a contribué à ouvrir la voie des avant-gardes de l'immédiate après-guerre : parvenu à ce moment à une position hégémonique dans le champ intellectuel, Sartre privilégiera les thèmes propres à lui assurer une large audience (la méditation sur la fonction sociale de l'écrivain et son aboutissement, la théorie de l'engagement) et passera pour le promoteur d'un style de vie, plus que le chef de file d'une avant-garde littéraire au sens strict ; il laissera ainsi le champ libre au Nouveau Roman, qui tirera la leçon de la dénonciation sartrienne des pièges de l'idéologie romanesque, tandis que le théâtre de l'absurde approfondira la thématique de la dérégulation.

C'est pourquoi *La nausée* fut sans conteste un roman de l'avant-garde, si l'on entend par là qu'en raison de la novation et de la rupture qu'il représente dans le champ littéraire de son temps, il est devenu la condition de possibilité de la littérature qui l'a suivi. Il n'en reste pas moins qu'il s'agit là d'une avant-garde « intégrée », au sens où elle fait la part des choses et qu'elle se prévaut d'un radicalisme plus thématique que formel. Elle est surtout parfaitement intégrée, dès le départ, à l'institution, une institution qui se confond dans l'entre-deux-guerres avec la *Nrf*. Sartre sut en effet donner dans *La nausée* tous les gages de légitimité qu'exigeait ce secteur du champ (maîtrise formelle, élaboration philosophique du discours, référence aux grands maîtres du roman). Enfin, le roman se positionne aussi comme un classique (au sens le plus scolaire du terme) : on lui a souvent reproché ses longues dissertations philosophiques, les comparant à des pensums de normaliens ; elles feront surtout les délices de ce public secondarisé de plus en plus nombreux de l'après-guerre, avant tout désireux de s'initier aux

QUE VAUT LA LITTÉRATURE ?

idées nouvelles, plutôt que de se frotter aux innovations formelles des avant-gardes sophistiquées.

Cette capacité qu'a eue *La nausée* d'intervenir sur trois fronts – roman de haute légitimité, production moyenne (fût-ce par rejet), avant-gardisme – reste sans doute un phénomène unique dans ce siècle. Les fluctuations de la réception de Sartre, encouragées d'ailleurs par la mobilité du penseur, ont rarement laissé le temps de percevoir l'aspect profondément novateur de *La nausée*. Elles n'ont pas permis non plus de prendre la mesure de ce tour de force consistant à faire converger vers soi les tendances diffuses d'une décennie pour les reverser, avec des significations neuves, dans une problématique originale. Par cette opération transactionnelle, Sartre faisait de son « retard » la forme anticipée de tout ce qui allait suivre.

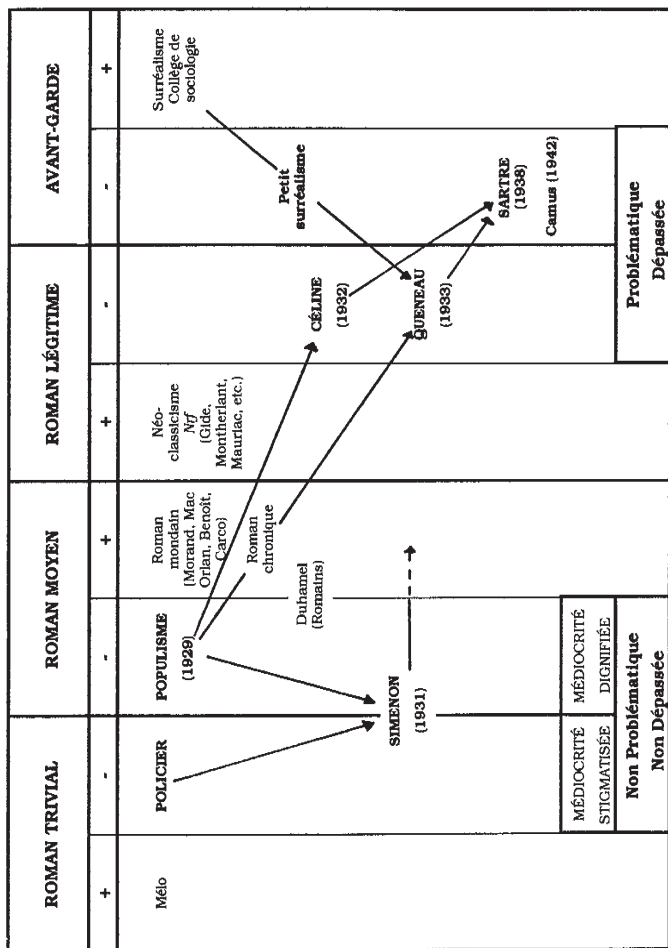
BIBLIOGRAPHIE

- BEAUVOIR, Simone de (1986), *La force de l'âge*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- BOSCHETTI, Anna (1985), *Sartre et les « Temps Modernes ». Une entreprise intellectuelle*, Paris, Minuit. (Coll. « Le sens commun ».)
- CÉLINE, Louis-Ferdinand (1988), *Romans I*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- DEGUY, Jacques (1993), « *La nausée* » de Jean-Paul Sartre, Paris, Gallimard, (Coll. « Foliothèque ».)
- DENIS, Benoît (1996), « La genèse du héros médiocre. Simenon à l'époque Fayard », *Traces*, n° 8, Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon, p. 27-42.
- DENIS, Benoît (1997), « Roquentin et les types sans importance sociale », dans *Études françaises*, vol. 33, n° 3, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 105-119.
- DUBOIS, Jacques (1996), *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan. (Coll. « Le texte à l'œuvre ».)
- DUBOIS, Jacques, et Pascal DURAND (1988), « Champ littéraire et classes de textes », dans *Littérature*, n° 70 (mai), p. 5-23.
- ECO, Umberto (1993), *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset.
- GIRARD, René (1983), *Critique dans un souterrain*, Paris, Le Livre de Poche. (Coll. « Biblio-essais ».)
- IDT, Geneviève (1971), « *La nausée* », *analyse critique*, Paris, Hatier. (Coll. « Profil d'une œuvre ».)
- KRISTEVA, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil. (Coll. « Tel Quel ».)
- LATIN, Danièle (1988), *Le Voyage au bout de la nuit de Céline : roman de la subversion et subversion du roman. Langue, fiction, écriture*, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature françaises.
- LECARME, Jacques (1990), « Sartre, Céline : deux violents dans le siècle », *Magazine littéraire*, n° 282 (novembre), p. 41-44.

QUE VAUT LA LITTÉRATURE ?

- LOUETTE, Jean-François (1993), *Jean-Paul Sartre*, Paris, Hachette supérieur. (Coll. « Portraits littéraires ».)
- PÉRU, Jean-Michel (1991), « Une crise du champ littéraire français. Le débat sur la "littérature prolétarienne" (1925-1935) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89 (septembre), p. 47-65.
- QUENEAU, Raymond (1974), *Le chiendent*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- RIEUNEAU, Maurice (1974), *Guerre et Révolution dans le roman français (1919-1939)*, Paris, Klincksieck.
- ROBIN, Régine (dir.) (1991), *Masses et culture de masse dans les années 30*, Paris, Éditions Ouvrières.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire (1991), « Entre films et textes : l'intervalle de l'imagination », dans Régine ROBIN, *Masses et culture de masse dans les années 30*, Paris, Éditions Ouvrières, p. 69-94.
- SARTRE, Jean-Paul (1972), *Les mots*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- SARTRE, Jean-Paul (1981), *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- TERONI-MENZELLA, Sandra (1984), « Les parcours de l'aventure dans *La Nausée* », dans *Études sartriennes I – Cahiers de sémiotique textuelle*, n° 2, p. 57-73.
- WARUSFEL-ONFROY, Nicole, *et al.* (1988), *Histoire de la littérature française*, t. II : XVIII^e, XIX^e, XX^e, Paris, Nathan. (« Collection Henri Mitterand ».)

ANNEXE
L'ESPACE LITTÉRAIRE DE LA MÉIOCRITÉ



LA DYNAMISATION DES GENRES
DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
CONTEMPORAINE

François Dumont et Richard Saint-Gelais

CRELIQ, Université Laval

Au cours des années 1970, plusieurs écrivains, au Québec comme ailleurs, ont explicitement remis en question la notion de genre littéraire. Par leurs discours et leurs pratiques, ils ont brouillé ou nié les frontières génériques, au profit d'appellations comme « écriture », « texte » ou « fiction ». Force est aujourd'hui d'admettre que cela n'a pas entamé la solidité institutionnelle des repères génériques traditionnels. Dans la littérature québécoise récente, en tout cas, la notion de genre est très présente et les catégories génériques continuent de structurer les manuels et les histoires littéraires, les programmes de littérature au collège et à l'université, les prix littéraires, etc. Cependant, le genre ne se présente pas toujours pour autant comme une convention statique ou comme une contrainte rigide. En effet, plusieurs textes contemporains font nettement percevoir la généricité comme une « fonction textuelle », comme un « "matériel" parmi d'autres sur lequel il[s] travaille[nt] » (Schaeffer, 1986 : 197). Ce phénomène, qui n'est pas nouveau, ne signale pas un retour pur et simple aux traditions. En effet, une dimension de cette dynamique semble la distinguer des modèles canoniques : l'effacement de la hiérarchie des genres, laquelle constituait, autant chez Aristote que chez Hegel ou Mallarmé, une

dimension fondamentale de la poétique. C'est ce que nous voudrions illustrer au moyen de quelques exemples puisés dans la littérature québécoise des années 1990.

*
* *

En 1994, René Lapierre fait paraître un petit livre intitulé *Là-bas c'est déjà demain*. Ce livre est sous-titré « poésie ». Il paraît aux Éditions Les Herbes rouges, où la désignation générique « poésie » fut souvent mise en accusation, au cours des années 1970, en raison des valeurs traditionnelles qu'elle perpétuait. Mais ce qu'il y a de particulier dans le livre de Lapierre, ce n'est pas seulement qu'il réactive l'appellation de poésie dans l'un des hauts-lieux éditoriaux de l'avant-garde, c'est aussi et surtout qu'il utilise cette appellation comme une orientation de lecture pour des textes qui ressortissent pourtant très nettement à la forme romanesque. En voici un exemple :

« Je vais bientôt avoir quarante ans », dit Thelma en reposant sa coupe.

Elle replia les jambes en s'appuyant sur son bras gauche, dont le bracelet tinta. Devant la flamme claire du foyer, sa coupe de vin noir. Noirs aussi ses yeux, son alliance ; et mon âme de charbon.

J'attrapai la bouteille et l'approchai de sa coupe. Encore un peu ? Elle regarda la pendule du foyer ; elle n'était pas si pressée de rentrer, après tout (Lapierre, 1994 : 50).

Thelma n'apparaît ni dans le fragment précédent ni dans le suivant : ceux-ci restent eux-mêmes autonomes par rapport aux autres textes brefs (rarement plus d'une page) réunis dans le recueil. Ils ont pour seul point commun évident leur tonalité générique. Pour déplacer ces textes narratifs du côté de la poésie, deux opérations ont suffi : l'appellation générique, qui signale un mode d'emploi minimal, et la fragmentation, qui contrarie la lecture romanesque dans ce qu'elle a de linéaire. Du point de vue de la hiérarchie des genres, la poésie surplombe ainsi le roman par la désignation

générique. Mais, parallèlement, la prose romanesque l'emporte tout autant : elle se substitue en effet aux formes poétiques qui avaient précisément été définies, depuis Mallarmé et Valéry, *contre* le roman (Combe, 1989).

Ce dispositif, même s'il est ici ramené à un procédé minimaliste inhabituel, n'est pas unique, dans la mesure où, dans la littérature québécoise contemporaine, de nombreux textes jouent eux aussi sur des types de lecture associés traditionnellement à des genres différents, voire à des sphères littéraires distinctes auxquelles correspondent chez Lapierre les genres emblématiques de la poésie et du roman noir. Cette transposition devient plus subtile dans certains cas, notamment lorsque les genres, et avec eux les réglages de lecture, se multiplient.

Ainsi, dans *L'immense fatigue des pierres*, de Régine Robin, on observe une dynamique générique complexe. Plutôt que de jouer uniquement sur le contraste entre deux genres démarqués – qui seraient en l'occurrence l'autobiographie et le roman –, le texte convoque un très grand nombre de genres, et ce, à plusieurs niveaux.

Au niveau du paratexte, d'abord, le livre affiche en sous-titre le genre « biofictions », qui se démarque à la fois du genre « autofiction » et du genre « nouvelle » (même si ce terme est utilisé dans la bibliographie de l'ouvrage, où sont signalés les lieux de parution initiale des textes). Ce genre nouveau apparaît aussi comme une réponse au vœu que Robin formulait l'année précédente dans un texte sur l'écriture de l'histoire :

[...] il est une façon de vaincre cet étourdissant silence qui s'installe autour des anonymes, des gens de peu, des parents morts écrasés de silence malgré le rôle historique qu'ils ont pu jouer. Ce travail de narration, cette « mémoire-fiction », c'est une façon d'assumer la perte de ce qu'ils étaient vraiment dans leur extrême singularité [...], une façon de les rendre à une vision, pour reprendre le terme de Proust, en les transformant en « personnages » fictifs tout en prenant appui sur leur vie réelle, sur des documents réels [...] Retrouver leur vérité sinon leur

singularité. C'est le seul moyen pour que l'« anecdote » singulière s'articule à la « grande Histoire », la seule façon de montrer un peu à la manière de Tolstoï de quelles joies et de quelles détresses étaient tissés les événements que nous lisons dans les manuels d'histoire (Robin, 1995 : 99-100).

« Pour reprendre le terme de Proust... », « un peu à la manière de Tolstoï... » : on voit que le paradigme romanesque est convoqué, mais moins pour remplacer le discours historiographique ou le récit de vie que pour les contrebalancer. Pour ressourcer la discipline historique par la littérature, il s'agirait non pas de fondre les genres dans le roman, mais de faire cohabiter des genres qui conserveraient leur hétérogénéité. Les genres réquisitionnés sont à la fois des genres littéraires reconnus (roman, nouvelle, autobiographie, biographie, poésie, essai) et de multiples genres du discours (comme la lettre, le courrier électronique, le document, la prière).

Dans l'un des sept textes du recueil, la forme de l'agenda est l'occasion de comparer les ressources et les limites de différents genres. L'agenda est d'abord traité comme un matériau de l'historiographie : matériau décevant qui ne livre que des bribes indécodables. Lisant l'agenda de sa mère, la fille met à l'essai diverses transpositions génériques. Elle entreprend d'abord de le transformer en biographie, renonçant aussitôt : « La fille s'arrête. Si loin de sa mère, si loin de la trace ténue. Du cousu main, du béton. Un discours lisse. À partir des traces, elle a créé des habitudes, des trajets réguliers, des chaînes de causalités. Elle a donné sens, trop de sens à l'énigme d'une vie qui ne se donnait que dans le discontinu, en pointillés » (Robin, 1996 : 65). Le genre biographique se voit donc lié aux limites de la discipline historique, et la fille entreprend de transformer le texte de l'agenda en journal intime. Ici encore, la construction d'un « je » cohérent se révélerait une déformation ; la fille met donc à l'essai la poésie, en disposant les notes de l'agenda en vers libres. Or si le texte se conclut sur un poème qui s'avère le genre le plus apte à traduire une existence, il s'agit cependant de la version la plus opaque, laquelle requiert, pour s'éclairer, les versions antérieures. De la transcription brute à la poésie, en passant

par la biographie et le journal intime, les faits oscillent entre leur valeur documentaire et leur valeur expressive. La multiplicité des éclairages génériques devient dès lors une nécessité. D'autant que la réalité des faits historiques reste le fondement du livre : dans *L'immense fatigue des pierres*, en effet, il s'agit d'abord de rendre la voix aux victimes de l'Holocauste. Mais donner une voix ne suffit pas : il faut aussi reconstruire les empêchements historiques, l'horreur elle-même, pôle objectif des subjectivités. C'est au moyen des variations génériques que les existences retrouveraient leur vérité, laquelle ne serait saisissable par aucun des genres à lui seul.

La poétique d'*Il n'y a plus de chemin*, de Jacques Brault, paru en 1990, met également à contribution la variété des genres, mais sans situer aussi clairement les enjeux et le mode d'emploi, qui sont toutefois mis en place par le jeu des exergues. Le livre est divisé en quatre parties. Chacune de ces parties est précédée de l'agencement de deux épigraphes, la première étant toujours liée aux discours objectifs du savoir et la deuxième au discours littéraire. Dans un cas, par exemple, un sociologue explique : « On devient clochard simplement comme on descend un escalier », ce à quoi Franco Lucentini rétorque : « et c'est si beau que je n'en finis plus de crever ». Autre exemple : un psychiatre statue platement que « Le vagabondage est un indice de désordre mental ». Réponse de Caswell : « Mignon, allons voir si la rose, tantôt éclose, vaut mieux que ta névrose ». On voit que les genres du savoir sont opposés à la littérature, laquelle répond par une ironie qui ne l'épargne pas (enchantement esthétique de celui qui crève ; réécriture de Ronsard). La même ironie marquait d'ailleurs le paratexte au moment de la parution de l'ouvrage : un bandeau publicitaire annonçait un « Traité de clochardisation ».

Comme chez Robin, les liens avec les livres antérieurs du même auteur sont marqués, bien que ce soit encore une fois d'une manière moins explicite. On sait que Brault est surtout connu comme poète, mais qu'il a aussi pratiqué d'autres genres, notamment l'essai. Ses deux recueils d'essais s'intitulent respectivement *Chemin faisant* et *La poussière du chemin*. *Il n'y a plus de chemin* entre ainsi en relation avec une pratique antérieure de l'essai, genre

qui, précisément, fusionne littérature et savoir – « saveur et savoir », pour reprendre la paronomase que Brault utilise dans *La poussière du chemin* –, alors que le recueil *Il n'y a plus de chemin* les oppose.

Dans *Il n'y a plus de chemin*, cependant, si la distinction entre littérature et discours du savoir est nette, il n'en va pas de même pour la différenciation des genres littéraires. Au lieu de réunir des genres distincts, comme dans *L'immense fatigue des pierres*, le livre regroupe des textes qui, à de rares exceptions près, se situent à la jonction du récit fragmenté et du poème en prose. Le récit fait entendre la voix d'un vagabond qui, avant de descendre l'escalier, aurait lu Villon et Baudelaire, et qui, littéralement, s'adresse à « Personne ». Par ailleurs, les poèmes en prose tiennent à distance la rhétorique poétique au moyen de l'ellipse et par le recours à un lexique et à une syntaxe souvent très proches de la langue populaire. Celle-ci, en fait, ne cesse de corriger les habitus littéraires, de sorte que l'ironie, si elle vise d'abord le discours assuré du savoir, n'épargne pas la littérature et en particulier les genres de l'essai et de la poésie.

La figure du clochard rejoint la poétique de Robin, puisque dans les deux cas c'est la parole des vaincus anonymes qui est portée par la littérature ; de plus, dans les deux cas, les insuffisances des discours savants sont constamment mises de l'avant. Cependant, la dynamique, dans le livre de Brault, est régie par l'opposition plutôt que par la complémentarité.

On voit donc, dans les trois exemples qui précèdent, que le matériau générique opère à plusieurs niveaux. Au niveau du paratexte, d'abord, le livre de poésie de Lapierre, le traité de Brault et les bio-fictions de Robin bousculent les usages canoniques. Au sein des textes, ensuite, les caractéristiques génériques sont interverties chez Lapierre, accumulées chez Robin et opposées chez Brault. Les frontières ne sont jamais abolies au profit d'une écriture indifférenciée, celle qui apparaissait à Maurice Blanchot, il n'y a pas si longtemps, comme l'avenir de la littérature. Il semble bien que cet avenir soit déjà derrière nous. Au vu de ces trois exemples, en tout cas, la mort du genre, bien qu'elle ait été célébrée, n'a pas eu lieu. Au contraire :

le genre se présente plus que jamais comme une composante essentielle de poétiques où les perspectives hiérarchiques ont nettement cédé le pas aux relations dynamiques.

On peut cependant se demander si cette dynamique des genres ne caractériserait pas davantage la sphère restreinte que la littérature de grande consommation ou la paralittérature. Pour certains, en effet, les textes « paralittéraires » offriraient une pure reconduction des formules génériques éprouvées, voire stéréotypées. C'est le cas de Tzvetan Todorov qui, au début des années 1970, soutenait que,

[lorsque] *l'œuvre individuelle se conforme entièrement au genre et au type[,] nous parlons alors de littérature de masses (ou de « romans populaires »). Le bon roman policier, par exemple, ne cherche pas à être « original » (le ferait-il, qu'il ne mériterait plus son nom) mais, précisément, à bien appliquer la recette* (Todorov, 1972 : 195).

Il faut à tout le moins, selon nous, nuancer ces affirmations qui, à l'examen, se révèlent quelque peu réductrices. On notera d'abord ce phénomène que d'autres ont déjà observé¹ : depuis plusieurs décennies, la sphère restreinte de la littérature a pu trouver dans les genres « populaires » autant de tremplins permettant de remettre en question les formes canoniques jugées désuètes. La poésie des surréalistes se reconnaissait davantage d'affinités avec Eugène Sue qu'avec, disons, Mallarmé ; des écrivains comme Nabokov, Robbe-Grillet ou Ricardou n'ont pas hésité à recourir, tout en les subvertissant au passage, à des schémas policiers ou science-fictionnels. Certes, il est assez malaisé d'évaluer l'effet global de ces courts-circuits sur la distribution traditionnelle des genres et des sphères ; si l'on peut affirmer sans trop de craintes que le roman policier s'est peu à peu imposé comme un « mauvais genre de bonne compagnie », il est moins sûr cependant que le statut institutionnel de la science-fiction ait été modifié, du moins

1. Voir Angenot (1974) et, plus récemment, La Mothe (dir.) (1992) ainsi que Mellier et Menegaldo (1998).

dans l'espace francophone, par ces incursions de toute façon sporadiques². D'autres genres paralittéraires demeurent résolument suspects : le roman d'amour de grande consommation, par exemple, ou encore le western.

Quoi qu'il en soit, on ne réduira pas pour autant les contacts entre sphère restreinte et paralittérature aux seules initiatives en provenance de la première. Un regard le moins attentif sur ce qui se fait du second côté permet en effet de noter des transformations parfois non négligeables des schémas convenus du roman policier, de la science-fiction ou de la bande dessinée³. Ces transformations, d'ailleurs, se laissent mal penser comme des tentatives de rupture par rapport aux modèles traditionnels de chacun des genres concernés. Il s'agit plutôt de développer la « logique » de chacun dans des directions jusque-là insoupçonnées. L'objectif de ces entreprises n'est pas pour autant de promouvoir la « pureté » des genres en cause. Nombreux sont les cas de métissages qui viennent compliquer les rapports d'appartenance entre textes et genres. Pour s'en tenir au seul cas de la science-fiction québécoise contemporaine, on signalera par exemple les numéros récents de la revue *imagine...* consacrés respectivement au théâtre et au polar de science-fiction (1995 a et b). Force est donc de constater que la paralittérature offre, de ces divers côtés, un terrain fertile à la dynamisation des genres. Examinons quelques exemples de ces diverses manœuvres.

Premier cas : les *Contes de Tyranaël* d'Élisabeth Vonarburg, parus en 1994 dans une collection de littérature pour la jeunesse.

2. Il semble toutefois en aller autrement dans le domaine anglo-saxon, où il n'est pas rare de voir la science-fiction cooptée par la postmodernité : ainsi, McHale (1987) voit dans la première le genre emblématique de la seconde.

3. Qu'on songe, respectivement, au *Tableau du maître flamand* d'Arturo Pérez-Reverte (1994), où l'intrigue policière se « formalise » en se modelant sur les coups d'une partie d'échecs, à *Ubik* de Philip K. Dick (1969), où les mondes fictifs enchâssés dans les mondes fictifs finissent par dessiner un labyrinthe étourdissant, ou encore à la série de « méta-bédés » (le terme est d'András Tóth – 1998) de Marc-Antoine Mathieu, inaugurée par *L'origine* (1991).

S'il arrive que des livres se placent sous une bannière générique inédite (comme « biofictions »), il arrive aussi que des ouvrages réactivent des genres associés à un état plus ancien de la littérature, et parfois même des genres « désuets » ; qu'on songe par exemple à *La part de l'ode* de Daniel Guénette (1988). Cette réactivation ne se réduit pas forcément à la reprise plus ou moins parfaite de formules héritées du passé ; la réactivation peut mener à diverses transformations, des plus subtiles aux plus spectaculaires. Ainsi, les *Contes de Tyranaël* de Vonarburg ne font pas que ressusciter la formule du conte, mais la transposent par un jeu temporel assez fascinant : ces contes ne s'articulent pas au passé mythique de notre culture, mais renvoient plutôt au passé imaginaire d'une culture elle-même imaginaire, celle de la planète Tyranaël – planète qui servira de toile de fond au cycle romanesque de Tyranaël, qui vise, pour sa part, un public d'adultes. On y apprendra entre autres que la planète Tyranaël sera découverte par des humains du futur, ce qui fait des *Contes de Tyranaël* une sorte de rétro-anticipation qui ne nous livre ni un passé, ni un futur, mais le passé d'un futur. La science-fiction montre ainsi jusqu'où ses jeux sur la temporalité imaginaire peuvent se complexifier, et jusqu'où sa construction d'univers possibles peut se déployer à travers plusieurs livres appartenant à divers genres – ici, contes et romans. Le dispositif d'ensemble dépasse les distinctions entre les genres, tout en utilisant les ressources propres à chacun⁴ – un peu comme dans *L'immense fatigue des pierres*, à cette différence près que le répertoire des genres n'est pas parcouru en un seul texte, ni selon

4. On peut se demander si ce ne sont pas des contraintes d'ordre économique qui ont empêché jusqu'ici l'exploration des possibilités offertes par la culture médiatique : on ne trouve pas encore, au Québec, l'équivalent de ces univers tentaculaires que sont *Star Trek* ou (dans une moindre mesure) *Blade Runner*. Il est vrai par ailleurs que les exemples québécois d'univers partagés, développés conjointement par plusieurs auteurs, n'abondent pas. Faut-il voir là une résistance « littéraire » face à un processus qui tend à dissoudre l'autorité de l'auteur (et, dans certains cas, à plonger la production fictionnelle dans la sphère de la production industrielle) ?

une progression strictement linéaire ; on ne sait pas dans quel ordre le lecteur abordera l'ensemble ni même s'il le fera.

Toujours du côté de la science-fiction, c'est une subtile variation sur l'intertextualité et les frontières de la fiction que propose, pour sa part, *Récits de Médilhault* d'Anne Legault (1994). Ce livre semble d'abord offrir une suite de nouvelles indépendantes les unes des autres. Qu'il s'agisse de modes de narration, de personnages, d'époques et de lieux, tout paraît rattacher les deux premières nouvelles à des univers diégétiques différents : « Big », la première nouvelle, se situe au XXI^e siècle à Médilhault ; « Épi », la seconde, à Montréal, vraisemblablement à notre époque. Les choses se compliquent toutefois à partir de la troisième nouvelle, qui tresse des liens avec les deux premières, qui se voient ainsi réunies au sein d'un ensemble diégétique commun que le lecteur, jusque-là, ne pouvait soupçonner. Ce jeu de brisure et de réunion se poursuivra tout au long du livre, dont l'ensemble ne constitue ni une trame narrative unifiée, ni un ensemble de vignettes distinctes : les allusions à des personnages et à des situations apparaissant dans d'autres nouvelles contribuent à faire du livre un véritable réseau narratif qui se transforme en se développant au fil de la lecture. Qu'est-ce donc, en définitive, que ces *Récits de Médilhault* ? Un recueil de nouvelles ? Un roman ? Ni tout à fait l'un (si du moins on entend « recueil de nouvelles » comme un ensemble de pièces autonomes), ni tout à fait l'autre (encore que le roman, en cette fin de XX^e siècle, ne soit plus toujours régi par l'hégémonie d'une intrigue unitaire). Là encore, le contexte éditorial est mis à profit par le livre : *Récits de Médilhault*, en effet, est publié aux éditions de L'instant même, maison longtemps spécialisée dans la publication de recueils de nouvelles mais qui se consacre aussi, depuis quelques années, au roman. De sorte que l'absence de mention générique – sinon celle, ambivalente, fournie par le titre même : « Récits »⁵ – contribue à faire de cet ensemble un dispositif jouant

5. Sur la question de l'appellation « récit » au cours de cette période, voir le numéro de *Voix et images* préparé par Frances Fortier et Andrée Mercier (1998).

autant de la fragmentation que de l'articulation, comme *L'immense fatigue des pierres*, mais de manière, en quelque sorte, plus épurée (parce que travaillant sur deux genres uniquement). Cette dialectique du recueil de nouvelles et du roman semble d'ailleurs assez active en littérature québécoise contemporaine : on la retrouve aussi dans de nombreux livres récents, parmi lesquels le premier ouvrage de Pierre Yergeau, *Tu attends la neige, Léonard ?* (1992), et *Caravane* d'Élise Turcotte (1994), qui eux aussi se placent à la frontière indécise qui sépare encore le recueil de nouvelles et le roman. Inversement, le roman contemporain joue assez fréquemment de la fragmentation pour qu'on soit tenté d'y voir la même dialectique, abordée, si l'on peut dire, par l'autre bout. Seule, peut-être, la différence entre le statut institutionnel du roman et celui du recueil de nouvelles empêche de voir dans ces romans fragmentés des quasi-recueils de nouvelles.

Il est vrai que le roman, genre protéiforme par excellence, est assez bien parvenu à intégrer ce qui, pendant la première moitié du siècle, semblait le déstabiliser – à commencer par la fragmentation. Qui songerait par exemple à dénier au récent livre de Gilles Marcotte, *Une mission difficile*, le statut de roman, sous prétexte qu'il nous livre trois épisodes discontinus de la vie d'un agent secret canadien ? Or, le genre roman d'espionnage s'accommode-t-il aussi bien de cette fragmentation que le roman tout court ? La question mérite d'être examinée d'un peu plus près.

S'il est indéniable qu'*Une mission difficile* se rattache au roman d'espionnage, on ne saurait pour autant parler d'appartenance simple du texte à ce genre. Le moins qu'on puisse dire en effet est que le roman de Marcotte prend quelque distance par rapport aux conventions génériques. Travaillant pour une « Organisation » aux visées indéfinies, remplissant des missions invariablement nébuleuses, le narrateur (anonyme) paraît ballotté au gré d'affectations obscures (pour lui comme pour nous), de rencontres de plus en plus invraisemblables, de rebondissements dont les dessous lui échappent.

Il y a là, certes, une part de négation, de refus de ce que le genre espionnage offre habituellement à ses lecteurs, à savoir une

intrigue dont les données initiales sont un tant soit peu établies, et qui s'achemine vers une résolution. Mais *Une mission difficile* travaille aussi, inversement, par excès, par emballement d'une machine générique qui finit par se dérégler. Qu'on songe seulement aux effervescentes coïncidences qui ponctuent le parcours du « héros ». En soi, la coïncidence s'insère aisément dans les mécanismes narratifs du roman d'espionnage ; genre volontiers paranoïaque, le roman d'espionnage se repaît de hasards qui n'en sont pas et qui suggèrent quelque machination. Sans répudier ce modèle, *Une mission difficile* le modifie en profondeur : les concours de circonstances (collègues qui se rencontrent au beau milieu de la jungle, intrigues qui n'en finissent pas de se croiser et de se recroiser) y sont telles que la vraisemblance – et même la vraisemblance un peu particulière du roman d'espionnage – y vole en éclats.

La stratégie de l'excès s'observe aussi sur un autre plan : *Une mission difficile* excède le genre espionnage, non seulement « de l'intérieur », mais aussi « de l'extérieur », par un jeu d'interférences avec un genre on ne peut plus hétérogène au roman d'espionnage (et à la littérature de grande consommation), à savoir la poésie. Là encore, le jeu sur la coïncidence excessive opère : il est assez étonnant, on en conviendra, d'entendre un sorcier Dayak proférer, du fond de la jungle de Bornéo, de copieux extraits des *Illuminations* de Rimbaud. L'intrusion de la poésie vient déstabiliser une affiliation générique dont le caractère ludique était, déjà, assez manifeste. On aurait peut-être tort de n'interpréter ces relations intergénériques qu'à sens unique. La présence à demi dissimulée de Rimbaud nous éloigne assurément de la formule des « James Bond ». Mais le jeu de cache-cache intertextuel entre *Une mission difficile* et son lecteur ne transpose-t-il pas, sur un plan textuel, ce motif omniprésent dans les romans d'espionnage, celui du cryptage ? Mis sur la piste par les allusions de toutes sortes, mais narquoises toutes (qu'il s'agisse de Graham Greene, de Karl von Clausewitz ou de Baudelaire...), le lecteur pourra conclure à une vaste entreprise de dérision (dont la cible est toutefois bien ambiguë : est-ce le roman d'espionnage ? la « grande littérature » ? les deux ?) – tout comme il pourra se surprendre à voir le roman

d'espionnage, avec ses dispositifs misant sur le secret et les messages codés, absorber ce qui paraissait le plus étranger à son ordre.

*
* *

Les œuvres que nous avons examinées se démarquent de toute évidence du projet d'établir une hiérarchie théorique fondée sur la pureté des genres (et sur l'idée que certains genres seraient « plus littéraires » que d'autres) : la poésie fraie avec le roman noir ou d'espionnage (et inversement), le conte avec l'anticipation, l'historiographie avec le journal intime... Il est moins facile cependant de cerner l'attitude quant à cette autre hiérarchie, empirique celle-là, qui confère aujourd'hui au roman une position hégémonique au sein de la chose littéraire. Le roman n'est pas refusé, ni « éclaté », mais travaillé de l'intérieur par des textes qui composent avec lui – et avec son primat dans l'espace littéraire actuel. De là provient peut-être l'impression de « subversion douce » qui se dégage des œuvres retenues (et de bien d'autres aussi qui se publient depuis une vingtaine d'années). On n'assiste pas à une attaque en règle contre des systèmes génériques établis, visant à promouvoir une redistribution des valeurs littéraires, mais plutôt à une sorte de jeu consenti avec les éléments de ce système, ce qui ne le fait pas vaciller mais ne le laisse pas tout à fait inchangé pourtant. Sous un autre angle, tout se passe comme si c'était la littérature qui au bout du compte était privilégiée par ces entreprises, et non pas le genre comme tel, celui-ci étant à la fois maintenu et rétrogradé au rang de matériau : tout ce qui est de la littérature est potentiellement mobilisable. Faut-il en conclure que c'est la littérature qui se voit ainsi réaffirmée comme valeur ? Peut-être bien, à condition toutefois d'ajouter que ce n'est pas une « essence » de la littérature qui se voit remise à l'honneur, mais plutôt son étendue – et sa capacité à se configurer et à se reconfigurer sans cesse.

BIBLIOGRAPHIE

- ANGENOT, Marc (1974), « Qu'est-ce que la paralittérature ? », *Études littéraires*, vol. 7, n° 1 (avril), p. 9-22.
- BRAULT, Jacques (1990), *Il n'y a plus de chemin*, Montréal, Le Noroît.
- COMBE, Dominique (1989), *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti.
- DICK, Philip K. (1969), *Ubik*, New York, Dell.
- GUÉNETTE, Daniel (1988), *La part de l'ode*, Saint-Lambert, Le Noroît.
- IMAGINE... (1995a), « Spécial théâtre », n° 71 (vol. 16, n° 2) (mars).
- IMAGINE... (1995b), « Spécial polar », n° 74 (vol. 17, n° 1) (décembre).
- LA MOTHE, Jacques (dir.) (1992), « Fiction policière et roman actuel », *Tangence*, n° 38 (décembre).
- LAPIERRE, René (1994), *Là-bas c'est déjà demain*, Montréal, Les Herbes rouges.
- LEGAULT, Anne (1994), *Récits de Médilhault*, Québec, L'instant même.
- MARCOTTE, Gilles (1997), *Une mission difficile*, Montréal, Boréal.
- MATHIEU, Marc-Antoine (1991), *L'origine*, Paris, Delcourt.
- MCHALE, Brian (1987), *Postmodernist Fiction*, Londres, Methuen.
- MELLIER, Denis, et Gilles MENEGALDO (dir.) (1998), « Formes policières du roman contemporain », *La Licorne*, n° 44.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (1994), *Le tableau du maître flamand*, trad. de l'espagnol par Jean-Pierre Quijano, Paris, Jean-Claude Lattès et Le Livre de poche.
- ROBIN, Régine (1995), *Le naufrage du siècle*, Montréal/Paris, XYZ/Berg International. (Coll. « Histoire des idées ».)
- ROBIN, Régine (1996), *L'immense fatigue des pierres*, Montréal, XYZ. (Coll. « Étoiles variables ».)
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1986), « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », dans Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, p. 179-205. (Coll. « Points ».)

LA DYNAMISATION DES GENRES

- TODOROV, Tzvetan (1972), « Genres littéraires », dans Tzvetan TODOROV et Oswald DUCROT, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, p. 193-201. (Coll. « Points ».)
- TÓTH, András (1998), « L'hyperbédé et la metabédé : Interactivité et jeux avec le médium en bande dessinée », document Internet (adresse : <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/exposes/bdinter.html>).
- TURCOTTE, Élise (1994), *Caravane*, Montréal, Leméac.
- VOIX ET IMAGES (1998), « Le récit littéraire québécois des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix », n° 69 (vol. 23, n° 3) (printemps).
- VONARBURG, Élisabeth (1994), *Les contes de Tyranaël*, Montréal, Québec/Amérique. (Coll. « Clip ».)
- VONARBURG, Élisabeth (1996-1997), *Tyranaël*, Québec, Alire, 5 t.
- YERGEAU, Pierre (1992), *Tu attends la neige, Léonard ?*, Québec, L'instant même.

LE CONSEIL DES ARTS DU CANADA
ET LA FORMATION
DE LA LITTÉRATURE CANADIENNE

Robert Lecker

McGill University

Depuis sa fondation en 1957, le Conseil des Arts du Canada a profondément marqué la façon dont la culture canadienne se définit et s'articule, plus particulièrement dans le domaine de la littérature. L'inauguration du programme de subventions globales aux maisons d'édition canadiennes en 1972, après une crise de l'édition au Canada dont on a beaucoup parlé, eut pour effet d'intensifier le lien entre l'organisme fédéral subventionnaire et les producteurs d'œuvres littéraires et culturelles qui méritaient, selon le Conseil, qu'on leur consacre des fonds publics. Bien que le Conseil se soit toujours défini comme « un agent totalement impartial qui ne tente pas d'imposer ses propres normes en matière de goût »¹ (cité par Milligan, 1980 : 62-63), son appui aux éditeurs a nécessairement influencé les goûts et contribué à la formation du canon dans la période cruciale de l'après-guerre.

Le Conseil fut fondé à la suite des recommandations du Rapport Massey², paru en 1951. Issu à bien des égards de l'idéologie

1. « A completely impartial agent attempting in no way to impose its own standard of taste ».

2. *Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada.*

fédéraliste à laquelle souscrivait Vincent Massey et les commissaires qui ont rédigé le rapport, le Conseil a toujours reconnu avoir une orientation fédéraliste. Cette position idéologique l'a mené à reproduire dans son discours institutionnel les tensions régionales, sociales et linguistiques inhérentes au fédéralisme canadien. Avant même la fondation du Conseil, les intellectuels québécois soutenaient que le Rapport Massey entraînerait la création d'institutions fédéralistes étouffantes et anglocentriques qui nieraient l'histoire et l'esprit du Canada français (Michel Brunet). À différentes occasions au cours de son histoire, et plus récemment en 1996, le Conseil a ouvertement commenté le lien entre ses programmes et la question de l'unité nationale.

Le programme de subventions globales se distinguait sensiblement des modes de subvention précédents puisqu'il était destiné à « réduire les déficits prévus directement liés à la publication d'ouvrages canadiens de qualité » (Aide à l'édition et à la traduction, 1973 : 2). Afin de niveler le terrain pour ce concours annuel, le Conseil établit des critères d'admission au programme et des critères servant à déterminer les titres admissibles aux subventions. Le terme même d'admissibilité employé par le Conseil au sujet des auteurs, des livres et des éditeurs cherchant à être admis au programme s'imposa comme l'expression séculaire et institutionnelle attribuée à ce qui relevait essentiellement d'une métaphore politico-religieuse. D'un point de vue étymologique, le concept d'admissibilité (en anglais, *eligibility*) s'apparente à celui d'éligibilité, qui trouve sa source dans le mot latin *electus* et signifie l'aptitude à être élu, d'abord de Dieu afin d'être sauvé et atteindre à la vie éternelle et, plus tard, pour assumer des fonctions religieuses ou politiques. En termes plus contemporains, et bien que ce soit de façon symbolique, le Conseil agit comme l'équivalent séculaire de Dieu et de l'Église en développant sa propre théologie d'inclusion et d'exclusion.

L'évolution des critères d'admissibilité du Conseil et l'idée même d'admissibilité ont modifié la manière dont les éditeurs choisissent les livres qu'ils publient et leur conception des genres de livres qu'il est préférable de produire. De plus en plus, ils ont dû

apprendre à concilier le besoin de répondre aux critères d'admissibilité imposés par le Conseil, le désir de promouvoir des œuvres qui correspondent à leur idéal de publication et la nécessité de produire des livres financièrement rentables. Cette complexe interaction a eu pour résultat de redéfinir graduellement le concept même de ce qu'est une œuvre littéraire canadienne. Peu à peu, on a privilégié certains genres au détriment des autres. La langue littéraire s'est définie autrement. On a modifié la longueur et l'apparence des livres. L'admissibilité d'un auteur en tant qu'auteur canadien fut repensée en termes plus restreints. La question des œuvres littéraires importantes ou dignes d'être rééditées fut aussi révisée. La production d'une littérature subventionnée au Canada est ainsi devenue affaire de stratégie.

*
* *

Chaque année, avant Noël, les éditeurs entreprennent à travers le pays un rituel visant à soumettre une demande de subvention globale. Pour ce faire, ils doivent tenir compte de l'image projetée par le Conseil, imaginer ce qu'il veut entendre et concevoir leurs projets d'édition selon la façon dont le Conseil définit (et redéfinit périodiquement) ce qui est littéraire. Il n'en fut pas toujours ainsi. En 1947, seulement 37 œuvres de fiction étaient publiées au Canada, alors qu'il en paraissait 1 723 en Angleterre et 1 307 aux États-Unis (Rapport de la Commission royale d'enquête, 1951 : 265).

En 1957, au cours de sa première année d'existence, le Conseil investit 48 000 \$ dans l'industrie de l'édition qui, à l'époque, était dominée par des firmes appartenant à des intérêts britanniques, lesquelles se consacraient au marché du manuel scolaire et aux titres importés. L'appui à l'édition se faisait titre par titre (ou auteur par auteur). En 1972, juste avant que le Conseil inaugure son programme de subventions globales, 176 livres étaient subventionnés, la plupart pour moins de 1 000 \$ (Mailhot et Melançon, 1982 : 249).

Au lancement du programme de subventions globales en 1972, le Conseil des arts du Canada précisait que ce dernier avait « pour objet d'encourager la publication d'ouvrages d'auteurs canadiens

qui constituent un apport original à la culture et à l'identité canadienne et à la compréhension du Canada, de sa population et de ses problèmes » (Aide à l'édition et à la traduction, 1973 : 2). Cette rhétorique fait clairement voir que, pour les concepteurs originaux du programme, l'écriture canadienne était à bien des égards une activité critique. Le Conseil informait alors les éditeurs que la tâche de l'auteur est de fournir « un apport original » (un emprunt intégral à la terminologie en usage pour la rédaction de thèses universitaires), qui contribue à « la compréhension » des lecteurs (un concept reliant littérature et pédagogie) et qui traite « du Canada, de sa population et de ses problèmes » (une invitation à se prononcer, de manière quasi-politique, sur des sujets controversés touchant à des réalités spécifiques au Canada). Avec l'évolution du programme d'Aide à l'édition, la notion d'auteur œuvrant comme critique sera graduellement remplacée par un nouveau critère d'admissibilité qui insistera plutôt sur la distinction entre auteurs et critiques. Ce sera là un tournant décisif. En 1976, tout en précisant que le comité d'évaluation devait comprendre « des auteurs et des critiques », le Conseil réduisait déjà l'insistance mise auparavant sur la contribution des auteurs à une meilleure « compréhension » des questions d'ordre public.

Il semble que, pour être reconnu comme auteur canadien admissible, l'écrivain devait s'adresser de plus en plus à un large public et parler à titre de Canadien expérimenté. À l'inauguration du programme de subventions globales en 1972, le Conseil définissait un auteur canadien selon la citoyenneté et les années de résidence au Canada. Les exigences n'étaient pas difficiles à satisfaire puisqu'il fallait être citoyen canadien ou immigrant admis et résider au Canada depuis un an seulement. Ainsi, dans sa phase initiale, le programme fut peut-être conçu pour accommoder les nouveaux arrivants, dont plusieurs devaient être des universitaires récemment embauchés par des universités canadiennes ou des Américains établis au Canada pour éviter le service militaire.

En 1983, les critères d'admissibilité stipulaient toutefois que, pour être subventionné, un auteur devait être citoyen canadien ou immigrant admis et résider au Canada depuis cinq ans, ce qui

signifie que les nouveaux arrivés n'étaient pas admis au programme. Cette décision du Conseil a eu pour effet de limiter la production littéraire aux auteurs acclimatés à leur pays et d'exclure les nouveaux arrivants dont la façon de voir n'avait pas encore été modifiée par le temps. Dans ce sens, le Conseil exerçait une certaine discrimination, si involontaire soit-elle, envers la littérature des immigrants. Afin de garantir la valeur canadienne d'un auteur, le Conseil considérait en outre que ce dernier devait s'adresser aux Canadiens dans un langage qu'ils comprenaient. Dans cette optique, on considérait non littéraire le langage des auteurs employant un discours spécialisé ou explorant des questions théoriques. Ainsi, les critères d'admissibilité relatifs à l'auteur et au titre reposaient sur l'idée implicite qu'être canadien signifie apprendre un langage commun en s'imprégnant d'une « perception collective » de ce qu'est la culture canadienne.

À la création du programme de subventions globales en 1972, les maisons d'édition devaient fonctionner depuis au moins deux ans et avoir déjà publié quatre titres admissibles. Ces critères révèlent la faiblesse de l'industrie canadienne de l'édition à l'époque : peu d'éditeurs avaient publié plus de deux titres par année. Au cours des quatre premières années du programme, le Conseil modifia toutefois ses critères d'admission pour exclure les petits éditeurs moins productifs, même si ceux-ci avaient publié des ouvrages de poésie et de fiction qui avaient remporté des prix ou des distinctions. Bien que ces petites maisons d'édition aient été admissibles aux subventions par titre, leur avenir était beaucoup plus précaire que celui des grandes maisons, car les subventions par titre ne donnaient lieu à aucune continuité alors qu'avec les subventions globales, on pouvait compter sur un appui relativement constant à travers les années en autant qu'on continue à produire des titres acceptables et admissibles susceptibles d'intéresser un public international.

Pour survivre, les éditeurs canadiens devaient donc apprendre à jouer sur la scène transnationale. Mais, comment concurrencer les autres éditeurs sur le marché international tout en rencontrant les exigences habituelles du Conseil visant à produire des livres qui

traitent de sujets canadiens et contribuent à l'élaboration d'une façon de voir explicitement canadienne ? Il semble que, paradoxalement, le Conseil ait eu à protéger la survie des maisons d'édition canadiennes en les encourageant à être moins nationale et plus internationale dans la conception de leurs projets d'édition.

Au tout début du programme de subventions globales, certaines publications étaient considérées « commercialement rentables » et devaient donc pouvoir se passer de subventions : guides de voyage, ouvrages d'instructions ou de conseils pratiques, livres de recettes et catalogues d'articles d'exposition. Le Conseil excluait aussi tout ouvrage renfermant de la publicité ou destiné au secteur de l'enseignement, les ouvrages déjà subventionnés dans le cadre d'un autre programme fédéral, ceux qui n'étaient pas imprimés au Canada et ceux qui étaient publiés à compte d'auteur (Aide à l'édition et à la traduction, 1973 : 2). En excluant ces titres, le Conseil semble avoir appuyé la vision de Charles Curtis, qui soutenait dans *A Commonplace Book* (publié l'année de la fondation du Conseil) que « la littérature est une transmission du pouvoir³ ». Selon Curtis, « les manuels et les traités, les dictionnaires, les encyclopédies et les ouvrages d'apprentissage relèvent de la communication ; mais la littérature transmet le pouvoir⁴ » (1957 : 4).

On peut concevoir que les définitions de la culture prônées par le Conseil à ses débuts s'inspiraient d'une volonté de se brancher sur ce type de pouvoir littéraire. Or, la théorie littéraire contemporaine a montré que tous les récits de voyage, les livres de recettes et les ouvrages d'aide pratique ne sont ni étrangers au domaine littéraire ni destinés au succès commercial. Plus inquiétant encore, ces critères d'admission reposent sur une notion implicite selon laquelle ce qui est commercialement rentable (et donc intéressant pour le public) doit être exclu d'un programme conçu spécifiquement pour encourager les éditeurs à rejoindre un large public, alors

3. « literature is a transmission of power ».

4. « Textbooks and treatises, dictionaries and encyclopedias, manuals and books of instruction – they are communications ; but literature is a power line ».

que sont inclus les livres qui ne sont pas jugés commercialement rentables et qui, par conséquent, n'intéressent que peu de gens. La culture sera cultivée, advenue que pourra.

Dans les années qui ont suivi la création du programme de subventions globales, plusieurs catégories de livres furent exclues. Voici une liste des genres qu'on écarta du programme entre 1972 et 1996 : méthodes et livres sur des techniques, historiques à caractère industriel ou financier, réimpressions d'ouvrages du domaine public, bibliographies à faible contenu critique, livres de moins de 48 pages, recueils d'articles déjà publiés, calendriers, journaux intimes, agendas, albums à colorier, ouvrages de référence, almanachs, recueils de travaux savants et actes de colloques, livres universitaires ou savants, témoignages, ouvrages sur la nature et études ou essais illustrés, livres de piété et ouvrages sur le sport (à l'exception des œuvres sérieuses d'études ou d'essais et des ouvrages écrits pour les enfants). Cette liste fait voir clairement les conceptions de plus en plus restrictives imposées par le Conseil à ce qu'il définit comme une œuvre culturelle signifiante pour sa qualité littéraire.

S'il cherchait à limiter la définition de « l'excellence littéraire et culturelle », le Conseil encourageait aussi les éditeurs à proposer de nouveaux auteurs et à contribuer au « développement de la littérature canadienne » tout en reconnaissant l'apport régional et les efforts de mise en marché et de distribution non seulement au Canada, mais à travers le monde. Dans le meilleur des cas, un éditeur devait donc encourager la propagation de « l'excellence culturelle » en faisant la promotion de nouveaux auteurs canadiens qui contribueraient au développement de la littérature au Canada, de préférence à l'extérieur de Toronto, qui s'en tiendraient aux genres conventionnels (tout en innovant au sein des conventions) et qui pourraient intéresser autant le public étranger que canadien. Faire correspondre de telles attentes n'est pas une tâche facile, même avec les meilleures intentions de la part des éditeurs et de leurs agents. Pour absorber les coûts de publication des titres qualifiés d'« excellents » selon la définition du Conseil, les éditeurs en arrivaient souvent à investir indirectement dans la publication

d'ouvrages qui n'avaient rien en commun avec son mandat et à écarter précisément ceux qui s'en approchaient. Par exemple, en 1990 le Conseil jugea inadmissible « les livres de poche à grand tirage diffusés massivement (minimum de 8 000 exemplaires) ». Alors qu'elle figurait auparavant au bas de la liste des titres exclus, cette restriction occupait la première place en 1996. Ainsi, les éditeurs qui avaient trouvé d'excellents auteurs, dont le succès en faisait des candidats pour le marché de diffusion massive, se voyaient refuser des subventions au sein du programme même qui les avait encouragés à rechercher ce succès. Une sorte de punition pour avoir réussi.

S'il était toujours possible de publier des livres qui ne correspondaient pas aux spécifications du Conseil, les éditeurs – qui voulaient bénéficier de l'appui du Conseil et des avantages reliés à la qualité de leur programme – devaient être de bons citoyens, c'est-à-dire qu'ils devaient consacrer une part importante de leur programme à des titres admissibles. Ils devaient aussi apprendre à parler de leur programme dans les termes établis par le Conseil, ce qui les obligeait à décrire les livres canadiens – et plus particulièrement les livres littéraires – au moyen de stratégies discursives issues d'idées contradictoires sur ce qu'est l'excellence culturelle et littéraire. Par exemple, l'œuvre d'art et de critique appuyée par le Conseil devait s'adresser à tous en étant unique et différente ; elle devait être à la fois accessible et d'une grande originalité. Elle devait aussi être canadienne. Quoi que cela puisse signifier.

Au bout du compte, il est clair que l'industrie de l'édition a été modelée en grande partie par le Conseil et ses programmes de subventions. Bien que l'étude de la littérature canadienne et sa dissémination aient certainement existé bien avant la création du Conseil, la mise sur pied de cet organisme fédéral de subventions a eu pour effet de formaliser la façon de concevoir la littérature canadienne et de circonscrire les conditions de son étude. Les critères d'admissibilité établis par le Conseil ont fait en sorte que certains genres de textes ont été privilégiés au détriment des autres, tout comme certains discours sur la littérature ont gagné en crédibilité du fait qu'ils étaient appuyés par le Conseil. À l'opposé, les

œuvres qui ne répondaient pas aux critères du Conseil ont été marginalisées non seulement aux yeux du Conseil mais aussi aux yeux des auteurs et des éditeurs qui se risquaient à produire des ouvrages ainsi marginalisés.

Parce que la notion de marginalité était le plus souvent une conséquence des valeurs du Conseil en matière de genre, de langage littéraire et de conception du livre, on peut supposer que les critères d'admissibilité de plus en plus restrictifs mis de l'avant par le Conseil ont produit une sous-culture d'œuvres littéraires alternatives et rentables qui forment une catégorie en soi : les « insubventionnables ». Le seul problème est que cette sous-culture – qui manque de fonds – a eu peu de chance de se faire connaître et apprécier du public, dont le goût a été formé depuis quarante ans par les normes du Conseil.

La nécessité de rationaliser leur fonctionnement et leurs stratégies a mené les éditeurs à adopter ce qu'on pourrait appeler des procédés narratifs de subvention, c'est-à-dire des textes écrits pour correspondre à l'image établie par le Conseil. Évidemment, cela ne signifie pas que tous les éditeurs ont recours aux mêmes procédés narratifs mais, quelles que soient les stratégies retenues, chaque éditeur s'adresse à la même muse des subventions publiques. Comme dans toute littérature qui s'inspire d'une muse, les procédés narratifs des éditeurs en quête de subventions sont conçus pour séduire leur muse.

Une question demeure : quelles tactiques de séduction – quelles représentations – auront le plus d'effet ? C'est à voir. Car, aussi longtemps que le Conseil fonctionnera, son histoire continuera de s'écrire et des générations de Canadiens seront exposées à des lectures proposant des visions admissibles et subventionnées de leur pays, des visions attestant qu'un certain genre de littérature engendre un certain genre de culture, une culture qu'il faut sans cesse retranscrire pendant que s'élabore l'admissibilité de la nation.

BIBLIOGRAPHIE

- BRUNET, Michel (1960), « Une autre manifestation du nationalisme *Canadian* : le Rapport Massey », *Canadiens et Canadiens*, Montréal, Fides, p. 47-58.
- LE CONSEIL DES ARTS DU CANADA (1959), *Deuxième rapport annuel*, Ottawa, Le Conseil des Arts du Canada.
- LE CONSEIL DES ARTS DU CANADA (1973), *Aide à l'édition et à la traduction*, Ottawa, Le Conseil des Arts du Canada.
- LE CONSEIL DES ARTS DU CANADA (1997), *Aide à l'édition de livres*, Ottawa, Le Conseil des Arts du Canada.
- LE CONSEIL DES ARTS DU CANADA, *Rapport annuel 1977-78*, Ottawa, Le Conseil des Arts du Canada.
- LE CONSEIL DES ARTS DU CANADA, *Rapport annuel 1994-95*, Ottawa, Le Conseil des Arts du Canada.
- CURTIS, Charles P. (1957), *A Commonplace Book*, New York, Simon.
- MAILHOT, Laurent, et Benoît MELANÇON (1982), *Le Conseil des Arts du Canada 1957-1982*, Ottawa, Leméac.
- MILLIGAN, Frank (1980), « The Ambiguities of the Canada Council », dans David HELWIG (dir.), *Love and Money : The Politics of Culture*, Ottawa, Oberon, p. 60-89.
- MASSEY, Vincent, *et al.* (1951) *Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada*, Ottawa, Imprimeur du Roi.

DANS LA SPHÈRE MÉDIATIQUE

Légitimité et exclusion historiques

FONDEMENTS SCOLAIRES
DE LA LÉGITIMITÉ CULTURELLE

L'ÉCOLE DE LA III^e RÉPUBLIQUE

Jean-Yves Mollier

Université de Versailles

Dans une société demeurée encore largement rurale jusque tard dans le xx^e siècle, le manuel scolaire a joué un rôle fondamental pour réduire les conflits de légitimation qu'aurait pu faire naître l'industrialisation accélérée du pays et aboutir à la formation d'une conscience civique relativement homogène. Alors que la France subissait les deux premiers chocs de sa révolution industrielle, dans les années 1830-1860 puis 1896-1914, que l'exode rural commençait à dépeupler les campagnes et que les villes absorbaient le trop plein de main-d'œuvre, c'est l'univers d'autrefois qui allait perdurer, s'imposer comme le paradigme, la norme, le canon pour des millions d'enfants scolarisés selon un modèle uniforme. Devenus des lecteurs et des consommateurs d'ouvrages qui furent les véritables et peut-être les seuls authentiques best-sellers de leur époque, les livres de classe, ils y puiseraient bientôt les fondements ou les cadres de leur imaginaire et cet attachement à la patrie qui frappa les contemporains dont les nations étaient en voie de constitution.

Cet amour de la terre conçue comme une mère nourricière a été renforcé par la mise en valeur précoce du patrimoine, de ses

richesses, de ses particularités et curiosités les plus diverses. Loin de venir limiter ou de battre en brèche la formation d'un esprit civique, le mouvement régionaliste qui prend son envol à la Belle Époque (voir Thiesse, 1991) va, au contraire, renforcer les pouvoirs de la capitale en l'enrichissant de la variété et de la profusion des productions des provinces. Le Panthéon républicain admettra désormais dans son temple symbolique tous les héros des régions, soldats, administrateurs, marins, explorateurs, hommes d'État. À ses côtés, une seconde Église laïque sera réservée aux figures éminentes de la culture qui, toutes, contribuèrent à faire vivre la France, du Moyen Âge à la fin du XIX^e siècle. Le double Panthéon politique et culturel qui fut édifié avant le déclenchement de la Grande Guerre – et qui servira pendant son déroulement à administrer la preuve de l'engagement de la France dans la défense de la civilisation menacée par la barbarie allemande – était passé de l'école dans la société et l'avait amplement convaincue, toutes catégories sociales à peu près confondues, de sa supériorité sur ses voisines.

L'inculcation de valeurs légitimes, que nul ne remet vraiment en cause, à une population hybride, métissée, mélangeant analphabètes, illettrés et masses scolarisées, nationaux et migrants aspirant à une intégration rapide dans la République, a été la conséquence d'une sorte de révolution culturelle silencieuse qui s'est accomplie dans les années 1880-1900. Celle-ci a profité de la diffusion de dizaines de millions de livres identiques, ces manuels scolaires rendus obligatoires par le vote des lois Jules Ferry en 1881-1882¹ et fournis gratuitement par la plupart des communes à leurs administrés. Indices de la mise en place d'une culture de masse qui voit le jour au moment où la grande presse nationale aboutit au même résultat, ces petits ouvrages d'un genre particulier ont été les meilleurs artisans de l'appropriation d'une culture légitimée, admise par tous, au-delà des conflits de classe, de religion, de générations ou d'identité régionale qui n'ont pourtant pas manqué dans cette

1. Sur le cadre général, voir l'ouvrage de Jean-Yves Mollier et Jocelyne George (1994), qui analyse le vote des lois scolaires et la révolution culturelle silencieuse des années 1880-1900.

période d'intense agitation politique et sociale. Il nous paraît donc essentiel, pour essayer de comprendre les soubassements de la légitimité culturelle et sa capacité à s'enraciner dans les consciences, d'interroger celui qui en fut le vecteur principal, le manuel scolaire à vocation nationale. On se fixera alors pour tâche de tester sa faculté d'engendrer une vision du monde partagée par le plus grand nombre, l'immense majorité des Français de cette époque que l'on déclara « belle », lorsqu'on se la représentera après l'arrêt des combats en novembre 1918.

UNE RÉVOLUTION CULTURELLE SOUTERRAINE À LA BASE DE L'APPARITION D'UNE CULTURE DE MASSE

À la lancinante question des historiens de la Première Guerre mondiale à propos des « poilus » français : « pourquoi ont-ils tenu face à des adversaires que la tourmente devait emporter ? », il n'est guère de réponse satisfaisante hormis la prise en compte de leur patriotisme qui résista aux pires difficultés et horreurs des tranchées. Alors que l'Autriche-Hongrie fut incapable d'empêcher les forces centrifuges qui l'habitaient de la faire éclater, que la Russie, l'Allemagne et l'empire ottoman s'effondrèrent et donnèrent naissance à des régimes nouveaux, la France de Clemenceau demeura debout, au grand étonnement de ses rivales. Indéniablement, l'amour de la patrie avait joué un rôle majeur et empêché qu'ici les révoltes des combattants, le souffle révolutionnaire qui embrasait l'Est du continent ou, plus simplement, la lassitude, ne viennent à bout d'un régime que beaucoup croyaient incapable de rassembler les énergies. Né au moment de la Grande Révolution, en 1789-1793, le sentiment d'appartenir à une même communauté, à une Nation, s'était durablement implanté pendant que la Grande Armée construisait son épopée victorieuse, avait reflué légèrement après Waterloo puis s'était réveillé chaque fois que l'Angleterre ou la Prusse, en 1840 et 1866 notamment², semblaient vouloir abaisser ou menacer la terre où avait germé la Déclaration des Droits de l'Homme.

2. Sur l'évolution du nationalisme français et ses particularités, voir Mollier (1996 : 123-134).

Toutefois, plus que la presse qui s'enflammait lors du conflit d'Orient ou au moment de la victoire de Sadowa, c'est l'école qui était parvenue à ce résultat : faire communier dans le même amour des millions d'êtres humains dont les modes de vie, les parlars, les vêtements n'étaient pas encore vraiment identiques. Dès la période des grandes assemblées révolutionnaires, la Convention avait voté un premier texte, le décret Bouquier du 17 décembre 1793, qui envisageait de faire rédiger des manuels scolaires dont l'usage serait étendu à la totalité des 37 000 communes du territoire. Ce que les jésuites n'étaient pas parvenus à obtenir au XVIII^e siècle deviendrait réalité : l'homme nouveau serait formé de façon identique à Marseille ou à Lille, à Perpignan ou à Strasbourg. Faute de temps et de moyens, ce projet demeura lettre morte mais, à partir de 1828, devant la revendication qui gagne les profondeurs du pays de mettre en œuvre la réforme de l'instruction en l'universalisant, le gouvernement libéral dirigé par Martignac reprit ce dossier avec l'ambition de lui donner chair. Balayée par la révolution de 1830, la Restauration transmet cependant à la monarchie de Juillet cette aspiration et les ministres de l'Instruction publique qui se succèdent en 1832, Montalivet puis Guizot, décidèrent de faire élaborer cinq manuels scolaires tirés à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires et remis gratuitement aux indigents, désormais admis, en principe, dans les écoles primaires (voir Mollier, 1999).

Des résultats furent obtenus en quelques années, améliorant la desserte scolaire du pays mais le véritable saut qualitatif ne se produisit qu'après 1870, dans le cadre du marché et de la libre concurrence d'ailleurs, et non dans celui de l'encadrement par l'État de la production des livres de classe. À partir de 1882-1883, un seul éditeur, Armand Colin, était capable de commercialiser chaque année cinq à six millions d'ouvrages pédagogiques, alors que, pourtant, ses rivaux étaient bien installés, qu'ils s'appellent Hachette et Cie, Fernand Nathan ou Charles Delagrave. Au moment de l'Exposition universelle de 1889, l'homme qui dominait dorénavant le secteur de l'enseignement élémentaire affichera sa satisfaction : depuis 1872, il avait vendu 50 millions de manuels scolaires alors que les effectifs d'enfants en âge de fréquenter les salles de classe ne dé-

passaient pas 4 à 5 millions. Indiscutablement, Armand Colin avait compris son époque, il avait su adapter ses livres au public, les faire apprécier des instituteurs à qui il était le premier à les adresser systématiquement en spécimens gratuits dès leur sortie des presses, à les illustrer, à les faire rédiger par des spécialistes connus et appréciés des autorités. En réunissant tous ces facteurs favorables, il était parvenu, sans soutien officiel de l'État, au résultat dont avaient rêvé les régimes dirigistes : imposer un manuel unique au plus grand nombre d'enfants de six à douze ans.

Réfléchissant sur le succès de l'*Histoire de France* d'Ernest Lavisse, Pierre Nora l'a qualifié « d'instituteur national » et il en a fait une des grandes figures de ses *Lieux de mémoire* (1991 : 247-250), s'extasiant à juste titre sur le résultat des ventes de son petit livre : 5 millions d'exemplaires en 1889, 13 millions en 1920. Pourtant, la curiosité de Nora l'a conduit à examiner la discipline la plus immédiatement imprégnée d'idéologie, l'histoire, et l'a empêché de porter son attention sur des domaines apparemment plus neutres où les résultats du « Lavisse » étaient largement dépassés. Les grammairiens Larive et Fleury vendaient en effet 1 million d'exemplaires de leur manuel destiné au primaire en 1882-1883, en totalisaient 12 millions en 1889 et 26 millions en 1920. Le géographe Pierre Foncin parvenait à un niveau comparable avec 11 millions de volumes commercialisés entre 1874 et 1889, et 26 millions en 1920, tandis que l'*Arithmétique* de Pierre Leysenne était créditée de 6 millions d'exemplaires en 1889 et de 15 millions en 1920 (Mollier, 1993 : 79-93). Quant à Jean-Marie Guyau, le fils d'Augustine Fouillée, sa *Première année de lecture courante* atteignait le cap des 9 millions d'exemplaires vendus en 1920, dépassant les scores pourtant impressionnants de sa mère dont *Le tour de la France par deux enfants. Devoir et patrie*, publié chez Belin, avait atteint le seuil des 6 millions d'exemplaires en 1900 mais stagnait depuis cette date.

Les chiffres indiqués ici, et attestés par la comptabilité privée de l'éditeur (Duroselle, 1991), témoignent du changement d'échelle qui s'est produit à la fin du XIX^e siècle. Les deux précédents succès du genre en matière de littérature scolaire avaient été *L'alphabet et*

premier livre de lecture, paru en 1832, et la *Petite histoire de France* de Mme de Saint-Ouen, tous deux publiés chez Hachette. Le premier avait connu un démarrage fulgurant, en raison de la politique mise en place par Guizot, et avait été tiré à un million d'exemplaires en 1834, mais il s'était essouffé au-delà de cette date en raison de l'arrêt des commandes étatiques. Quant au second, le premier best-seller de la compagnie Hachette, il a connu une vente cumulée de 2,2 millions d'exemplaires en 1880, après quarante-cinq années de diffusion (Mistler, 1964), ce qui était considéré alors comme tout à fait remarquable, si ce n'est exceptionnel. Avec Augustine Fouillée – G. Bruno pour ses lecteurs – on entre dans un autre univers puisque son livre-phare totalise 3 millions d'exemplaires entre 1877 et 1887 et 6 millions en 1900, mais c'est un cas unique dans les annales de la librairie Belin, tandis que chez Armand Colin cinq titres s'envolent dans ces années, *La première année de grammaire*, celles de *Géographie*, d'*Arithmétique*, de *Lecture courante* et d'*Histoire* battant tous les records. Avec ces manuels scolaires de la Belle Époque, on est entré de plain-pied dans l'ère de la culture de masse qui s'empare de tous les esprits et tend à gommer les différences individuelles, partant, à unifier ou à homogénéiser les espaces mentaux (Mollier, 1997).

Quand il défendait la politique de Guizot en faveur du don des ouvrages aux indigents contre le ministre Rouland qui, trente ans plus tard, prétendait lui substituer un simple prêt des volumes par l'instituteur pendant les jours de classes, Louis Hachette mettait en avant un argument décisif : les manuels scolaires qui pénétraient dans les chaumières n'avaient pas pour seule fonction d'aider l'enfant scolarisé à apprendre ses leçons ou à faire ses exercices (1862). Ils étaient la base des futures bibliothèques familiales et servaient en fait à tous les membres de la parentèle réunis sous le même toit. L'enfant qui fréquentait l'école primaire – la Communale –, servait de passeur culturel pour les deux générations qui le précédaient, celle des grands-parents, totalement analphabètes, et celle des parents, peu ou mal acclimatés à la culture écrite. C'est pourquoi on peut considérer les manuels scolaires d'avant 1914 comme les véritables instruments de la massification de la culture

des Français, ce qui les distingue radicalement des livres de classe qui seront utilisés après 1920 et seront contemporains de la radio, du cinéma, de la bande dessinée ou, plus tard, de la télévision.

Ce qui est remarquable dans le cas des ouvrages publiés par la maison Armand Colin, c'est que leur domination sur les esprits s'exerce dans le cadre du marché et non dans celui de la réglementation dirigiste. Pour comprendre leur succès et les raisons qui leur ont permis d'éclipser tous les livres mis en circulation par les maisons d'édition rivales qui sont alors légion, il faut se pencher sur leur contenu. Leur force d'attraction réside non pas dans leur adéquation avec l'idéologie républicaine du temps, comme on aurait pu le penser, mais, au contraire, dans la recherche opiniâtre d'un consensus acceptable par tous les Français, catholiques ou laïques, monarchistes ou républicains. La culture nationale qui s'enracine alors n'est ni impérialiste ni totalitaire mais rassembleuse. Fondée sur le respect de lois considérées comme « naturelles », incorporant les vertus chrétiennes sanctionnées par le temps, elle valorise l'amour du travail, exalte la famille et sacralise la propriété, les hiérarchies sociales, tout en développant le sens de l'épargne et celui de l'effort personnel. Dieu, l'âme, le péché sont des pré-notions apparemment admises par tous avant 1900 et nullement rejetées du corps de doctrine qui transparait dans ces petits livres. Les guerres des manuels scolaires existeront bien dans la France d'avant 1914 mais bien au-delà de la résolution de l'affaire Dreyfus, après la séparation de l'Église et de l'État en fait (Amalvi, 1979). Avant 1905, la très catholique librairie classique Eugène Belin n'a rencontré aucune résistance pour faire acheter par les hussards noirs de la République formés dans les Écoles normales pourtant soupçonnées de laïcisme *Le Tour de la France par deux enfants* de Mme Fouillée, fille du philosophe spiritualiste Edme Caro, épouse d'un autre penseur peu suspect de matérialisme et mère d'un troisième qui, lui aussi, était profondément imprégné par la morale chrétienne.

Ainsi, la culture nationale qui prend forme à la fin du XIX^e siècle s'appuie-t-elle sur les valeurs d'antan, chantant la France rurale au détriment des réalisations dues à la Révolution industrielle.

Niant l'existence d'une lutte des classes que théorisaient pourtant les socialistes du temps associés au gouvernement après 1899, récusant la grève comme moyen de résoudre l'opposition entre le capital et le travail, justifiant sans trop de pudeur la survivance d'injustices et d'inégalités sociales, elle ne tente en aucune manière de forger un homme nouveau³. Le suffrage universel est certes encensé mais son rôle est réduit à la délégation de pouvoir par l'électeur en faveur des nouveaux notables de la République et le mandat impératif cher aux Communistes est évidemment censuré, tandis que l'armée – l'Arche sainte – est omniprésente dans les livres d'histoire, de géographie, de calcul, de dictée ou de rédaction⁴. La conquête coloniale, il est vrai à peu près consensuelle avant 1905, occupe une large place dans l'illustration des volumes et elle contribue, avec les autres éléments placés au centre de cette vision du monde, à ancrer l'amour de la patrie dans le cœur des enfants. Cette tâche est d'autant plus aisée à accomplir que, contrairement à une idée répandue plus tard, les instituteurs n'ont pas cherché à dénigrer les joyaux des provinces mais qu'ils ont, au contraire, intelligemment utilisé l'attachement au clocher, à la « petite patrie » pour conduire à l'exaltation de la « grande », celle qui était commune à tous les futurs citoyens (Chanut, 1994).

L'inculcation de valeurs légitimes par l'école a été facilitée par la mutation qui s'était produite auparavant au sein du système ou sous-champ de l'édition scolaire. Si les manuels continuent à porter le nom du rédacteur, ils font l'objet depuis des décennies d'une attention vigilante, voire exacerbée, de la part des éditeurs et sont le résultat du travail de toute une équipe bien plus que le produit de l'imagination d'un auteur⁵. Toutes les monographies consacrées aux diverses entreprises le montrent : que ce soit chez Hachette ou chez Belin, Nathan, Armand Colin, il était exclu d'accorder une liberté totale de rédaction aux auteurs. Les valeurs du passé ayant

3. Pour une vision plus militante, dans un domaine sensible, celui des manuels d'éducation civique, voir Fumat (1984).

4. Pour des exemples précis, voir Mollier (1993).

5. Sur ce point capital, voir Mollier (1999).

subi l'épreuve du temps devaient être à tout prix conservées et il n'était question ni d'introduire le doute dans le cerveau des enfants ni de favoriser leur esprit critique. Charlemagne conserverait sa barbe fleurie dans l'iconographie scolaire même si l'érudition positiviste remettait en question l'épaisseur de son système pileux. Jeanne d'Arc demeurerait fille du peuple, quels que soient les résultats des nouvelles recherches menées sur ses origines familiales. Le pays avait beau se moderniser, découvrir le téléphone et l'électricité, inventer l'aviation et le cinéma, les moissons, les vendanges et la culture de la terre méritaient, aux yeux des éditeurs, plus d'attention que les hauts fourneaux et les usines. Grâce à sa force de persuasion, à sa rédaction souvent proche de celle de la catéchèse, le manuel scolaire était en mesure de réussir son pari, faire communier dans le même amour, la même vision du monde, 40 millions de Français pourtant prêts à se diviser en politique, en religion ou à propos du poids des impôts.

LES PANTHÉONS DE LA RÉPUBLIQUE

La lecture du *Tour de la France par deux enfants. Devoir et patrie*⁶ offre une galerie de portraits qui semble vouloir illustrer la devise incrustée sur le fronton de l'Église du Panthéon à Paris : « Aux grands hommes, la patrie reconnaissante ». Les personnages qui ont droit à une vignette ornementale, les plus importants aux yeux de l'auteur, Mme Fouillée, et de l'éditeur, Belin, forment une chaîne qui garantit la continuité de la nation, au prix de l'affirmation d'une histoire totalement mythifiée, cela va sans dire. Vercingétorix est devenu le père fondateur de la nation française, Duguesclin et Bayard ses grands capitaines, remparts contre les invasions qui en menacent l'unité, Jeanne d'Arc son héroïne face à tous les oppresseurs, Louis XI et Louis XIV les grands rois qui ont placé l'État au-dessus des intérêts de leur dynastie. La République française occupe une position centrale dans cette légende dorée qui

6. Tel est son titre exact, malheureusement tronqué dans les rééditions récentes.

n'a rien à envier à celle de Voragine, avec les figures de Bara et de Viala (voir Amalvi, 1988 et Luxardo, 1998), de Hoche et de Marceau, de Danton et de Carnot, comme la guerre de 1870, avec les généraux Chanzy et Bourbaki, mais surtout le colonel Denfert-Rochereau, héros de la magnifique défense de Belfort.

Selon la leçon servie par l'institutrice nationale – elle mérite bien ce titre à l'égal de Lavissee, voire davantage – les grands hommes ont fait la France et chacun doit les connaître, les admirer, les aimer et être capable, si l'occasion s'en présente, de les imiter. L'école joue ainsi, dans le domaine de la formation de la conscience civique et de l'éducation qui porte alors le même nom, un rôle très particulier. Loin d'ouvrir l'esprit de l'enfant en introduisant la notion de changement et celle de relativité, d'inviter à la critique des sources, d'initier à la démystification des valeurs du passé, du moins de l'Ancien Régime et de la monarchie absolue ou de la féodalité, elle les conforte en les sacralsant. Il s'agit, pour les rédacteurs de manuels, c'est-à-dire le ministère de l'Instruction publique, les inspecteurs généraux, les professeurs de faculté et tous ceux qui contribuent à leur conception, d'inculquer dans l'esprit des jeunes enfants l'humilité, l'obéissance béate devant les gloires nationales, le respect instinctif des grands hommes, pendants des puissances sociales, même si les préférences des auteurs de manuels vont aux personnages positifs de l'histoire plutôt qu'aux conquérants en tous genres.

De ce point de vue, la citation prêtée à Jeanne d'Arc et mise en exergue au chapitre XXVII du *Tour de la France* intitulé : « les grands hommes de guerre et la Lorraine. Histoire de Jeanne d'Arc », est symptomatique de l'idéologie qui dominera jusqu'en 1918 : « N'attaquez pas les premiers, exorte la Pucelle ; mais, si on vient vous attaquer, défendez-vous hardiment, et vous serez les maîtres » (Bruno, 1976 : 57-61. Avec titre raccourci sur la couverture, mais complet en faux-titre). On a là un raccourci extraordinaire de la pédagogie qui servit à cimenter le nationalisme ouvert des Français de cette époque. Ni agressif, à la différence du chauvinisme, ni fermé, par opposition aux apologues raciales qui se développaient dans d'autres pays, en Autriche et en Allemagne par

exemple, il commandait la fermeté en cas d'agression extérieure et justifiait, à l'avance, tous les sacrifices, y compris celui de sa vie et celui des libertés ordinaires. La propagande gouvernementale, bien relayée par les médias, parviendra à convaincre la masse des Français, en août 1914, que les empires centraux portaient la terrible responsabilité du déclenchement du conflit mondial, que Poincaré et les va-t-en guerre à la Daudet ou Maurras, n'y étaient pour rien et que la France n'avait d'autre ressource que de se défendre en protégeant les trésors de la Civilisation humaine, dont elle représentait le plus haut degré de développement, face à la barbarie des envahisseurs, nouveaux Huns et Vandales sortis des bouches de l'Enfer.

La statuomanie de la III^e République a laissé de multiples traces dans le paysage urbain de la France, mais elle avait également pénétré très profondément à l'intérieur des livres de classe où les monuments élevés à la gloire des grands hommes tendaient à renforcer l'idée d'une supériorité de la patrie de la Révolution démocratique et des droits de l'homme sur ses voisines. Les savants nationaux y étaient représentés, à l'instar des héros guerriers et, de Vauban à Pasteur, la galerie muséographique faisait entrer d'autres célébrités, Buffon, Monge, Jussieu, Lavoisier, et consorts. Tous enfants d'un terrain bien délimité, le Morvan pour Vauban, la Bourgogne pour Buffon, la Lorraine pour Jeanne d'Arc, ils solidifiaient le lien existant entre la province et la capitale, la « petite » et la « grande » patrie. De même que l'on était prêt à protéger l'intégralité du village contre les incursions de bandes venues d'autres horizons, on se lèverait en masse si la nation était menacée. Mère de grands chirurgiens, tel Ambroise Paré, de philosophes prestigieux comme Descartes et Montesquieu, de juristes éminents, tel Cujas, de physiciens réputés comme Fresnel et du sauveur de l'humanité menacée de fléau de la rage, Pasteur, la France ne connaissait pas de rivale capable de fournir une liste aussi impressionnante de célébrités utiles à l'Humanité tout entière. Ici encore, la leçon est donc limpide : le nationalisme ne se recroqueville pas sur lui-même, se veut généreux et même prodigue, mais il n'en demeure pas moins un des rouages essentiels de la

construction d'une idéologie qui devait conduire aux hécatombes de la Grande Guerre⁷.

Dans le domaine de la littérature, une des principales fiertés du pays, l'analyse de Martyn Lyons (1987) sur la survivance et même la victoire du classicisme au XIX^e siècle se vérifie pleinement. Les grands écrivains romantiques, qui ont pourtant nourri les chroniques du siècle et fait bruyamment entendre leur voix puisqu'ils se voulurent l'écho sonore de leur temps, sont totalement ignorés au profit des auteurs du Grand Siècle. La Fontaine, Corneille, Racine et Boileau, sont en effet les seuls écrivains, avec Descartes et Montesquieu – mais ceux-ci sont des philosophes – à posséder leur vignette dans le livre de Mme Fouillée. L'institutrice de la nation rend hommage aux fondateurs de la tragédie classique, placés au sommet de la tradition littéraire dans les lycées et les Écoles normales et descendant ensuite dans l'ensemble du réseau des écoles primaires. Ainsi était consacrée la légitimité d'une culture, pourtant en principe réservée aux élites puisque l'enseignement secondaire ne touchait que 80 000 jeunes en 1914, mais dont il paraissait essentiel que les millions d'enfants passés par la Communale partagent les valeurs. La production des grands hommes passait par ce procès en légitimation qui nourrissait, en même temps, le patriotisme et renforçait l'affection profonde envers une nation qui avait réussi la performance d'engendrer et de faire vivre autant de célébrités dont le rayonnement était reconnu sur toute la planète.

Si l'on regarde les livres de dictées préférés des instituteurs de la III^e République, on s'aperçoit qu'après 1900, et encore plus 1920, les écrivains régionalistes ont reçu l'onction suprême. Loin d'être rejetés, ils sont tolérés et, mieux, acceptés, étudiés, mais leur statut diffère de celui des grands prosateurs ou versificateurs d'autrefois. Chargés d'illustrer la richesse des « petites patries », de faire revivre les campagnes et de chanter leur fertilité, ils ont en charge l'entretien du patrimoine local, provincial, tandis qu'à leurs aînés est dévolu le conservatoire des traditions de la nation. Complémentaires, mais cantonnés dans une fonction secondaire, ils participent

7. Voir aussi Michel Winock (1990 : 11-40).

à leur manière au renforcement des hiérarchies sociales. Sans prétention démesurée, soucieux de reconnaissance mais non de prééminence, ils aident les maîtres d'école à concrétiser le bien-fondé du canon littéraire. Celui-ci possède ses maîtres, petits et grands, et, si le nationalisme se conforte de ces évocations, l'institution scolaire distribue ses lauriers et ses couronnes, avec prix d'honneur et accessits, pour justifier le palmarès implicite que nul ne contredit vraiment et qui fixe le rang et la place de chacun dans l'échelle des valeurs symboliques.

*
* * *

Dans ce survol de l'inculcation d'une légitimité culturelle par le système scolaire français sous la III^e République, on a laissé de côté le problème de la réception du contenu des manuels scolaires, celui de leur utilisation réelle dans les salles de classe. Bien des différences seraient probablement à souligner si l'on connaissait la méthode propre à chaque instituteur et la manière dont chaque enfant utilisait ses livres scolaires. Toutefois, la lecture des instructions ministérielles et celle des rapports d'inspection confirment pour l'essentiel l'acceptation massive de cet univers normé mis en place par l'école républicaine avant 1914. Il n'est même pas certain du tout que les militants politiques les plus contestataires par rapport au régime, les instituteurs socialistes notamment, aient cherché à proposer des contre-modèles ou à introduire la critique du palmarès des Lettres françaises dans leurs salles de cours. Tout au plus ont-ils cherché à faire admettre dans le Panthéon culturel d'autres grands hommes, plus contemporains, Émile Zola en particulier et Anatole France, mais ils partageaient avec leurs collègues votant pour la droite ou le centre le sentiment que la littérature française était la plus riche du monde et qu'elle devait continuer à rayonner dans l'univers parce que sa portée était nécessairement universelle. Le temps n'était pas venu de laisser pénétrer dans le temple des gloires étrangères en nombre égal ni de remettre en question les fondements de cette légitimité donnée pour allant de soi.

QUE VAUT LA LITTÉRATURE ?

Probablement faut-il voir dans le développement précoce d'une culture de masse, médiatique si l'on veut, l'origine de quelques-unes des particularités françaises qui étonnent aujourd'hui encore les visiteurs venus d'autres pays. Même s'ils n'ont pas lu ou peu fréquenté les classiques, les Français de toutes conditions sociales sont en effet capables de citer leurs noms. La multiplication des lieux de pèlerinage dans les résidences d'écrivains, dans leurs maisons-musées, a contribué à renforcer la légitimité véhiculée par le système éducatif et non contestée par les médias à vocation grand public. La visite aux châteaux de la Loire fait regretter le charme de la *douce* France de la Renaissance et rappelle le souvenir du bon roi François I^{er}, comme la balade à Nohant, dans le Berry, ou en Normandie, cultive la nostalgie de ce siècle disparu où nul ne songeait à disputer à la France sa supériorité littéraire. « Mère des arts, des armes et des lois », elle l'avait été pendant une longue période, du moins s'en était-elle persuadée, et l'école primaire avait joué, à partir de 1870, un rôle fondamental pour réussir cette gageure stupéfiante, faire admettre ou accroître à toute une population, malgré toutes ses différences et divergences d'opinion en matière politique et sociale, que sa suprématie était légitime et qu'elle se vérifiait par l'apprentissage de son histoire littéraire et la connaissance du nom de ses écrivains, saints ou héros laïques d'un Panthéon connu de chacun et unanimement apprécié.

BIBLIOGRAPHIE

- AMALVI, Christian (1979), « Les guerres des manuels autour de l'école primaire en France (1899-1914) », *Revue historique*, t. CCLXII/2, n° 532 (octobre-décembre).
- AMALVI, Christian (1988), *De l'art et de la manière d'accommoder les héros de l'histoire de France : essais de mythologie nationale. De Vercingétorix à la Révolution*, Paris, Albin Michel.
- BRUNO, G. (1877), *Le Tour de France par deux enfants. Devoir et patrie*, Paris, Belin ; rééd. 1976.
- CHANET, Jean-François (1994), *L'école républicaine et les petites patries*, thèse de doctorat d'histoire, dir. M. Agulhon, Université Paris I.
- DUROSELLE, Caroline (1991), *La librairie Armand Colin (1870-1930)*, DEA d'histoire, dir. J. Y. Mollier, Université Paris X-Nanterre.
- FUMAT, Yveline (1984), *L'Idéologie des manuels d'éducation civique de la III^e République*, thèse de doctorat d'État, Université Paris V.
- HACHETTE, Louis (1862), *Les bibliothèques scolaires*, Paris, chez tous les libraires.
- LUXARDO, Hervé (1998), « Bara, Viala, la fabrication d'un mythe révolutionnaire », *Questions d'histoire*, n° 1, p. 19-25.
- LYONS, Martyn (1987), *Le triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Promodis-Éditions du Cercle de la Librairie.
- MISTLER, Jean (1964), *La Librairie Hachette de 1826 à nos jours*, Paris, Hachette, 1964.
- MOLLIER, Jean-Yves (1993), « Le manuel scolaire et la bibliothèque du peuple », *Romantisme*, n° 80, p. 79-93.
- MOLLIER, Jean-Yves (1996), « Armand Barbès et l'évolution de la gauche française sous le second Empire », dans Daniel-Odon HUREL (dir.), *Regards sur la correspondance de Cicéron à Armand Barbès*, Rouen, *Les Cahiers du GRHIS*, n° 5, p. 123-134.
- MOLLIER, Jean-Yves (1997), « La naissance de la culture médiatique à la Belle Époque », *Études littéraires*, vol. 30, n° 1 (automne), p. 15-26.

QUE VAUT LA LITTÉRATURE ?

- MOLLIER, Jean-Yves (1999), *Louis Hachette (1800-1964). Le fondateur d'un empire*, Paris, Fayard.
- MOLLIER, Jean-Yves, et Jocelyne GEORGE (1994), *La plus longue des Républiques. 1870-1940*, Paris, Fayard, 1994.
- NORA, Pierre (1991), « Lavisse, instituteur national », *Les lieux de mémoire*, t. 1 : *La République*, Paris, Gallimard, p. 247-250.
- THIESSE, Anne-Marie (1991), *Écrire la France. Le mouvement littéraire régionaliste de langue française de la Belle Époque à la Libération*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Ethnologies ».)
- WINOCK, Michel (1990), « Nationalisme ouvert et nationalisme fermé », *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, p. 11-40. (Coll. « Points Histoire ».)

SAVOIRS ENCYCLOPÉDIQUES
ET « LITTÉRATURE POPULAIRE ».
APPROCHES DES ALMANACHS
CANADIENS-FRANÇAIS, XVIII^e-XX^e SIÈCLES¹

Hans-Jürgen Lüsebrink
Université de Saarbrücken

PARADOXES ET CONTRADICTIONS

Questionner le genre des almanachs, en l'occurrence les almanachs québécois des XVIII^e, XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle, sous l'angle de la canonisation et des échanges interculturels peut paraître contradictoire, voire paradoxal. En effet, l'almanach constitue, sans doute un des genres les plus marginalisés et « illégitimes » de l'histoire littéraire et culturelle en général, et celle du

1. Les recherches sur lesquelles est fondé le présent article ont été rendues possibles grâce à une bourse de recherche du Gouvernement du Canada accordée en 1997, dans le cadre du Faculty Research Programm. Je tiens également à remercier très chaleureusement pour leur aide précieuse et leurs judicieux conseils Manon Brunet (Université du Québec à Trois-Rivières), Gilles Gallichan (Bibliothèque de l'Assemblée nationale du Québec), Jean-René Lassonde (Bibliothèque nationale du Québec), Kenneth Landry (Université Laval, CRELIQ), Denise Paquet (Bibliothèque nationale du Québec), Denis Saint-Jacques (Université Laval, CRELIQ) et Madame Lan Tran (Bibliothèque du Séminaire de Québec/Centre de documentation du Musée de la civilisation de Québec).

Canada français en particulier ; il représente, par conséquent, un genre non canonisé par excellence. Aucune des histoires littéraires du Québec ne consacre à la multiplicité des almanachs canadiens de langue française publiés depuis l'*Almanach encyclopédique* de Fleury Mesplet paru en 1777 à Montréal² – en tout, un corpus d'environ 80 titres différents, et d'une durée très variable – plus que quelques lignes, au maximum, à l'exception toutefois de l'*Almanach des muses* de Louis Plamondon paru en 1807, pionnier au sein, il est vrai, d'un paysage littéraire encore relativement peu meublé³. Jean-Paul Delagrave, spécialiste du XVIII^e siècle québécois, auteur d'une thèse volumineuse sur l'œuvre de Mesplet et attentif aussi à la production journalistique, c'est-à-dire aux genres non littéraires de l'époque, balaie les almanachs de Mesplet, les premiers en langue française sur le continent américain, en deux courtes phrases en les qualifiant de « presse insipide⁴ ». L'*Histoire de la littérature canadienne-française* de Gérard Tougas (1967)

2. L'almanach porte le titre complet : *Almanach encyclopédique, ou chronologie des faits les plus remarquables de l'histoire universelle, depuis Jésus Christ*, Montréal, Fleury Mesplet et Charles Berger, 1777. Voir sur les premiers almanachs canadiens-français l'étude d'Eugène ROUIL-LARD, *Les premiers almanachs canadiens*, Lévis, Pierre-George Roy, 1898 ; et la bibliographie (encore assez incomplète) de Lucie BENOÎT LADOUCEUR et Michel BIRON, *Les almanachs québécois des origines à nos jours*, Sainte-Foy, Université Laval, École des Bibliothécaires, 1975, Manuscr., 41 p. ; ainsi que Judy DONNELLY, « January Hath 31 Days : Early Canadian Almanacs as Primary Research Materials », dans *Cahiers de la Société bibliographique du Canada*, vol. 29, n° 2, automne 1991, p. 7-31, qui ne traite cependant, malgré le titre de l'article, que des almanachs canadiens anglophones.

3. Louis PLAMONDON, *Almanach des Dames, pour l'année 1807. Par un jeune Canadien*, Québec, Nouvelle Imprimerie, 1807.

4. Jean-Paul DE LAGRAVE, *Fleury de Mesplet*, Montréal, 1985, p. 87-88, e.a. : « Mais Mesplet n'était pas venu dans la colonie pour publier des livres de dévotion et une presse insipide ». Voir aussi sur Mesplet : R.W. MCLACHLAN, « Fleury Mesplet, the first printer at Montréal », dans *Mémoires de la Société Royale du Canada*, vol. XII, 1906, p. 197-209 ; ainsi que Jean-Paul DE LAGRAVE, *Les origines de la presse au Canada*, Montréal, LG, 1975 ; et Aegidius FAUTEUX, « Fleury Mesplet : une étude

souligne néanmoins, au sein d'un chapitre consacré à la « situation de l'édition canadienne », l'impact socioculturel considérable d'almanachs comme l'*Almanach du peuple* de l'éditeur montréalais Beauchemin à la fin du XIX^e siècle, en affirmant : « À partir de 1871, son *Almanach du peuple* pénétra largement dans les foyers. La maison Beauchemin servait efficacement les lettres canadiennes en publiant les meilleurs auteurs de l'époque – Fréchette écrivit des contes pour l'*Almanach* – et en favorisant l'habitude de la lecture dans des couches populaires de la société⁵ ».

Les almanachs québécois ne constituent pas, par leur structure et leur rôle socioculturel depuis la fin du XVIII^e siècle, un forum d'échanges interculturels au sens propre du terme, mais au contraire, un lieu d'expression identitaire : celui d'une entité territoriale (comme la Province de Québec ou le Bas-Canada), d'une ethnie, d'une communauté ou d'un groupe spécifique et délimité, pourvu de symboles culturels, de systèmes de valeurs et de figures d'identification distinctifs⁶. Face à une communauté spécifique, les almanachs québécois entretiennent souvent un rapport interactif, en incitant leurs lecteurs à prendre la parole et la plume, et à fournir des informations et des textes à la rédaction. Il reste quelques traces éparpillées de ces échanges entre les lecteurs et les éditeurs de l'*Almanach du peuple* de Beauchemin, qui s'adressa par exemple en octobre 1918 au secrétaire de l'Université Laval, l'Abbé Fillon, pour obtenir de lui les mêmes renseignements sur l'Université Laval de Québec que ceux dont il disposait déjà pour l'Université de Montréal⁷. « Nous sollicitons le concours, la collaboration de

sur les commencements de l'imprimerie dans la ville de Montréal », dans *Papers of the Bibliographical Society of America*, vol. XXVIII, part. 2, 1934, p. 164-193.

5. Gérard TOUGAS, *Histoire de la littérature canadienne-française*, quatrième édition, Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 148.

6. Nous suivons ici les réflexions sur les rapports entre culture et identité collective de Geert HOFSTEDE, *Cultures and Organizations. Software of the Mind*, London et al., McGraw-Hill, 1991.

7. Archives du Séminaire de Québec, Lettre dactylographiée la Librairie Beauchemin, Montréal, 31 octobre 1918.

tous nos amis⁸ », peut-on lire également à ce sujet dans la préface au premier volume de l'*Almanach de la langue française* en 1917, qui atteignit un tirage de 25 000 exemplaires en 1920 et de plus de 40 000 au cours des années 1920⁹. L'« Avertissement de l'éditeur » de l'*Almanach de la langue française* de 1933 souligne explicitement que « le cadre de nos desseins se limite à *la vie canadienne-française*, soit dans le Québec, soit dans les provinces canadiennes où les nôtres ont le souci de leur survivance nationale, soit aux États-Unis où les franco-américains ont le respect de leurs origines et l'ambition d'y rester fidèles »¹⁰. Et l'*Almanach du peuple* du libraire-éditeur montréalais Beauchemin, le concurrent de l'*Almanach des familles* de J.-B. Rolland, tire à 80 000 exemplaires au début des années 1920¹¹, et double sa surface textuelle en consacrant près d'un quart de ses 480 pages à des publicités.

La perspective, et par le fait même la perception, du rôle des almanachs québécois change radicalement, si l'on déplace le regard et si l'on donne un sens socioculturel plus large au concept de canonicité : en s'interrogeant, d'abord, non pas sur l'interculturalité des contenus de l'almanach, mais sur l'origine et la genèse du genre et de sa facture ; en questionnant, ensuite, la sélectivité des savoirs que donnent à lire les almanachs populaires canadiens-français où la littérature occupe une certaine place, de moins en moins marginale, si l'on observe de près l'évolution du genre dans la longue

8. ANONYME, « Il a gagné nos épaulettes... [préface] », *Almanach de la langue française* (Montréal), 3^e année, 1917, p. 2.

9. Voir *ibid.* : « La première année, on le tirait à 10 000 ; la deuxième, à 25 000 mille. Cette année, nous commençons par 25 000, et nous gardons notre matière debout, prêts à toute éventualité ». Dans l'*Almanach de la langue française* de 1920 on peut lire, dans un encadré intitulé « De 25 000 à 40 000 » : « L'ascension continue. Nous tirions l'an passé à 25 000 exemplaires, nous tirerons cette année à 40 000 exemplaires – au moins. Nulle parole ne marquerait plus éloquemment le progrès de notre œuvre, la force dont elle est l'objet de la part du public [...] ».

10. Albert LÉVESQUE, « Avertissement de l'Éditeur », *Almanach de la langue française*, 18^e année, 1993, p. 2-3.

11. Indication sur la page de couverture de l'almanach en 1920 et en 1921.

durée ; et en interrogeant, enfin, les formes d'émergence et de thématisation des « grands auteurs » et des « grands textes » dans ce média imprimé de très grande diffusion que constitue au Québec l'almanach entre la fin du XVIII^e et les années 1930.

L'interculturalité de l'almanach québécois réside essentiellement dans sa polygenèse culturelle. Il s'est constitué, en effet, entre les dernières décennies du XVIII^e siècle et les années 1930, à travers des échanges interculturels multiples, et en particulier à partir de trois traditions textuelles venues d'horizons très différents. D'abord, le *Poor Richard's Almanac* de Benjamin Franklin qui servit de modèle aux premiers almanachs de Mesplet qui fut l'élève et l'employé de Franklin à Philadelphie de 1768 à 1770. Ensuite, le *Royal British Calendar* et le *Rider's British Merlin* qui constituèrent les modèles¹², adaptés aux conditions locales, pour l'*Almanach de Québec/The Quebec Almanack* de Brown et de Nelson édité entre 1780 et 1840, d'abord en français puis en version bilingue français-anglais¹³. Ces almanachs consacèrent une très large part, également dominante dans les almanachs canadiens anglophones du XIX^e siècle, à la partie informative et administrative (*directory*). Cette partie purement informative se détacha, notamment au Canada anglophone, sous la forme de *Directories*, tel *The Quebec Director... Containing an Alphabetical List of the Merchants, traders, and House Keepers, etc., within the City, to which is prefixed a descriptive sketch of the town together with an appendix containing an abstract of the Regulations of Police, etc.*, publié à Québec par Thomas Henri Gleason à partir des années 1820. Enfin, l'almanach populaire québécois, *Le guide du cultivateur* (1830-1836) de Ludger Duvernay et Louis Perrault, l'*Almanach du peuple* (à partir de 1855) de Beauchemin, l'*Almanach agricole*,

12. Voir sur ce point Nicole CARRIER, « Almanachs et Annuaires de la Ville de Québec de 1780 à 1900 ». Mémoire de Maîtrise, Université Laval, 1969, p. IV.

13. L'almanach prend à partir de 1802 le nom de *The Quebec Almanac and British American Royal Kalendar for the Year.../Almanach de Québec et état civil et militaire de l'Amérique-britannique pour l'année...*, Québec, Neilson, 1802-1840.

commercial et historique (à partir de 1867) de J. B. Rolland et l'*Almanach des familles* (1877-1908) du même éditeur, qui dominèrent la production des almanachs entre 1830 et la veille de la Seconde Guerre mondiale, renouèrent explicitement avec la tradition des almanachs populaires de Mathieu Lœnsberg édités notamment à Liège depuis la fin du xvii^e siècle¹⁴, d'une part, et le nouveau type de calendrier populaire réformé né en Allemagne au début du xix^e siècle avec le *Kalender des Rheinischen Hausfreundes* de Johann Peter Hebel auquel Duvernay se réfère dans son *Guide du cultivateur* (qui porte le sous-titre : « D'après les almanachs allemands » ; voir illustration n° 1 annexée). L'*Almanach des familles* suivit également la production allemande d'almanachs populaires et publia en 1896 une traduction d'une des *Kalendergeschichten* (*Histoires d'almanach*) les plus connues de Hebel, « l'Homme dans la lune » (« Der Mann im Mond »)¹⁵. Duvernay, de son côté, se réfère également à Franklin et son *Poor Richard's Almanack* dont il publie des extraits sous le titre « Choix des préceptes de Francklin »¹⁶.

L'évolution pluri-séculaire du genre montre en même temps l'originalité des almanachs populaires québécois par rapport à leurs modèles étrangers initiaux. Elle réside essentiellement dans la présence croissante d'un discours identitaire et patriotique axé sur la construction d'une mémoire collective englobant l'ensemble de la population canadienne-française et ses ramifications aux États-Unis et dans le reste du Canada, une mémoire collective où la littérature, telle qu'elle fut représentée dans les almanachs, joua un rôle de plus en plus marqué depuis les années 1870. Plutôt implicite jusqu'aux premières décennies du xx^e siècle, ce discours sur

14. Les prédictions placées sous forme de notes en bas de la page relative au mois de janvier portent entre 1833 et 1837 le titre : « Prédictions de Mathieu Lœnsberg pour l'année... ».

15. « L'Homme dans la lune », par Hebel. Dans *Almanach des familles de J. B. Rolland*, 1896, p. 40.

16. « Choix des préceptes de Francklin », *Le guide du cultivateur ; ou nouvel almanach de la température, pour chaque jour de l'année 1830. D'après les almanacs allemands*, Montréal, imprimé et publié par Ludger Duvernay, et se vend en gros et au détail, 1829.

l'identité collective des Canadiens français dont l'almanach se considéra comme un porte-parole privilégié, adopte le ton du manifeste dans les deux grands almanachs de l'Entre-Deux-Guerres, l'*Almanach de la langue française* et l'*Almanach du peuple*, ce dernier affirmant en 1921 :

*Nous croyons, cependant, en avoir dit assez pour convaincre notre public que nos efforts sont incessants pour les intéresser et les instruire. Nous croyons aussi les avoir suffisamment convaincus de notre ferme détermination de faire de plus en plus de l'Almanach du peuple l'organe idéal des Canadiens-Français, celui où ils peuvent être toujours sûrs de trouver à un moment donné le défenseur vers lequel ils aimeraient se tourner pour la revendication de leurs droits et de leurs intérêts. Et puisque nous sommes sur ce sujet, disons aussi que nous aspirons à faire encore plus grand, car notre désir n'est rien moins que d'appeler maintenant à notre aide, pour la réalisation de ces aspirations, tous les groupes de langue française épars un peu partout en ce vaste continent de l'Amérique du Nord*¹⁷.

SÉLECTIVITÉ ET CANONISATION DES SAVOIRS

Sous-tendu par le rêve – ou la vision – d'un livre unique possédé, lu et partagé par tous les membres d'une communauté, à l'exemple du livre religieux sacré, l'almanach s'avère porteur d'un « canon identitaire¹⁸ » constitué de savoirs et de connaissances

17. « Avertissement », *L'Almanach du Peuple de la Librairie Beauchemin*, 1921, p. 64.

18. Voir sur cette problématique Aleida et Jan ASSMANN, « Kanon und Zensur als kultursoziologische Kategorien », dans Aleida et Jan ASSMANN (dir.), *Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II*, München, Fink-Verlag, 1987, p. 27 ; et Aleida ASSMANN, « Was sind kulturelle Texte ? », dans Andreas POLTERMANN (dir.), *Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*, Bielefeld, Erich Schmidt, 1995, p. 232-244.

considérés comme essentiels et constitutifs de l'identité de ses lecteurs. La volonté de représenter à la fois un livre précieux et unique – certains éditeurs d'almanachs comme J.-B. Rolland¹⁹, le rédacteur de l'*Almanach de la langue française*, Joseph Gauvreau²⁰, ou l'éditeur de l'*Almanach national* vont jusqu'à presser leurs lecteurs de le conserver soigneusement et d'en faire une « collection précieuse²¹ » – et un ouvrage périodique renouvelable et à réactualiser constamment, donc menacé sans cesse de disparition, caractérise les almanachs québécois à grande diffusion par rapport aux premiers almanachs de Mesplet jusqu'à l'influent *Almanach de la langue française* de l'Entre-Deux-Guerres. L'éditeur de l'*Almanach agricole, commercial et historique*, J. B. Rolland, considéra cette publication délibérément non pas comme un journal, mais comme un « livre populaire », « indispensable à toutes les classes de la société » et susceptible d'« intéresser le lecteur, dans quelque condition sociale qu'il se trouve placé²² ». L'adresse aux lecteurs de l'édition de 1885 de l'*Almanach des familles de J.B. Rolland* souligne l'intention du rédacteur de l'almanach de « faire de ce recueil un bon livre, renfermant, à côté de récits amusants et de pensées hautement morales, un choix de bons conseils et de recettes éprouvées pour les familles, tant à la ville

19. Voir la page de titre de l'*Almanach des familles de J.-B. Rolland* ci-jointe, (illustration n° 2 annexée) qui représente une scène de lecture collective en famille.

20. Joseph GAUVREAU, « Notre almanach », *Almanach de la langue française*, 1916, p. 10 : « À cause de ceux-ci et des autres, aimez l'*Almanach de la langue française*. Lisez-le. Faites-le lire, le soir, en famille, au coin de l'âtre. Conservez-le avec soin. Consultez-le souvent [...] ».

21. Voir l'« Avant-propos » de l'*Almanach national*, 1904, p. 5 : « Répétons seulement que c'est un ouvrage à conserver et à consulter, car avant quelques années il formera une collection précieuse. Il va sans dire qu'il sera plus volumineux, plus complet et pourra avant longtemps rivaliser avec les almanachs les plus célèbres d'Europe et des États-Unis ».

22. « À nos lecteurs », *Almanach agricole, commercial et historique de J.B. Rolland et fils pour l'année 1869*, Montréal, 5^e année, p. 2.

qu'à la campagne²³ ». L'éditeur-libraire de l'*Almanach pour tous* à Saint-Hyacinthe, un nommé Choquet, définit son périodique comme « l'almanach par excellence pour toute la province », et il souligne son but de sélectionner le plus soigneusement possible les connaissances publiées : « Tout le monde y trouvera des renseignements utiles en abondance. [...]. Dans le choix des matières nous trions ce qui est *le plus utile au plus grand nombre* ; c'est là une règle que nous avons adoptée et dont nous ne nous départirons pas²⁴ ».

La préface de l'*Almanach de la langue française* de 1919 met l'accent sur sa fonction identitaire : « Nous voudrions voir ce petit livre entre les mains de tous les nôtres ; nous le voudrions particulièrement entre les mains de ceux qui combattent actuellement sur le sol de la vieille Europe. Il leur apporterait la fraîcheur et le parfum de la brise de chez nous²⁵ ». La préface de 1923 désigne l'almanach qui prit la défense de la langue et de la culture françaises au Canada, comme un « almanach national²⁶ ». Le terme national figure aussi dans le titre même d'un autre almanach plus éphémère, l'*Almanach national*, dont la préface au volume de 1904 désigne le périodique comme un « compagnon indispensable » du lecteur où celui-ci trouvera, « outre les informations générales qui constituent le fond d'un almanach, tels que calendrier, fêtes d'obligation, fêtes légales, pronostics sur le temps, phénomènes astronomiques, etc., [...] une foule de tableaux contenant des renseignements d'une utilité quotidienne, des récits édifiants, des historiettes amusantes²⁷ ». La préface à l'édition de 1930 appelle l'ouvrage même un « Bottin National [...] résumant toutes les activités canadiennes-françaises selon leur caractère religieux, social, national, politique,

23. « À nos lecteurs », *Almanach des familles de J.B. Rolland et Fils pour 1885*, p. 2.

24. « Avertissement », *Almanach pour tous* (Saint-Hyacinthe), 1885, s.p. Souligné par l'auteur de l'almanach.

25. *Almanach de la langue française*, 1919, p. 2.

26. *Almanach de la langue française*, 1923, p. 142.

27. « Avant-propos », *Almanach national*, 1904, p. 5.

économique, artistique, scientifique et littéraire, scolaire et pratique²⁸ ». Et la préface à l'édition de 1931 le désigne comme un « vaste tableau synthétique, l'essence des faits, des problèmes et des physionomies qui méritent de survivre à la théorie incohérente des événements et des personnes dont la vie annuelle se constitue²⁹ ».

Dans sa forme traditionnelle, l'almanach québécois fournit ainsi un canon restreint, bien défini et resté largement identique dans son noyau même, entre la fin du XVIII^e et les années 1930, de savoirs encyclopédiques condensés et canonisés, à commencer par des connaissances visant à aider les lecteurs à se repérer dans le temps et dans l'espace : à travers, d'abord, le *calendrier*, indiquant les mois et les saisons, les noms des saints attachés à chaque jour, les heures de lever et de coucher du soleil et de la lune, les jours de jeûne et d'abstinence obligatoires, les périodes de l'année pendant lesquelles l'église permet ou interdit les mariages, ainsi que des prévisions météorologiques s'étendant sur toute l'année, et pourvues de commentaires et de conseils. S'y ajoutèrent, avec des accentuations différentes selon les almanachs, des informations concernant le gouvernement, le clergé ainsi que la population du Bas-Canada, des conseils d'hygiène et de santé, ainsi que des informations sur l'agriculture. Ces savoirs de type pragmatique eurent une part nettement dominante dans les almanachs canadiens anglophones et les almanachs canadiens-français imprimés par des éditeurs anglophones comme Nelson à Québec et Brown à Montréal, entre la fin du XVIII^e et le milieu du XIX^e siècle³⁰. Beaucoup

28. « Avertissement », *Almanach de la langue française*, 1930, S. 6.

29. Albert LÉVESQUE, « Avertissement de l'Auteur », *Almanach de la langue française*, 1931, p. 4.

30. Voir, par exemple, *The Quebec Almanack and British American Royal Kalendar/Almanach de Québec et état civil et militaire de l'Amérique britannique pour l'année...* édité à Québec par William Neilson entre 1802 et 1840 ; ainsi que *The Quebec Pocket Almanac, and General Register for 1851...*, publié à Québec par G. Stanley ; et *Sinclair's Quebec Pocket Almanac for 1854. Being second after leap year*, Québec, Peter Sinclair, 1853 suiv.

d'almanachs soulignent dans leurs avertissements aux lecteurs cette grille de structuration des savoirs sans cesse reproduite, mais en même temps étouffée et étendue, comme par exemple l'*Almanach des familles* de Beauchemin dans un éditorial adressé « À nos lecteurs » en 1886 :

*Le succès toujours croissant de l'Almanach des Familles nous fait un devoir d'apporter chaque année à sa publication un soin nouveau ; nous pouvons donc sous ce rapport offrir avec confiance au public la neuvième année. Bonnes pensées pour le cœur, récréations de bon aloi pour l'esprit, connaissances d'une utilité pratique pour la famille, telles sont les matières qu'on y trouvera. Dans la première partie des historiettes, anecdotes et lectures variées, dans la seconde un véritable trésor de recettes d'économie domestique et rurale et de conseils sur l'hygiène, la médecine de tous les jours etc. Tout sera lu avec plaisir et profit*³¹.

La canonisation du savoir historique se fixa dans les almanachs québécois essentiellement d'une double manière : au moyen, d'abord, des éphémérides, retraçant les événements importants de l'année écoulée, souvent aux mêmes jours du calendrier ; et au moyen d'une chronologie de l'histoire humaine qui fut d'abord universelle et largement dominée par des repères religieux, mais qui se transforma dès les années 1780 en une chronologie plus ou moins étendue de l'histoire du Canada.

31. « À nos lecteurs » [signé : « Les Éditeurs »], *Almanach des familles... pour 1886*, p. 2. Voir aussi l'adresse « À nos lecteurs » dans le même almanach en 1891, p. 2, qui modifie légèrement ce programme : « Suivant toujours le même ordre, la première partie est composée de légendes et histoires tout-à-fait morales et curieuses entremêlées de *bons mots*, charades, énigmes, etc. qui entretiennent une douce gaîté. Viennent ensuite les intéressants résumés statistiques sur le Canada. Enfin, la deuxième partie avec de nombreux secrets d'économie domestique et rurale, d'hygiène, etc. ; le tableau des Banques en Canada, des Cours de justice et la loi de chasse et de pêche ».

Le journaliste Duvernay qui joua un rôle important dans le mouvement des patriotes des années 1836-1837³², fut le premier, dans son calendrier *Le guide du cultivateur* paru pendant les années 1830 à 1837³³, à introduire un discours politique développé dans deux rubriques traditionnelles de l'almanach, la chronologie et les pronostications. Les « Prédications de Mathieu Laensberg pour l'année 1833 » qui se trouvent en bas de la page du calendrier de Duvernay consacrée au mois de janvier, reprenant la vieille tradition des pronostications populaires, prennent ainsi un ton très politique à l'égard des événements qui allaient déboucher sur la révolte des patriotes :

Prenez garde, vous qui êtes puissans et mensongers. Les tems sont ennemis de l'oppression, et l'insolence sera punie. Les moutons qui ont suivi les loups reviendront au bercail, et s'apercevront que les bergers veulent le bien-être du peuple mouton, sans acception de races. Bien que sous certains rapports l'année ne soit pas aussi remarquable que la dernière, elle verra de grands événements ; terribles châtimens ; fêtes populaires ; alliance des bons contre les méchans. Il y aura des gens qui se traîneront à quatre pieds derrière les partis, et à la fin approuveront celui du plus fort. Persécutions infructueuses ; hypocrisie blâmable ; trois des têtes de l'hydre seront coupées à la fois par un Hercule nouveau. Les hommes comprendront à la fin que la justice est pour eux une nécessité. Troubles dans les pays voisins, mais qui ne nous regarderont point. Certaines provinces font de grands efforts pour se réhabiliter dans les élections. – Invention remarquable et utile.

32. Voir à ce sujet l'étude de Denis MONIÈRE, *Ludger Duvernay et la révolution intellectuelle au Bas-Canada*, Montréal, Québec/Amérique, 1987, qui ne mentionne toutefois pas l'édition de l'almanach.

33. L'almanach fut repris par la suite, pendant les années 1837 à 1840, par l'imprimeur Louis Perrault, un ancien collaborateur de Ludger Duvernay, mais sous une forme politiquement beaucoup plus modérée après l'échec de l'insurrection de 1837.

Dépêches ministérielles. Retour qui causera une grande allégresse. Ridicule obstination de certains hommes qui ne s'aperçoivent pas que depuis vingt cinq ans tout est changé autour d'eux. Mariages fréquents, récolte abondante, excepté les grains semés trop tard qui ne parviendront pas à majorité³⁴.

En 1836, ces prédictions du *Guide du cultivateur* deviennent encore plus combattives, et en même temps prophétiques. Elles prennent un ton ouvertement pamphlétaire et incitent les lecteurs à agir :

Peuples, debout ! lisez au livre de l'avenir et instruisez-vous ; la liberté se prépare à ses fiançailles, elle invite à son banquet toutes les nations du monde, les voilà qu'elles se parent comme de jeunes filles, elles ont débarrassé leurs fortes épaules des haillons de la tyrannie. Mais les hommes rois, et ceux qui se vautrent ici dans les plaisirs par les travaux de leurs semblables, ont rué sur les peuples des hordes de soldats, mais en vain. La hache américaine bâtira des villes à ses nouveaux habitans, à l'ombre de ses forêts l'industrie par ses merveilleuses découvertes, ouvrira au travail de l'homme des routes encore inconnues ; de nouvelles Républiques surgissent du désert, car les lumières et le patriotisme forment les Nations, les peuples vertueux n'ont pas besoin de rois ! des colonies deviendront indépendantes, presque sans combats, la lutte sera courte, le pouvoir des circonstances opérera ce grand changement ; le pouvoir des doctrines libérales sera le grand levier. [...] La liberté fera le tour du monde. Peuples, levez-vous. marchez vers le progrès !³⁵

34. *Le guide du cultivateur ; ou nouvel almanach de la température. pour chaque jour de l'année 1833. D'après les Almanacs Allemands*, Montréal, Ludger Duvernay, 1832, [s. p.] (mois de janvier).

35. *Le guide du cultivateur ; ou nouvel almanac de la température. pour chaque jour de l'année 1836*, Montréal, Ludger Duvernay, 1835, [s. p.] (mois de janvier).

Moins spectaculaire que la politisation du genre des prédictions populaires dans l'almanach de Duvernay on observe l'élargissement de la traditionnelle partie chronologique de l'almanach et son ouverture sur des événements politiques canadiens-français qui furent en même temps commentés. La rubrique « Époques Principales de l'Histoire du Canada » qui couvrait à l'origine deux pages de l'almanach de Duvernay, finit par occuper 4 des 35 pages de cette publication dont deux étaient consacrées entièrement aux événements des années 1830 à 1836, année où *Le guide du cultivateur* dut cesser sa parution à cause de l'emprisonnement et de la fuite de son éditeur aux États-Unis. Mais la rubrique « Histoire du Canada » occupa désormais, dans les grandes collections d'almanachs du XIX^e siècle, une place fixe et de premier plan. Et l'*Almanach de la langue française*, de même que l'*Almanach du peuple* de l'Entre-Deux-Guerres finirent par renouer, entre autre à travers la rubrique « Histoire illustrée du Canada » publiée dans l'*Almanach du peuple* au début des années 1920, avec le ton politique, voire polémique, adopté par *Le guide du cultivateur* de Duvernay avant les événements de 1837.

Les grands almanachs populaires de la seconde moitié du XIX^e siècle – l'*Almanach du peuple* de Beauchemin et l'*Almanach des familles* de Rolland, l'*Almanach agricole, commercial et historique* du même éditeur, de même que l'*Almanach de la langue française* paru entre 1916 et 1937, prennent ainsi le relais, de manière plus modérée, mais en soulignant par l'orientation de leurs rubriques consacrées aux événements historiques, une vision délibérément canadienne-française de l'histoire de l'Amérique du Nord. L'*Almanach des familles* de J.-B. Rolland qui fut, avec l'*Almanach du peuple* de Beauchemin, l'almanach le plus diffusé, et en même temps le livre le plus vendu au Québec entre 1870 et 1914, souligne dans sa préface à l'édition de 1884 :

Nos lecteurs y trouveront l'historique de notre belle association nationale, les statuts et règlements qui la régissent, les noms des officiers des sociétés sœurs du Canada et des États-Unis, ainsi qu'un choix de matières très-

*intéressantes. Ce sera en un mot une publication toute patriotique ; espérons qu'elle recevra de nos familles canadiennes un accueil bienveillant*³⁶.

ÉCRITURE ET RÉ-ORALISATION

Le choix, et dans une certaine mesure la canonisation, de textes littéraires fictionnels s'effectue, dès les premiers almanachs de Mesplet de la fin du XVIII^e siècle, sous une triple forme : d'une part, sous forme d'anecdotes, d'historiettes, de facéties et de brefs récits, souvent anonymes jusqu'au milieu du XIX^e siècle, et ensuite de plus en plus pourvus d'un nom d'auteur, susceptibles d'être remis en circulation orale suite à leur lecture, d'être racontés et rediffusés par la parole ; d'autre part, sous forme de maximes, répondant à l'un des buts essentiels des almanachs québécois à grande diffusion, celui de transmettre une morale, un code de bonne conduite ; et, enfin, à travers la publication d'« extraits », ressemblant aux morceaux d'anthologie, qui mettent en circulation tant des grands auteurs que des textes populaires non canonisés. Les bons mots et maximes, éléments traditionnels de l'almanach, mais généralement publiés anonymement et sans indication d'auteur avant la seconde moitié du XIX^e siècle, furent pourvus, à partir des années 1870, dans leur majorité, d'un nom d'auteur et accompagné, parfois, du titre de l'ouvrage d'où ils avaient été extraits. Les ouvrages d'Antoine Gérin-Lajoie, *Jean Rivard le défricheur* et *Jean Rivard économiste*, le roman *Une de perdue, deux de trouvées* de Georges Boucher de Boucherville, *Mes Rimes* d'Elzéar Labelle (ouvrage préfacé par André-Napoléon Montpetit, auteur des livres de lecture graduée aux Éditions J.B. Rolland), *Antoinette de Mirecourt, roman canadien*, de Madame Jean-Lucien Leprohon (née Rosanna Eleanora Mullins) et le récit des événements de 1837-1838 par Louis-Napoléon Carrier, furent les auteurs et les

36. « À nos lecteurs », *Almanach des familles de J.B. Rolland*, 1884, p. 2.

ouvrages les plus fréquemment utilisés pour les maximes infrapaginales, notamment de l'*Almanach des familles*, entre 1870 et 1900, à côté de Franklin qui demeura une référence constante pour les almanachs canadiens-français tout au long du XIX^e siècle.

Les courts textes littéraires publiés dans la partie « Variété » des almanachs – anecdotes, facéties, historiettes, maximes et chansons (parfois accompagnées de notes musicales) – comme « La Canadienne » publiée dans l'*Almanach des familles* en 1889 ou le poème « Les Droits de la femme » publié dans le même périodique en 1890 sont destinés en partie à la lecture à haute voix et au chant en commun, une forme de ré-oralisation collective de l'écrit que les almanachs donnent eux-mêmes à voir. L'illustration de la page de titre de l'*Almanach des familles* montre ainsi deux scènes de lecture caractéristiques de l'utilisation de l'almanach (voir Illustration n° 2 annexée) : la lecture commune, par les enfants, de l'almanach ; et la lecture solitaire de l'almanach par le père de famille, assis dans son fauteuil. Des préfaces et avertissements aux almanachs évoquent à plusieurs reprises la lecture orale : tel, par exemple, l'article de Léon Lorrain sur « La lecture à haute voix » publié en 1920 dans l'*Almanach de la langue française*³⁷, qui voit dans cette pratique « un excellent moyen d'instruction et un instrument de culture à la portée de tous³⁸ », susceptible de mieux orienter et contrôler à la fois le choix des lectures³⁹ et les manières de lire au sein des familles.

La troisième forme de sélection et de publication de textes littéraires dans l'almanach, effectuée sous forme d'extraits ressemblant aux morceaux d'anthologies, prend de l'ampleur à partir des années 1880, notamment dans les deux plus grands almanachs de l'époque, l'*Almanach des familles* de Rolland et l'*Almanach du*

37. LÉON LORRAIN, « La lecture à haute voix », *Almanach de la langue française*, 1920, p. 42-44.

38. *Ibid.*, p. 42.

39. *Ibid.*, p. 42 : « Quoi lire ? Des classiques français, peintres et interprètes de la race dont nous sommes ; des auteurs modernes dont l'abondance et la variété répondent à la diversité des besoins et des goûts ; les meilleurs écrivains canadiens ; des périodiques choisis ».

peuple de Beauchemin. Tous les grands auteurs de l'époque sont ainsi publiés à travers des morceaux d'anthologies susceptibles de fournir la matière d'une ré-oralisation narrative : à savoir *Les anciens Canadiens* de Philippe Aubert de Gaspé, le « roman canadien » *Antoinette de Mirecourt* de Madame Leprohon, les *Chroniques trifluviennes* et les poésies de Benjamin Sulte, les poésies de Labelle et des extraits de romans de Boucher de Boucherville. On trouve également, parmi les auteurs et ouvrages les plus fréquemment cités et reproduits dans les almanachs, des extraits des écrits de Lionel Groulx (*Les rapaillages*), de Louis Fréchette, d'Octave Crémazie, d'Adjutor Rivard, de Jean Bruchesi, d'Albert Lozeau (*Le vain supplice*), d'Albert Ferland (extraits du *Canada chanté*) et des pièces de théâtre de Marie-Claire Daveluy, dans les colonnes de l'*Almanach de la langue française*.

Atteignant ainsi un public beaucoup plus large que les livres eux-mêmes, la publication sous forme de morceaux d'anthologies de ces auteurs suivit, à y regarder de plus près, une double stratégie : celle d'annoncer, à travers la publication d'extraits, la publication *future* d'un ouvrage afin de préparer le terrain et de tester les réactions du lectorat potentiel ; et celle d'amplifier, à travers la publication d'extraits, la circulation sociale et l'impact socio-culturel d'ouvrages déjà publiés dans les deux grandes collections de livres à grande diffusion du Canada français à l'époque : la « Bibliothèque Populaire » de l'éditeur J.-B. Rolland et la « Bibliothèque Canadienne » de Beauchemin. Ces collections pour lesquelles on trouve constamment des pages publicitaires dans l'*Almanach du peuple* et l'*Almanach des familles*⁴⁰, produisent elles-mêmes des effets de canonisation et sont utilisées, à partir des premières décennies du xx^e siècle, en particulier comme livres de prix dans les écoles canadiennes françaises⁴¹. Notamment, l'*Almanach*

40. Voir, par exemple, la publicité pour la « Bibliothèque Populaire » de la Librairie J.B. Rolland & Fils dans : *Almanach des familles*, 1882, [s.p.] (3 page de couverture).

41. Voir sur ce sujet, par exemple, Daniel CHARTIER, « La décennie des conclusions. La réception de la littérature québécoise des années trente ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 1997.

agricole, commercial et historique, l'*Almanach des familles* et l'*Almanach de la langue française* publient de nombreux textes encore inédits d'auteurs comme Fréchette (par exemple, son histoire de Louis-Joseph Papineau en 1908⁴²), Alfred Duclos DeCelles et Arsène-Gilbert Girard, désignés dans les préfaces des almanachs à partir des années 1907-1908, comme « nos auteurs canadiens⁴³ ».

Ainsi, c'est seulement à partir des dernières décennies du XIX^e siècle que la conception originellement très spécifique que les almanachs donnèrent à lire de la littérature, répondant aux besoins anthropologiques fondamentaux de narration, d'une part, et d'orientation des conduites et des comportements humains, d'autre part, s'élargit. L'*Almanach du peuple* de Beauchemin prolongea l'orientation traditionnelle de l'almanach québécois vers la semi-oralité – c'est-à-dire des formes d'écriture susceptibles d'être remises en circulation par la parole – en introduisant dans la partie « Variétés » (qui renfermait traditionnellement les textes littéraires et fictionnels⁴⁴) une rubrique « Paroles qu'il faut garder ». Les textes publiés dans cette rubrique étaient glanés dans des contextes très divers et hétérogènes, mais généralement extraits de discours oraux prononcés devant un public et rédigés par la suite : comme celui, par exemple, de Jehanne Dirliac sur la littérature nationale, prononcé en novembre 1922 et repris à travers une brève citation dans l'almanach de 1923 où l'auteure affirme : « Pays de défricheurs, de laboureurs et de travailleurs, il s'y trouve des sujets admirables à développer.... Votre pays étant en pleine expansion agricole, on ne saurait trouver meilleure occasion et meilleur siècle⁴⁵ » ; ou encore

42. Louis FRÉCHETTE, « Page de mémoire. Hourra pour Papineau ! », *Almanach agricole, commercial et des familles, de la Cie. J.-B. Rolland*, 1908, p. 133-139.

43. *Almanach agricole, commercial et historique*, 1907, p. 2.

44. Voir, par exemple, *The Quebec Almanack/Almanac de Québec* de Jean Nelson à Québec (1794 suiv.) et *Le Petit Almanach de Québec pour 1857*, imprimé et édité par J.T. Brousseau à Québec.

45. « Littérature nationale (Une). Mlle Jehanne d'Irliac parlant au banquet des Auteurs Canadiens au Cercle Universitaire de Montréal, le 4 novembre 1922 », *Almanach du peuple Beauchemin*, 1923, p. 350.

l'extrait d'une conférence prononcée en décembre 1920 par l'archevêque de Regina, Mgr. Mathieu, sur le concept de nation, proche en définitive de la conception d'Ernest Renan, qui fut cité dans l'*Almanach du peuple* de 1922 :

*L'unité morale d'un peuple ne consiste pas dans ce fait irréalisable dans nos sociétés modernes que tous les citoyens parlent la même langue et parlent de la même façon. Non, l'unité morale pour un peuple, elle est dans ceci que tous les individus dont la réunion forme une nation soient pénétrés de l'idée qu'ils constituent un agrégat, un groupement dans le monde ; qu'ils aient conscience de former un CORPS ; [...]*⁴⁶.

Tous les almanachs d'envergure et d'une certaine durée se mettent à publier, à partir du début du xx^e siècle, des textes littéraires, notamment canadiens-français, plus étendus, allant jusqu'à la publication de courtes pièces de théâtre de Daveluy dans l'*Almanach de la langue française* au cours des années 1920 et l'édition de nouvelles plus étendues, comme le « Roman en deux chapitres » de DeCelles dans l'*Almanach agricole et commercial* de 1907⁴⁷. Cette activité se prolonge à partir des années 1920 en une chronique littéraire, culturelle et artistique développée, publiée en particulier par l'*Almanach du peuple* de Rolland et l'*Almanach de la langue française*, et qui élargit la conception traditionnelle des « éphémérides » de l'almanach.

ÉMERGENCES POPULAIRES DU « GRAND ÉCRIVAIN »

La figure du grand écrivain (impliquant la consécration de son œuvre et l'évocation apologétique de sa biographie) fit timidement et assez tardivement son apparition dans les almanachs à grande

46. « Nation (la). Extrait d'une conférence prononcée à Régina, Sask., le 22 décembre 1920, par Mgr. Mathieu, archevêque de Régina », *Almanach du peuple Beauchemin*, 1922, p. 309.

47 A.-D. DECELLES, « Romans en deux chapitres », *Almanach agricole et commercial*, 1907, p. 99-103.

diffusion. Se dessine néanmoins, dans le genre de l'almanach, à partir des années 1970, la constitution successive d'un canon de grands auteurs et de figures d'identification dont la caractéristique dominante est d'avoir donné une expression aux valeurs de la communauté canadienne-française, son histoire, ses traditions et sa mémoire collective. Quatre figures dominent : Crémazie, Fréchette, François-Xavier Garneau et, dès 1920, Louis Hémon, suivies de Gérin-Lajoie, d'Aubert de Gaspé (*Les anciens Canadiens*), de Napoléon Bourassa, de Roquebrune et de Laure Conan (*Angéline de Montbrun*). L'*Almanach des familles de J.-B. Rolland* publie ainsi en 1909 un premier portrait de grand écrivain, celui de Fréchette, à l'occasion de sa mort, sous la forme d'un poème de Joseph-Marie Melançon, qui se termine par les vers suivants :

*Sois béni, pour ton œuvre abondante et vivace !...
Quand ils diront ton nom, les hommes de ma race
seront de gratitude et d'orgueil envahis ;*

*et les enfants liront tes vers, dans les écoles,
pour apprendre, au frisson de tes nobles paroles,
à vénérer leur Dieu, leur langue et leur pays*⁴⁸.

L'*Almanach du peuple* de Beauchemin inséra, pendant les premières décennies du XX^e siècle, toute une série de notices commémoratives relatives à de grandes figures de la littérature canadienne-française dont l'almanach se fit délibérément l'organe promoteur⁴⁹. En 1922, on pouvait lire ainsi un petit article sur Crémazie qui fut érigé en figure de poète génial, propulsé vers l'écriture par une voix intérieure :

*Octave Crémazie composait ses vers sans se préoccuper
de les écrire. Une fois fixés dans sa pensée, ils l'étaient*

48. Joseph-Marie MELANÇON, « Fréchette », *Almanach agricole, commercial et des familles*, 1909, p. 69. Il s'agit, d'après nos recherches, de la première canonisation explicite d'un écrivain dans les almanachs canadiens-français sous forme d'éloge apologétique.

49. Voir, par exemple, Laurent-Olivier DAVID, « Lecture nationale », dans *Almanach du peuple Beauchemin*, 1922, p. 323-324.

pour toujours. Il pourrait les écrire un mois, un an, dix ans plus tard : cela lui était également facile. Il me disait un jour : « J'ai au moins trois mille vers non écrits qui me trottent dans la tête⁵⁰ ».

Pendant les années 1920-1922 paraissent, dans la nouvelle rubrique des éphémérides littéraires et culturelles introduites dans plusieurs almanachs à grande diffusion, des articles sur Hémon et *Maria Chapdelaine*, dus aux écrivains Sylva Clapin et Léon-Mercier Gouin et à l'homme politique Wilfried Laurier. « Nous lui devons le plus canadien de tous les romans », écrit Gouin dans l'*Almanach du peuple* de 1920. « Maria Chapdelaine restera pour nous une héroïne nationale. Au poète qui créa ces légendes si vraies, notre race doit un souvenir ému⁵¹ ». Clapin prend position, dans les colonnes de l'*Almanach du peuple* de 1923, sur l'appartenance d'Hémon soit à la littérature française soit à la littérature canadienne, réflexion qu'il fait déboucher sur la vision d'un « grand auteur » et d'un « grand livre » canadien-français à venir qui serait un « pendant » à *Maria Chapdelaine*, « maintenant que Louis Hémon nous a tracé les voies, et cet autre livre nous allons l'attendre avec une légitime impatience⁵² ».

L'*Almanach de la langue française* fait paraître, enfin, à partir de 1930, toute une série de notices biographiques dans des rubriques intitulées « Classiques canadiens » et « Meilleures pages d'écrivains canadiens » sur les « grandes figures » canadiennes-françaises, et ce, dans une douzaine de domaines dont six concernent la littérature au sens propre du terme : la poésie, avec Alfred Desroches ; le roman, avec Harry Bernard ; le conte, avec Adolphe Nantel ; la critique, avec Louis Dantel ; le théâtre, avec Germain Beaulieu ; et le journalisme, avec Louis Francœur. En 1936,

50. ANONYME, « Crémazie », *Almanach du peuple Beauchemin*, 1922, p. 209.

51. Léon-Mercier GOUIN, « Louis Hémon », *L'Almanach du peuple de Beauchemin*, 1920, p. 366.

52. Sylva CLAPIN, « Louis Hémon et son œuvre. L'origine de Maria Chapdelaine », dans *Almanach du peuple Beauchemin*, 1922, p. 347.

l'éditeur de l'*Almanach*, la librairie de l'Action canadienne française, décide d'ancrer ce geste de consécration dans d'autres médias que l'écrit et propose aux lecteurs une série de médailles des « grandes figures canadiennes ». Sur les neuf figures mises en bustes et en médailles, quatre étaient des écrivains : Crémazie, Duvernay, Fréchette et Nelligan. Même les publicités de livres canadiens-français sont accompagnées par des commentaires des auteurs de l'almanach incitant les lecteurs à lire les « grands auteurs » canadiens-français. On pouvait ainsi lire dans l'édition de 1925 de l'*Almanach de la langue française* : « Lisez les livres canadiens qui traitent de vos intérêts supérieurs. Faites votre choix dans le catalogue reproduit à la fin de l'almanach⁵³ ». Ces processus de canonisation et de consécration d'une « bibliothèque » populaire canadienne-française choisie, composée de grandes figures d'auteurs, s'accompagne dès la première décennie du xx^e siècle d'une réflexion sur la constitution d'un canon littéraire national, menée non pas dans un champ culturel restreint, mais dans le média largement diffusé des almanachs, en particulier dans l'*Almanach de la langue française* : par exemple, dans l'article de Camille Roy sur « Notre langue et notre littérature » publié en 1916 par l'*Almanach de la langue française*⁵⁴, dans la contribution (anonyme) « Les livres de chez nous » de l'édition de 1921⁵⁵ ; dans l'article « Les Lettres au service de l'idée patriotique » de Lozeau paru en 1924⁵⁶ ; ou encore dans l'étude « Le roman et le théâtre. Instruments de formation patriotique » d'Olivier Maureault paru dans le même numéro⁵⁷.

Vue à partir du genre des almanachs qui paraît à première vue marginal, mais qui était quantitativement et socialement très répandu dans le Québec des xviii^e, xix^e et du début du xx^e siècle, la littérature apparaît comme un phénomène à la fois très marginal et essentiel : marginale, parce qu'elle n'apparaît dans l'ensemble des almanachs québécois à grande diffusion, en tant que corpus de

53. *Almanach de la langue française*, 1925, p. 12.

54. *Almanach de la langue française*, 1916, p. 30-37.

55. *Almanach de la langue française*, 1921, p. 83

56. *Almanach de la langue française*, 1924, p. 93-96.

57. *Almanach de la langue française*, 1924, p. 101-104, ici p. 102.

textes sélectionnés et canonisés, qu'*après* des savoirs jugés plus importants, comme ceux relatifs à l'espace et au temps, mais aussi aux soins du corps, aux relations avec la nature, à l'administration et à la politique du gouvernement. Ceux-ci occupèrent dans tous les almanachs antérieurs à 1914 au moins les deux tiers de la surface textuelle et furent, en règle générale, placés dans la disposition des rubriques de l'almanach, avant les textes littéraires fictionnels.

Mais la *littérature*, au sens large du terme, apparaît en même temps, à travers le prisme des almanachs canadiens-français, comme essentielle et incontournable puisque liée aux besoins anthropologiques fondamentaux de narration et d'orientation. À travers ces deux fonctions fondamentales, elle se glisse entre autre dans les interstices du calendrier, notamment en bas des pages consacrées aux différents mois ; elle est présente sous la forme de maximes, de proverbes, de poèmes et de chansons, notamment dans la partie de l'almanach généralement intitulée « Variétés », « Contes et nouvelles » ou « Pages littéraires ». Jusqu'aux dernières décennies du XIX^e siècle, la présence de la littérature dans les almanachs pouvait largement faire l'économie des fonctions d'auteur et d'œuvre afin de remplir, dans les almanachs, cette double fonction de narration et de moralisation. La figure du « grand auteur » qui émerge dans les almanachs québécois avec les textes qu'ils consacrent à Fréchette, et qui se trouve incarnée dans les almanachs suivants notamment par le poète DesRochers, l'historien Groulx et le romancier Gérin-Lajoie, élargit cette double fonction de la littérature. Celle-ci commence à former, à travers des figures de poètes et de romanciers, mais aussi d'historiens et de publicistes, un nouveau panthéon de figures d'identification qui allait successivement faire concurrence, au cours du XIX^e siècle et pendant les premières décennies du XX^e siècle, à l'ancien canon des saints de l'Église. Ceci se reflète aussi dans le réseau intertextuel auquel les almanachs à grande diffusion du Canada français se sont référés : si l'intertexte religieux, les cantiques spirituels, les prières et les catéchismes, d'une part, ainsi qu'une narrativité anonyme d'anecdotes extraites notamment de périodiques français (comme le *Magasin pittoresque*, l'almanach *Le Mathieu Lænsberg* et les

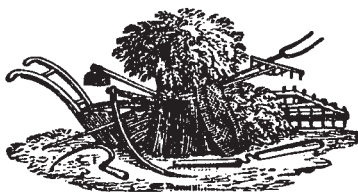
QUE VAUT LA LITTÉRATURE ?

Lectures pour tous), d'autre part, dominèrent dans les grands almanachs du XVIII^e et de la première moitié du XIX^e siècle, comme ceux de Mesplet et de Crémazie (*L'Almanach de Québec*), alors une bibliothèque canadienne-française sélectionnée, diffusée sous forme d'extraits souvent publiés avant les œuvres mêmes, présentant des auteurs laïcs érigés en porte-parole de la communauté canadienne-française et de par là comme grands auteurs canonisés, se tailla une place croissante dans les almanachs de leurs successeurs édités par J. B. Rolland, Beauchemin et les Éditions de l'Action Canadienne-Française entre les années 1860 et la veille de la Seconde Guerre mondiale. On doit ainsi considérer ce média à très grande diffusion sociale que constitua l'almanach populaire comme un des lieux d'émergence et d'ancrage majeurs du canon identitaire de la littérature canadienne-française classique.

LE
Guide du Cultivateur ;
OU
NOUVEL
ALMANAC

DE LA
TEMPÉRATURE,
POUR
CHAQUE JOUR DE L'ANNÉE
1833.

D'APRÈS LES
Almanacs Allemands.



MONTREAL :—IMPRIMÉ & PUBLIÉ
PAR LUDGER DUVERNAY,
Et se Vend en Gros et en Détail au Bureau de La Minerve,
et chez les différents Libraires et Marchands de la Province.

ALMANACH
DES
FAMILLES

DE
J. B. ROLLAND & FILS

POUR L'ANNÉE BISSEXTILE

1884

(SEPTIÈME ANNÉE)



Enregistré conformément à l'acte du parlement du Canada, en l'année mil huit cent quatre-vingt-trois, par J. B. ROLLAND ET FILS, au bureau du ministre de l'Agriculture à Ottawa.

MONTREAL
EN VENTE CHEZ TOUS LES LIBRAIRES
ET LES PRINCIPAUX MARCHANDS

BIBLIOGRAPHIE

- ALMANACH ENCYCLOPÉDIQUE, OU CHRONOLOGIE DES FAITS LES PLUS REMARQUABLES DE L'HISTOIRE UNIVERSELLE, DEPUIS JÉSUS CHRIST (1777), Montréal, Fleury Mesplet et Charles Berger.
- ANONYME (1917), « Il a gagné nos épaulettes... [préface] », *Almanach de la langue française* (Montréal), 3^e année, p. 2.
- ANONYME (1922), « Crémazie », *Almanach du peuple Beauchemin*, p. 209.
- « À nos lecteurs », *Almanach agricole, commercial et historique de J.B. Rolland et fils pour l'année 1869*, Montréal, 5^e année, p. 2.
- « À nos lecteurs », *Almanach des familles de J.B. Rolland*, 1884, p. 2.
- « À nos lecteurs », *Almanach des familles de J.B. Rolland et Fils pour 1885*, p. 2.
- « À nos lecteurs » [signé : « Les Éditeurs »], *Almanach des Familles... pour 1886*, p. 2.
- ASSMANN, Aleida, et Jan ASSMANN (1987), « Kanon und Zensur als kultursoziologische Kategorien », dans Aleida et Jan ASSMANN (dir.), *Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II*, München, Fink-Verlag, p. 27.
- ASSMANN, Aleida (1995), « Was sind kulturelle Texte ? », dans Andreas POLTERMANN (dir.), *Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*, Bielefeld, Erich Schmidt, p. 232-244.
- « Avant-propos », *Almanach national*, 1904, p. 5.
- « Avertissement », *Almanach pour tous* (Saint-Hyacinthe), 1885, s.p.
- « Avertissement », *Almanach du peuple de la Librairie Beauchemin*, 1921, p. 64.
- « Avertissement », *Almanach de la langue française*, 1930, S. 6.
- BENOÎT LADOUCEUR, Lucie, et Michel BIRON (1975), *Les almanachs québécois des origines à nos jours*. Sainte-Foy, Université Laval, École des Bibliothécaires, 1975, Manusc.
- CARRIER, Nicole (1969), « Almanachs et Annuaire de la Ville de Québec de 1780 à 1900 ». Mémoire de Maîtrise, Université Laval.

QUE VAUT LA LITTÉRATURE ?

- CHARTIER, Daniel (1997), « La décennie des conclusions. La réception de la littérature québécoise des années trente ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- « Choix des préceptes de Francklin », *Le guide du cultivateur ; ou nouvel almanach de la température, pour chaque jour de l'année 1830. D'après les almanacs allemands*, Montréal, imprimé et publié par Ludger Duvernay, et se vend en gros et au détail, 1829.
- CLAPIN, Sylva (1922), « Louis Hémon et son œuvre. L'origine de Maria Chapdelaine », dans *Almanach du peuple Beauchemin*, p. 342-347.
- DAVID, Laurent-Olivier (1922), « Lecture nationale », dans *Almanach du peuple Beauchemin*, p. 323-324.
- DECELLES, Alfred Duclos (1907), « Romans en deux chapitres », *Almanach agricole et commercial*, p. 99-103.
- DE LAGRAVE, Jean-Paul (1975), *Les origines de la presse au Québec*, Montréal, Éditions de Lagrave.
- DE LAGRAVE, Jean-Paul (1985), *Fleury de Mesplet*, Montréal, Patenaude.
- DONNELLY, Judy (1991), « January Hath 31 Days : Early Canadian Almanacs as Primary Research Materials », dans *Cahiers de la Société bibliographique du Canada*, vol. 29, n° 2 (automne), p. 7-31.
- FAUTEUX, Aegidius (1934) « Fleury Mesplet : une étude sur les commencements de l'imprimerie dans la ville de Montréal », dans *Papers of the Bibliographical Society of America*, vol. XXVIII, part. 2, p. 164-193.
- FRÉCHETTE, Louis (1908), « Page de mémoire. Hourra pour Papineau ! », *Almanach agricole, commercial et des familles, de la Cie. J.-B. Rolland*, p. 133-139.
- GAUVREAU, Joseph (1916), « Notre almanach », *Almanach de la langue française*, 1916, p. 9-10.
- GOUIN, Léon-Mercier (1920), « Louis Hémon », *Almanach du peuple de Beauchemin*, p. 366.
- HEBEL, Johann Peter (1896), « L'Homme dans la lune », *Almanach des familles de J. B. Rolland*, p. 40.

SAVOIRS ENCYCLOPÉDIQUES ET «LITTÉRATURE POPULAIRE»

- HOFSTEDE, Geert (1991), *Cultures and Organizations. Software of the Mind*, London et al., McGraw-Hill.
- LÉVESQUE, Albert (1931), « Avertissement de l'Auteur », *Almanach de la langue française*, p. 4.
- LÉVESQUE, Albert (1993), « Avertissement de l'Éditeur », *Almanach de la langue française*, 18^e année, p. 2-3.
- « Littérature nationale (Une). Mlle Jehanne d'Irliac parlant au banquet des Auteurs Canadiens au Cercle Universitaire de Montréal, le 4 novembre 1922 », *Almanach du peuple Beauchemin*, 1923, p. 350.
- LORRAIN, Léon (1920), « La lecture à haute voix », *Almanach de la langue française*, p. 42-44.
- McLACHLAN, R.W. (1906), « Fleury Mesplet, the first printer at Montréal », dans *Mémoires de la Société Royale du Canada*, vol. XII, p. 197-209.
- MELANÇON, Joseph-Marie (1909), « Fréchette », *Almanach agricole, commercial et des familles*, p. 69.
- MONIÈRE, Denis (1987), *Ludger Duvernay et la révolution intellectuelle au Bas-Canada*, Montréal, Québec/Amérique.
- « Nation (1a). Extrait d'une conférence prononcée à Régina, Sask., le 22 décembre 1920, par Mgr. Mathieu, archevêque de Régina », *Almanach du Peuple Beauchemin*, 1922, p. 308-309.
- PLAMONDON, Louis (1807), *Almanach des Dames, pour l'année 1807. Par un jeune Canadien*, Québec, Nouvelle Imprimerie.
- ROUILLARD, Eugène (1898), *Les premiers almanachs canadiens*, Lévis, Pierre-George Roy.
- TOUGAS, Gérard (1967), *Histoire de la littérature canadienne-française*, quatrième édition, Paris, Presses universitaires de France.

CULTURE EN PAYS NOIR :
MÉTISSAGE ET RÉSISTANCE.
UN SIÈCLE D'HISTOIRE (1850-1960)

Diana Cooper-Richet

Université de Versailles/Saint-Quentin-en-Yvelines

Le milieu minier se constitue avec le développement de la Révolution industrielle. Pour les besoins de l'industrie moderne utilisatrice de vapeur, le charbon de bois n'est plus un combustible assez puissant. L'extraction de la houille en grande quantité devient donc indispensable ; elle requiert dès le début l'embauche d'une importante main-d'œuvre parmi les paysans des campagnes environnantes, mais aussi parmi les ouvriers d'autres régions, attirés par de meilleurs salaires.

L'implantation de cette industrie houillère et de tout ce qui l'entoure, transforme en profondeur les mentalités et les modes de vie. La communauté qui se constitue progressivement est socialement homogène, puisqu'elle est composée presque exclusivement d'ouvriers, concentrés en un même lieu et géographiquement isolés. « Il n'y a guère d'autres éléments sociaux, sinon quelques ingénieurs, le personnel de direction numériquement insignifiant, ni commerce, ni administration, un peuplement strictement ouvrier » (Ariès, 1976 : 76). Dans ce contexte particulier se forme un groupe au profil identitaire singulier, qui se démarque du reste de la classe ouvrière, qui elle-même n'est pas encore totalement intégrée à la Nation avant 1914.

Dans ce Pays noir la population partage, à partir de 1880 environ, un ensemble d'idées, de sentiments, de valeurs et de techniques, qui peuvent s'apparenter à un système culturel¹ commun et original. Celui-ci s'est formé à partir d'apports et d'influences divers, provenant des mondes rural et ouvrier, d'institutions nationales comme l'école et du patronat. Les mineurs, soit collectivement, soit spontanément ou avec l'aide des syndicats et des partis ouvriers, soit encore individuellement, détournent, récupèrent ou rejettent cette culture qui leur est, en quelque sorte, imposée. Pendant près d'un siècle, la culture du Pays noir sera à la fois vivace et largement autonome. Mais fragile, elle n'aura pas la force de repousser durablement les assauts de la culture de masse, ni celle de survivre à la disparition progressive du métier à partir des années 1960.

UNE CULTURE MÉTISSÉE

La culture des mineurs français, tout comme celle des mineurs allemands, belges ou britanniques, se compose d'un certain nombre de pratiques et de valeurs communes. Repères pour le groupe, elles le sont également pour le reste de la société. Aux origines, ce système culturel plonge ses racines dans la tradition rurale, locale ou régionale, et dans une moindre mesure dans la tradition ouvrière des foyers industriels plus anciens.

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, la demande de main-d'œuvre dans les mines devient considérable, les mineurs sont alors recrutés parmi les nombreux paysans pauvres, soit sur place, soit dans les environs (plateaux picards ou flamands, hautes terres de la Loire). Ils apportent avec eux un folklore et des coutumes, qui se perpétuent longtemps dans un milieu qui reste, dans bien des

1. Maurice Crubellier (1974), donne de la culture la définition suivante : « somme des idées, des sentiments, des valeurs, voire même des techniques, qui ont cours dans une société donnée, en bref les rapports de la collectivité des hommes avec leur milieu naturel et social ». C'est à cette définition de type ethnologique de la notion de culture que nous nous rattachons ici.

endroits, fortement lié au monde agricole². Même si la sociabilité villageoise est malmenée par l'industrialisation, elle offre cependant une belle résistance à la normalisation des mœurs en œuvre depuis le XVI^e ou le XVII^e siècle, comme l'a montré Norbert Elias (1973). La persistance des auberges rurales souvent annexées à une ferme, en fournit un exemple. Mais dans les années 1880 elles sont concurrencées par les estaminets ouvriers, dont le nombre croît en fonction de la multiplication des puits et de la construction de logements ouvriers de plus en plus nombreux³. Or, au centre de la vie sociale des bassins miniers, il y a le débit de boissons, cet autre « chez soi », où tout le monde se connaît et a ses habitudes. Le café est un lieu particulièrement sécurisant pour les ouvriers qui s'y retrouvent entre eux, hors de la présence de personnes étrangères à leur milieu. Le patronat et les ecclésiastiques ne regardent pas avec sérénité l'usage que les ouvriers font du cabaret, qui à leurs yeux est un lieu de débauche dangereux et subversif, où l'on ne se contente pas de boire, mais dans lequel le personnel des houillères tient aussi des réunions syndicales.

Dans la vie festive traditionnelle des paysans, le carnaval, les foires et les fêtes religieuses jouent un rôle primordial. Certains d'entre eux gardent très longtemps leurs caractéristiques ancestrales de rassemblement villageois, mais progressivement les liens avec la religion se distendent. Sainte-Barbe, protectrice des mineurs, est célébrée le 3 décembre par l'ensemble de la profession. Or, ce jour perd peu à peu de sa religiosité, pour devenir une fête essentiellement corporative. Au cours des « ducasses » du Nord et du Pas-de-Calais ou des « vogues » du sud de la France, les mineurs s'adonnent à des jeux divers, dont beaucoup ont une origine très lointaine. Le jeu de « Lacrosse », dit aussi « chole » ou « guise », bien connu au Québec, est un golf rustique, pratiqué dans

2. John Condevaux (1928 : 6) montre que ces ouvriers conservent encore des traits de caractère généralement attribués à la mentalité rurale, comme le souci d'économiser, l'âpreté au gain et la volonté de s'enrichir.

3. Pour tout ce qui concerne les débits de boisson en Pays noir, voir la riche étude de Milan Vulic (1990).

les campagnes européennes dès le Moyen Âge. Les mineurs en sont très friands. Dans *Germinal*, Émile Zola met en scène une grande partie de crosse à travers la campagne dénudée par l'hiver. Parmi les jeux d'adresse prisés par les houilleurs, le tir-à-l'arc offre un autre exemple de longévité, puisque dans les Flandres les premières confréries de tireurs remontent au XIV^e siècle. Il en est de même pour le javelot. Ces jeux guerriers sont encouragés aux XV^e et XVI^e siècles par la royauté, au détriment des jeux de balles ou de dés, considérés comme moins utiles.

Parmi les activités de loisirs pratiquées par les mineurs, il y a toutes celles qui appartiennent au « bestiaire ». Elles témoignent de la force des liens que ces hommes continuent d'entretenir avec le milieu rural et notamment avec l'élevage. Certains auteurs font une distinction entre le bestiaire d'amour ou de miel et le bestiaire sanguinaire ou de fiel⁴. Dans le premier, il y a la colomphilie qui consiste à élever, reproduire et à faire concourir des pigeons-voyageurs⁵. Mais les mineurs affectionnent et élèvent aussi des pinsons et des canaris pour leur chant. Ces trois types d'élevage ne sont pas récents dans la région. En effet, après la Révolution française, les seigneurs perdent le privilège de la possession de pigeonniers. L'élevage des pigeons se répand alors dans les campagnes, notamment dans le Nord de l'Europe. Quant aux canaris, ils ont, dit-on, été rapportés pour la première fois dans les Flandres occupées par les Espagnols par Isabaut de Bavière, femme de Charles VI. Dans le bestiaire sanglant, il y a les combats de coqs⁶, qui sont signalés dans le Nord dès le XVI^e siècle et dont la tradition est maintenue, en dépit des nombreuses interdictions, mais aussi les duels organisés entre chiens et rats. Avec les pigeons, les mineurs semblent être à la recherche de la douceur ; grâce au chant des

4. Ces expressions sont notamment utilisées par Marie Cigarra, dans son ouvrage sur les combats de coqs (1992).

5. Selon le sociologue Georges Friedmann, ce genre de loisir constitue le type même de l'activité de compensation au travail peu qualifié, parce qu'il permet l'initiative, l'observation, la réflexion, etc.

6. Les combats de coqs sont « une remontée de sang espagnol », selon l'expression de Pierre Pierrard (1976 : 175).

oiseaux ils côtoient la beauté, tandis qu'avec le bestiaire de fiel l'instinct semble prendre le dessus.

Le mineur-paysan ou paysan-mineur est une des figures du monde de la mine au XIX^e siècle. Il reste très attaché à la terre et possède le plus souvent un jardin auquel il consacre une bonne partie de son temps libre. C'est sur ce lopin, qui entoure les fermes ou les maisons construites par les compagnies que les animaux sont élevés par les mineurs. Ces coins de terre ont ainsi une double fonction, celle de mieux satisfaire les besoins alimentaires des familles ouvrières, mais aussi celle d'occuper sainement le temps hors travail⁷.

De cette tradition campagnarde, les mineurs vont aussi conserver jusqu'à la Première Guerre mondiale l'habitude de chanter et de danser sur des airs villageois. Dans les nombreuses sociétés musicales qui se créent, en France, au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle et qui connaissent un grand succès dans les bassins miniers, le répertoire comporte fréquemment des pièces de cette origine. Notons enfin que les houilleurs du Nord de la France maintiendront jusqu'à la fermeture des mines l'usage d'un dialecte, le rouchi, issu du picard de leurs ancêtres paysans, agrémenté d'expressions flamandes et de mots propres au travail du charbon. Ce parler, qui a le plus souvent été adopté par les travailleurs immigrés⁸, permet aux mineurs de s'isoler du monde et d'affirmer la singularité de leur culture.

À cette coutume rurale s'ajoutent quelques composantes apportées par les ouvriers, parfois des mineurs, en provenance de

7. Lorsqu'avec le temps les rapports de la communauté minière avec le milieu rural se distendront, les compagnies veilleront, dans un souci de moralisation de la population, à offrir à ceux qui travaillent pour eux des cours de jardinage. Voir sur ce sujet Claude Dubar, Gérard Gayot et Jacques Hédoux (1982 : 383). Il s'agit, entre 1880 et 1950, d'un « jardin forcé », c'est-à-dire imposé par la faiblesse des ressources financières dont disposent les mineurs.

8. L'arrivée des travailleurs immigrés provoquera des réactions de rejet et de repli communautaires ; il y a donc au Pays noir, selon l'expression de Philippe Ariès, « deux populations juxtaposées » (1976 : 111). L'apport culturel des étrangers semble donc avoir été limité.

régions déjà industrialisées à la recherche d'un meilleur niveau de vie. Ils apportent avec eux un savoir-faire, une technique de travail apprise, notamment pour ceux qui viennent du bassin du Nord, auprès des ingénieurs et des agents de maîtrise belges, un sentiment d'insatisfaction et de révolte, voire une certaine politisation, ainsi qu'une longue habitude de consommation d'alcool. Leur mode de vie, leurs mentalités viennent s'amalgamer à ceux des paysans avec lesquels ils s'enfoncent chaque jour dans les galeries.

Malgré l'isolement social dans lequel vit ce groupe professionnel, ses fondements culturels sont néanmoins modifiés par les transformations qui se produisent au niveau national durant le dernier quart du XIX^e siècle. La France démocratise durablement ses institutions politiques, se dote d'un enseignement primaire laïque, obligatoire et gratuit pour tous jusqu'à l'âge de 13 ans, s'ouvre au syndicalisme, élabore un début de protection sociale⁹ et sépare l'église de l'État. Les mineurs, que tous les observateurs dépeignent comme peu instruits, incapables d'écrire même quelques lignes, peuvent, à partir du vote des lois scolaires de 1881-1882, comme tous les parents de France, envoyer sans frais leurs enfants à l'école. S'ils continuent à parler le rouchi au sein de la communauté – car « parler patois, c'est s'affirmer ouvrier » (Marty, 1996 : 159) – en dépit d'un mouvement de recul généralisé des patois en France, les futurs mineurs et leurs sœurs apprennent à parler, à lire et à écrire le français, les bases du calcul ainsi que les grands principes de la morale républicaine. Ils posséderont à partir de là, comme leurs concitoyens, les quelques ouvrages qui constituent la « bibliothèque personnelle des gens du peuple¹⁰ », faite de cinq ou

9. Des lois sociales sont votées, notamment des réductions du temps de travail. Les ouvriers bénéficient donc de plus de temps libre et la question de leurs loisirs se trouve alors posée.

10. Jean-Yves Mollier (1993 : 81). Grâce aux livres de lecture utilisés dans les écoles de la République, les enfants de mineurs apprennent à connaître le monde qui les entoure et l'ensemble des jeunes Français se familiarisent avec celui de la mine. Dans l'ouvrage de Jean-Marie Guyau, *La première année de lecture courante*, publiée à 9 millions d'exemplaires entre 1875 et 1920, figure un texte sur les mineurs dans lequel ils sont dépeints comme des hommes de courage et de devoir.

six manuels scolaires et de quelques feuillets (Thiesse, 1984 : 15-19) découpés dans la presse ou vendus par les marchands qui sillonnent le pays. Les journaux pénètrent, quant à eux, les estaminets ouvriers à peu près au même moment¹¹, et s'ils ne sont pas lus par tous ils sont néanmoins largement commentés autour d'une chope de bière ou d'un verre de genièvre.

À la fin du XIX^e siècle, le mouvement associatif est très développé dans les bassins miniers. La loi sur les associations, votée en 1901, consacre et renforce un usage déjà largement répandu, mais elle fournit un cadre légal à des activités anciennes, comme la colombophilie ou le tir-à-l'arc ou à des loisirs plus récents, comme la gymnastique ou la musique. Les sociétés d'éducation physique et les harmonies, très actives parmi les mineurs, ont été fortement encouragées et financées par un patronat soucieux de moraliser sa main-d'œuvre et de la tenir éloignée des débits de boissons. Dans ce but sont placés à la tête des associations des directeurs de houillères, des ingénieurs et parfois des agents de maîtrise. Le succès national des sociétés¹² de gymnastique se situe dans un mouvement d'ensemble inspiré par une volonté gouvernementale de préparer les jeunes générations à combattre l'Allemagne, qui vient de ravir à la France l'Alsace et la Lorraine, et par celle du patronat d'avoir une main-d'œuvre en bonne santé¹³. Dans le département de Saône-et-Loire, avant 1914, les communes minières de Montceau-les-Mines, du Creusot et d'Épinac-les-Mines, ont de très nombreuses associations sportives lancées à l'initiative des patrons, et quelquefois par les ouvriers. « Les gymnastes sont désignés comme

11. La loi du 29 juillet 1881 accorde la liberté de la presse.

12. La généralisation de la culture, par le biais de la presse, des associations, de l'école, contribue à la disparition des particularismes régionaux, voir Jean-Yves Mollier (1992).

13. Pierre Arnaud (1987) et Pierre Arnaud et Jean Camy (1986). Dans ce dernier ouvrage, voir plus particulièrement l'article de Pierre Goujon, « La naissance des sociétés sportives en Saône-et-Loire avant 1914 : la sociabilité sportive entre la tradition et la nouveauté ». La partie consacrée à l'intervention des industriels dans le bassin minier est particulièrement instructive.

le portrait du peuple à venir, souverain, pacifique, fort et discipliné, source de toute légitimité et respectueux de la loi » (Chambat, 1986 : 1991). La fête sportive est rassurante, calme et saine, elle est le contraire de la foule agressive et violente dans laquelle les mineurs ont toujours été représentés¹⁴. Il faut aussi rappeler la prolifération des sociétés de tir, dont la création est encouragée par les pouvoirs publics. Les harmonies et les fanfares¹⁵ sont également très caractéristiques de la vie sociale des bassins miniers¹⁶. Elles se développent dans le sillage du grand mouvement en faveur de la musique populaire lancé par Louis Bocquillon, dit Wilhelm, au milieu du siècle (Gumplowicz, 1987) et de l'introduction de l'apprentissage de la musique dans les programmes scolaires, à partir de 1882. Il s'agit de faire jouer de la grande musique aux plus défavorisés. Ici encore le patronat minier se rend vite compte de l'effet apaisant de la musique et du profit qu'il peut en tirer pour améliorer son contrôle sur la population. La réussite sera considérable, les mineurs s'enrôlent nombreux, pour faire ensemble de la musique et pour profiter des avantages qui leur sont offerts par les directions¹⁷. Les corons résonnent alors du son de ces musiciens-amateurs qui répètent.

Ainsi, les compagnies minières s'efforcent d'encadrer entièrement la vie des mineurs et de leurs familles, c'est-à-dire de leur fournir du travail, des logements, des activités après le labeur, mais aussi un cadre spirituel. Dans beaucoup de bassins, l'église catholi-

14. Sur les foules de mineurs en colère voir l'article de Diana Cooper-Richet (1998).

15. Une harmonie est un orchestre d'instruments à vent, bois et cuivres, et de percussions, dont le répertoire s'inspire de la musique militaire. La fanfare ou orphéon, est une formation de dimension plus modeste, limitée aux cuivres et à quelques percussions.

16. La tradition musicale est ancienne dans le Nord de la France, avec des auteurs-compositeurs-chansonniers comme Béranger, Pierre Dupont, Jean-Baptiste Clément et Eugène Pottier, le père de *L'internationale*.

17. Certaines compagnies donnent aux mineurs-musiciens des emplois réservés, c'est-à-dire moins difficiles, des primes, des aménagements d'horaires ou du charbon de meilleure qualité...

que et son clergé sont très proches de la direction ; les prêtres sont parfois rémunérés par les compagnies, qui construisent des édifices religieux, tels que des chapelles, des écoles¹⁸ ou des couvents. Dans certaines régions, le certificat de baptême ou de première communion est exigé pour l'embauche d'un nouvel ouvrier. Mais à la fin du siècle, les mineurs, comme les autres Français, s'éloignent de la religion¹⁹.

Tout en demeurant fortement marqués par la tradition rurale, mais de plus en plus contrôlés par une hiérarchie pesante, les mineurs, éduqués et francisés par la République, vont façonner, collectivement ou individuellement, des pratiques de résistance et donner ainsi à cette culture toute son originalité.

DES PRATIQUES DE RÉSISTANCE COLLECTIVES ET INDIVIDUELLES

Qu'elles soient collectives ou individuelles, les pratiques de résistance mises en œuvre par les mineurs sont à la fois des signes d'affirmation identitaire, des ruses pour déjouer la domination et un refuge pour oublier un univers de travail pénible et périlleux.

La communauté minière de moins en moins pratiquante a progressivement détourné de leur véritable objectif quelques-unes des étapes jalonnant la vie du chrétien. La première communion en fournit un bon exemple. Certaines compagnies, comme celle d'Anzin, exigent ou encouragent fortement la présentation d'un certificat de première communion pour l'embauche des jeunes

18. Dans le seul Pas-de-Calais, près de 60 églises et écoles catholiques ont été construites par les houillères.

19. Yves-Marie Hilaire (1966) montre que la déchristianisation dans cette région est antérieure à l'introduction du socialisme vers 1890 et des sociétés de Libre-pensée, mais qu'elle laisse des noyaux de pratiquants chez les mineurs, plus particulièrement dans les zones rurales. Pour Pierre Pierrard, « Le christianisme des mineurs est très fragile ». Il relate les notes prises par un curé en 1886 : « Le mineur dit que le Paradis c'est la vie de l'ingénieur, le Purgatoire celle des maîtres-porions, l'Enfer, celle des ouvriers » (1980 : 18).

ouvriers²⁰. Or, dans les régions de mono-industrie, les travailleurs sont plus ou moins contraints d'accepter les conditions imposées par les principaux employeurs locaux. Les familles de mineurs conservent donc l'habitude de ce rite, qui consacre le passage à l'âge adulte, c'est-à-dire le moment où les jeunes commencent à travailler à la mine ; il fournit également l'occasion de faire la fête, avec des costumes neufs, un cortège musical et un banquet.

De la même façon, l'usage que les familles font du mariage à l'église est significatif de ces entorses aux traditions religieuses et aux ambitions des compagnies²¹. Dans le monde de la mine à la fin du XIX^e siècle, les enfants nés hors-mariage sont fréquents. Zola nous montre un des fils Maheu, Zacharie, deux fois père, célibataire et vivant toujours chez ses parents, tout comme la mère de ses enfants qui, elle, vit dans sa famille avec leurs deux enfants. De telles situations ne sont pas rares dans la réalité de la société minière, au sein de laquelle le mariage religieux ne vient régulariser une union naturelle que lorsque le jeune mineur ou la jeune herscheuse ont, par leurs « quinzaines », contribué à aider financièrement des parents professionnellement sur le déclin. Les mineurs prennent donc la liberté de transgresser les préceptes de la morale chrétienne en vivant leur sexualité dans le cadre de la promiscuité et de la violence qui leur ont été imposées par les méthodes de production issues de la Révolution industrielle. Les mineurs conservent cependant l'habitude du mariage religieux, mais ils le détournent à leur profit. Ce moment clé de la vie sociale d'une famille de mineurs perd alors de sa portée religieuse au profit de son caractère festif.

20. Selon l'historien Yves-Marie Hilaire, « nous avons ici l'exemple d'un rite imposé par une autorité extérieure, qui certes se maintient, mais dont le caractère tend à évoluer » ; « Remarques sur la pratique religieuse dans le bassin du Pas-de-Calais dans la deuxième moitié du XIX^e siècle » (1966 : 270).

21. La Compagnie de Courrières exige que les hommes qui travaillent pour elle soient mariés religieusement, comme le souhaite la Commission diocésaine responsable du bassin minier. Mais ceci est loin d'être la règle partout.

Ces détournements spontanés ne sont pas les seules pratiques de résistance à la culture « imposée ». Les syndicats et les partis que les ouvriers des bassins miniers se sont donnés ou ont adoptés, se sont souvent volontairement opposés aux compagnies et à leur stratégie d'encerclement de la population. La loi autorisant les syndicats date de 1884. Dans ce cadre légal les mineurs s'organisent très vite et très puissamment. Ils mettent ensuite au point un ensemble de grands rites miniers qui contribuent à souder fortement la communauté en la différenciant du reste de la classe ouvrière française et en lui donnant un poids certain face aux compagnies. Parmi ces rites il y a les grandes foules en colère qui se déchaînent à travers la campagne, il y a aussi les mille et une façons de réagir à l'occupation d'un bassin minier par l'armée lors d'une grève, ou de s'organiser pour résister lorsque l'arrêt du travail est trop long. « La grève s'impose, en effet, à la culture minière [...] elle cristallise les espérances nouvelles, elle rompt de façon brutale le cours du travail, elle confère un caractère collectif à la résistance, dont la Saint-Lundi, l'absentéisme ou le freinage constituaient jusque là l'expression la plus visible » (Réberieux, 1993 : 460). Le réformisme syndical et politique qui voit, très tôt, le jour dans cette corporation, qui permet l'élection de députés-mineurs au parlement dès 1885 et des négociations avec le patronat, alors que pratiquement aucun autre corps de métier n'est en mesure de le faire avant la Première Guerre mondiale, constitue lui aussi une forme de résistance atypique et efficace. À ce rituel ajoutons, au titre des pratiques de résistance en provenance du mouvement syndical, l'existence de cafés politiques tenus par des militants, très souvent d'anciens mineurs renvoyés à l'occasion d'une grève. Dans ces établissements s'entretient, grâce aux discussions, à la presse qui est proposée par le patron aux habitués et aux réunions qui s'y tiennent, une sociabilité de l'opposition et une volonté de faire changer l'ordre des choses. Les mineurs affirment ainsi leur refus de plier l'échine, d'accepter la morale du renoncement, celle de la hiérarchie et des inégalités ; ils mettent en évidence, dans le même temps, le conflit qui existe entre leur échelle de valeurs et celle du patronat et du clergé.

Mais la contribution du syndical et du politique aux pratiques de résistance dans la sphère culturelle a également pris d'autres formes. Les partis ouvriers, et dans une moindre mesure les syndicats, ont cherché et réussi à réutiliser à leur profit un type d'institutions culturelles mises en place à l'initiative des compagnies. Au cours de la période de l'entre-deux-guerres et après la Deuxième Guerre mondiale, les municipalités socialistes et communistes viennent encadrer la vie sociale des mineurs, lorsque l'Église et les traditions de la société rurale ne sont plus en mesure de le faire (Dubar, Gayot et Hédoux, 1982 : 422 et 449). Elles organisent des sociétés musicales, des associations sportives et des clubs de toutes sortes, y compris des concours de jardinage, comme le patronat le faisait depuis longtemps. Tout ceci s'opère dans un « esprit socialiste », qui ne diffère pas fondamentalement du paternalisme conservateur des compagnies. Les municipalités de gauche ne tentèrent pas de s'aventurer sur un terrain novateur en matière culturelle, sauf en ce qui concerne la fondation de bibliothèques de prêt, mais la littérature proposée et les livres empruntés par le petit nombre de mineurs-lecteurs sont très classiques.

À ces formes de résistance collective, spontanées ou institutionnalisées, il faut ajouter un type de pratique individuelle assez exceptionnelle dans le monde ouvrier, mais caractéristique du milieu minier, l'écriture. Cette corporation est, en effet, l'une de celles qui a produit le plus d'écrivains et de poètes. Ce passage « du pic à la plume », comme l'a joliment écrit Jacques Cordier dans un ouvrage consacré à Constant Malva²², a sans doute été, en partie, rendu possible par la situation centrale qu'occupe cette industrie créatrice de richesses, dans la vie économique au XIX^e siècle et jusque dans la première moitié du XX^e. Elle a longtemps donné aux ouvriers qui y travaillaient le sentiment d'exercer un métier ardu et dangereux, donc héroïque, mais dans lequel ils bénéficiaient d'une marge d'initiative et de créativité, qu'ils perdront avec la mécanisation grandissante des méthodes d'extraction. L'écriture sym-

22. Ce texte, « Du Pic à la plume », ronéoté et sans date, a été publié par l'auteur à Aulnois, en Belgique.

bolise chez les mineurs une volonté de résistance au joug économique et culturel qui leur est imposé. Elle prend toujours, soit la forme du témoignage, soit celle du récit autobiographique ou encore du poème évoquant les difficultés, les misères et les joies du travail de la mine²³. Tous ces textes ont été écrits selon les canons de la littérature bourgeoise²⁴ ; cependant, il en est néanmoins parmi eux qui, au-delà du témoignage empreint de tolérance, s'efforcent de montrer toute l'horreur de l'univers souterrain dans lequel peinent ces hommes. Deux auteurs illustrent ces courants divergents de la littérature minière : le poète-chansonnier Jules Mousseron et l'écrivain belge de langue française Malva. Le premier est le plus réputé et le plus populaire des chantres de la mine. Né en 1868 dans le bassin minier du Nord, il passa quarante-six ans à travailler au fond, tout en écrivant, en publiant et en chantant en public ses poèmes sur la vie des mineurs. Mousseron a créé un personnage très apprécié des houilleurs, Cafougnette. Surnommé « le Tartarin du Nord », il personnifie « l'idéal-type » du mineur : courageux, sociable, ayant l'esprit de famille et s'exprimant en patois. Il n'est ni rebelle, ni vraiment intégré ; c'est un ouvrier qui sait travailler, mais ne se laisse pas faire. Les nombreuses œuvres²⁵ de Mousseron évoquent les joies et les drames de la mine, la solidarité qui lie les ouvriers entre eux et les difficultés du métier. Dans ses textes toujours proches du langage oral, il ne tombe ni dans le misérabilisme, ni dans l'idéalisation d'un milieu qu'il se refuse à trahir, dont il est fier et qu'il ne cherche pas à fuir. Le père de Cafougnette veut

23. L'humanisme des mineurs est toujours en rapport avec le travail industriel, car ils ne peuvent se mettre en valeur qu'à travers leur force, leur habileté professionnelle et leur vaillance.

24. Rappelons, par ailleurs, que la mine a été une source d'inspiration pour de nombreux hommes de lettres connus et moins connus, comme Charles Duveyrier, Yves Guyot, Camille Lemonnier, Jules Verne, Émile Zola, Hélène Parmelin, André Stil et bien d'autres encore. Ceci a certainement servi de révélateur aux mineurs en mal d'écriture.

25. Signalons parmi d'autres titres de Jules Mousseron : *Fleurs d'en bas* (1897), *Croquis au charbon* (1899), *Au pays des Corons* (1907), *Mes dernières berlines* (1933). Environ 300 de ses poèmes ont été distribués à 100 000 exemplaires.

contribuer à la survie des mineurs dans la situation qui est la leur, à son époque. À la fin de sa vie, il francise de plus en plus ses écrits, montrant par là sa capacité à suivre les transformations du public auquel il s'adresse. Jusqu'en 1945, il poursuit une remarquable carrière d'artiste donnant, le premier, ses lettres de noblesse à une littérature écrite par d'authentiques mineurs. Sa réputation déborde du cadre régional et professionnel qui est le sien, ses tournées de récitals couvrent toute la France et des artistes reconnus, comme le poète socialiste Émile Verhaeren ou le peintre et illustrateur nordiste Lucien Jonas lui rendront hommage. Mousseron a beaucoup contribué à faire connaître sa corporation, mais le regard qu'il porte sur ses congénères est indulgent et dépourvu de révolte²⁶.

L'insoumission est pourtant présente chez d'autres écrivains-mineurs²⁷. Alphonse Bourlard, dit Constant Malva (1903-1969), est certainement l'un des meilleurs représentants de ce type d'auteurs prolétariens en rupture de ban. Mineur jusqu'en 1940, originaire du Borinage Belge, il fait paraître son premier texte *Histoire de ma mère et de mon oncle Fernand*²⁸ en 1932, avec une préface d'Henry Barbusse. Ce récit largement autobiographique a été suivi par une douzaine d'autres tous écrits en français, sauf un, et en langage parlé. Le plus connu est *Ma nuit au jour le jour*²⁹, dans lequel Malva dénonce « l'aspect sinistre de la mine, lieu de désolation et d'épouvante où un silence de mort plane, où les

26. D'autres mineurs-écrivains peuvent être rattachés à ce courant littéraire qui représente l'univers de la mine avec nuance, contant avec une grande tendresse ses petits bonheurs et ses grandes catastrophes. Citons dans cette veine le Nivernais Louis Lanoizelée, le Belge Achille Delattre, le Français d'origine polonaise Achille Zaletski ou le mineur devenu ingénieur Augustin Viseux.

27. Parmi les révoltés signalons les noms suivants : André Théret, Xavier Charpin et Jean Grare.

28. Ce livre a été réédité en 1979 à Bassac comme supplément au n° 4 de la revue *Plein Chant*.

29. Ce texte est d'abord paru en extraits dans la revue *Les Temps Modernes* en 1947, puis sous forme de livre en 1952, puis a été réédité en 1978 par les éditions François Maspéro.

ténèbres comme des draps funèbres vous enveloppent de toutes parts » ([1952] 1978 : 51). Pour Malva, rien n'est plus triste qu'une vie de mineur. La seule solution consiste à s'évader de cette existence. La fuite peut prendre la forme du militantisme syndical ou politique, ce que tentera sans succès Malva. Après un passage à la CGT belge, il rejoint l'extrême gauche trotskiste, pour finir durant la Deuxième Guerre mondiale dans la Collaboration. Ses tentatives d'échappée vers le monde des lettres ne seront pas plus fructueuses. Proche du mouvement de la Littérature Prolétarienne lancé par Henry Poulaille, il essaie de vivre de sa plume, mais ses efforts seront vains. À la fin de sa vie il se retrouve rejeté, à la fois par son milieu d'origine, qui lui reproche d'avoir déboulonné le héros, c'est-à-dire d'avoir détruit le mythe du mineur courageux et amoureux de son métier, mais aussi par les milieux littéraires qui ne l'ont jamais vraiment accepté. Malva, transfuge de sa classe, meurt dans la misère et l'anonymat.

Les différences de mentalités entre Mousseron et Malva s'expliquent partiellement par les changements intervenus en un demi-siècle dans les méthodes d'extraction du charbon. Lorsque le premier commence à écrire et à chanter, le mineur de fond est encore un ouvrier qualifié, qui travaille au sein d'une équipe relativement autonome. Mousseron peut avoir confiance en l'avenir. La République ne fera-t-elle pas de cet autodidacte un Chevalier de la Légion d'honneur ? Malva subit, quant à lui, les débuts de la mécanisation, les affres de la rationalisation et l'éclatement du travail collectif. La mine s'est désormais déshumanisée. Ainsi, le premier accepte cet univers qui est le sien³⁰, tandis que le second refuse violemment la mine en disant : « J'ai un fils en âge de travailler, s'il parle de venir à la fosse, je lui coupe les bras à hauteur des deux épaules » ([1952] 1978 : 24).

30. Le poème que Jules Mousseron écrit après la terrible catastrophe de Courrières en 1906, qui fait 1 200 morts parmi les ouvriers, illustre bien cette mentalité. Pour lui, c'est la fatalité du grisou qui en est la cause. Il n'aborde jamais la question du non-respect des règles de sécurité, largement responsable de cette explosion et de beaucoup d'autres.

QUE VAUT LA LITTÉRATURE ?

À partir d'éléments de provenances diverses, qui se sont petit à petit imbriqués les uns dans les autres, s'est constitué un système culturel propre à la mine. Les membres de la communauté ont fait preuve d'imagination et d'ingéniosité pour trouver ces multiples formes de résistance à la domination qui leur était imposée. Pour la plupart d'entre eux, cette culture a été un refuge qui ouvrait sur une autre vie ; pour quelques isolés, ce cocon a, au contraire, été vécu comme un piège qui se refermait sur eux.

Pourtant, dans les années 1950 et 1960 cette culture commence à déperir. Elle est frappée par deux fléaux, la récession charbonnière avec son cortège de fermetures de sites et de licenciements et les atteintes de la culture de masse, dont les premiers effets se sont fait sentir entre les deux guerres, avec la multiplication des postes de radio et le développement des grands sports populaires. Tout ceci vient menacer les activités traditionnelles du groupe, qui disparaissent peu à peu au contact de la télévision, des supermarchés, des discothèques, etc. Attaquée de toutes parts, la culture minière, en dépit de son passé et de sa richesse, n'a pas toujours la force de résister³¹. Elle est désormais jalousement conservée dans des écomusées, gardés par des retraités de la mine, témoins attardés de l'existence de ce milieu en péril.

31. Citons cependant la vive résistance opposée par certaines fanfares, comme celle des mineurs de Grimley, dans le Yorkshire, mise en scène dans le film *Les virtuoses*, réalisé en 1997 par Mark Herman.

BIBLIOGRAPHIE

- ARIÈS, Philippe (1976), *Histoire des populations françaises et de leurs attitudes devant la vie depuis le XVIII^e siècle*, Paris, Seuil.
- ARNAUD, Pierre (dir.) (1987), *Les athlètes de la République. Gymnastique, sport et idéologie (1870-1914)*, Toulouse, Privat.
- ARNAUD, Pierre, et Jean CAMY (1986), *La naissance du mouvement sportif associatif en France. Sociabilités et formes de pratiques sportives*, Lyon, Presses de l'Université de Lyon.
- CHAMBAT, Pierre (1986), « Les fêtes de la discipline : gymnastique et politique en France (1879-1914) », dans Pierre ARNAUD et Jean CAMY, *La naissance du mouvement sportif associatif en France. Sociabilités et formes de pratiques sportives*, Lyon, Presses de l'Université de Lyon.
- CIGARRA, Marie (1992), *Les fils de sang. Coqs combattants du Nord*, Luneray, Éd. Bertout.
- CONDEVAUX, John (1928), « Le mineur du Nord-Pas-de-Calais, sa psychologie et ses rapports avec le patronat ». Thèse de droit, Université de Lille.
- COOPER-RICHET, Diana (1998), *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 17.
- CRUBELLIER, Maurice (1974), *Histoire culturelle de la France XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Armand Colin. (« Coll. U ».)
- DUBAR, Claude, Gérard GAYOT, Jacques HÉDOUX (1982), « Sociabilité minière et changement social à Sallaumines et à Noyelles-sous-Lens (1900-1980) », *Revue du Nord*, n° 253 (avril-juin).
- ELIAS, Norbert (1973), *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann Lévy.
- GUMPLOWICZ, Philippe (1987), *Les travaux d'Orphée. 150 ans de vie musicale amateur en France. Harmonies, chorales, fanfares*. Paris, Aubier.
- GUYAU, Jean-Marie (1875), *La première année de lecture courante*, Paris, A. Colin.
- HILAIRE, YVES-Marie (1966), « Les ouvriers du Nord devant l'église catholique (XIX^e-XX^e siècles) », *Le Mouvement social*, n° 57.

QUE VAUT LA LITTÉRATURE ?

- HILAIRE, Yves-Marie (1966) « Remarques sur la pratique religieuse dans le bassin du Pas-de-Calais dans la deuxième moitié du XIX^e siècle », *Actes du Colloque International Charbon et Sciences Humaines*, Lille 13-16 mai 1963, Paris-La Haye, Mouton.
- MARTY, Laurent (1996), *Chanter pour survivre. Culture ouvrière, travail et techniques dans le textile, Roubaix 1850-1914*, Paris, L'Harmattan.
- MOLLIER, Jean-Yves (1992), « Un siècle de transition vers une culture de masse », *Historiens et Géographes*, n° 338 (décembre).
- MOLLIER, Jean-Yves (1993), « Le manuel scolaire et la bibliothèque du peuple », *Romantisme*, n° 80.
- PIERRARD, Pierre (1976), *La vie quotidienne dans le Nord au XIX^e siècle (Artois, Flandre, Hainaut, Picardie)*, Paris, Hachette.
- PIERRARD, Pierre (1980), « La mine et le Bon Dieu », *L'Histoire*, n° 19 (janvier).
- RÉBERIOUX, Madeleine (1993), « La culture au pluriel. Une culture ouvrière », dans André BURGUIÈRE et Jacques REVEL (dir.), *Histoire de la France. Les formes de la culture*, Paris, Seuil, 1993.
- THIESSE, Anne-Marie (1984), *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Le Chemin Vert.
- VULIC, Milan (1990), « Le cabaret, le bistrot, lieu de sociabilité populaire dans le bassin houiller du Nord-Pas-de-Calais, 1750-1985 ». Thèse de sociologie de l'Université de Lille III.

DES MARGES DU MONDE SOCIAL À CELLES DE LA LITTÉRATURE

Paul Aron

Chercheur au FNRS-Université libre de Bruxelles

Produite par définition par les clercs, l'activité littéraire entretient une relation souvent paradoxale avec la grande masse de la population. Quand elle réalise des œuvres explicitement destinées à un large public, elle opère un certain nombre de choix stylistiques et thématiques qui interfèrent sur le statut des producteurs face à leurs pairs et aux détenteurs de la légitimité culturelle. Dans le monde français en particulier, un véritable fossé tend à séparer ceux qui produisent de la « véritable » littérature de ceux qui se livrent, en écrivant, à une activité commerciale. Cette dichotomie, qui s'impose dès le milieu du XIX^e siècle, n'a rien perdu de sa vigueur de nos jours encore, en particulier dans la conscience de ceux qui sont chargés d'inculquer les « valeurs » culturelles : les enseignants, les critiques, les intermédiaires de tous types. Elle se traduit également, au plan théorique, dans la description par Pierre Bourdieu d'une économie de l'anti-économie dont la logique permet de rendre compte de bien des comportements. Pour leur part, les travaux bien connus de Claude Grignon et Jean-Claude Passeron (1989) ont parfaitement exposé les mécanismes contradictoires et symétriques par lesquels le peuple est à la fois dévalorisé et surévalué en littérature et en sociologie.

On ne peut comprendre l'importance prise par ce débat en Europe sans le rapporter à l'histoire de l'engagement des intellectuels marqués par le modèle marxiste des classes sociales en lutte. La notion de classe, certes, n'appartient pas au vocabulaire du seul Marx. Elle n'a pas non plus la rigidité qu'on lui a souvent prêtée pour des raisons polémiques, puisque le marxisme a pris bien soin de distinguer classe et caste sociale. Mais dès lors que la notion de classe économique s'est imposée comme le noyau dur de l'analyse de la société capitaliste, et qu'elle a engendré d'innombrables effets et stratégies politiques, elle a nécessairement conféré une signification très particulière aux mots classe ouvrière ou classe prolétarienne. Toute la dynamique transformatrice du social dont le courant marxiste était porteur s'est cristallisée sur ces notions.

Le débat sur la littérature prolétarienne s'inscrit ici. L'idée qu'une sensibilité culturelle et littéraire propre à la classe la plus démunie de la population puisse exister forme un premier axe du problème. Le lien de cette sensibilité avec les manifestations politiques du prolétariat en est un second. Et tous deux traversent l'histoire des tensions sociales du mode de production qui s'est imposé depuis la Révolution française.

La littérature prolétarienne est bien connue dans le discours savant, nettement moins dans le discours scolaire ou médiatique. Si elle mérite qu'on se penche à nouveau sur elle, ce n'est sans doute pas pour mettre au jour de nouvelles manifestations de son existence, à travers des auteurs ou des textes méconnus, même si cet aspect mériterait également qu'on s'y attache. Ce n'est pas non plus pour effectuer la critique idéologique des travaux qui en parlent ou qui, symptomatiquement, en dénie la réalité. Mais ce qui nous requiert est l'absence presque complète d'attention portée aux effets littéraires du choix des écrivains qui participent de cette forme de marginalité. Deux tendances traversent en effet la critique. Certains lisent la littérature prolétarienne pour les effets de témoignage dont elle est porteuse et se montrent dès lors attentifs au seul contenu de son message. Ils renvoient les effets d'écriture à un mode de perception hétérogène à ce type de littérature, comme si, pour le dire vite, le « style » étant bourgeois, on ne saurait se livrer

à une lecture stylistique ou à la description des mécanismes textuels des écrits prolétariens. Presque symétriquement, les écrivains ou les critiques professionnels déplorent l'absence de particularités stylistiques dans cette littérature, et ils concluent donc, comme Raymond Queneau, à son inintérêt¹. Il semble au contraire plus intéressant de marquer ce que doivent ces marginaux aux lois du code dont ils usent, en ce compris la manière dont cet usage comporte des ruses, des détournements ou des aménagements. De voir pourquoi un mineur qui écrit ne devient pas nécessairement un écrivain mineur.

SITUATION DE LA LITTÉRATURE PROLÉTARIENNE

Les origines de la littérature prolétarienne plongent dans toute l'histoire des relations entre le mouvement ouvrier et la création culturelle. Elles renouent avec les expériences socialistes de la fin du XIX^e siècle et, plus lointainement encore, avec ceux qui rêvaient d'un monde meilleur dans les parages du saint-simonisme et du fouriérisme (Rancière, [1981] 1997). Mais, en même temps, les prolétariens de notre siècle déplacent les critères d'évaluation de ceux qui les ont précédés. Aux « poètes-ouvriers » souvent issus de la petite-bourgeoisie qui prétendaient s'imposer par la convocation de sujets populaires ou aux bourgeois socialistes qui voulaient diffuser l'Art Nouveau dans toutes les couches sociales (Aron, [1985] 1997), ils substituent des témoins directs de la misère ouvrière et paysanne. Le vécu des auteurs devient ainsi l'élément central de leur reconnaissance. Tel est en tout cas le souhait de Charles-Louis Philippe (« J'ai une impression de classe. Les écrivains qui m'ont précédé sont tous de classe bourgeoise. Les choses qui m'intéressent ne sont pas les leurs... », cité par Guillaumin, 1942 : 120) et de ses successeurs, en Belgique et en France.

1. « La question se complique du problème du langage. Le sujet d'un récit, en effet, peut être "prolétarien" et l'expression strictement conforme aux règles de la grammaire de l'Académie française, institution bourgeoise s'il en fut. De temps à autre, on a bien essayé l'argot – mais ceci est une autre histoire » (Queneau, 1950 : 131).

Dans le domaine francophone, la littérature prolétarienne recouvre probablement deux courants différents. Peu après 1900, se développe en France un petit réseau d'auteurs emmenés par Philippe qui connaissent un certain succès : Guillaumin (*La vie d'un simple*, 1904), Léon Frapié (*La maternelle*, prix Goncourt 1904), Marguerite Audoux (pseudonyme de Marguerite-Marie Donquichote, ce qui ne s'invente pas !, *Marie-Claire*, prix Femina 1910), etc. Bénéficiant de l'appui des découvreurs professionnels que sont André Gide et Octave Mirbeau – qui sont également des fossoyeurs du roman traditionnel –, ces auteurs livrent des textes souvent autobiographiques, d'une écriture volontairement dépouillée, qui s'inscrivent dans le contexte de la crise des codes romanesques au lendemain du naturalisme. Un Marcel Martinet, promoteur dès 1914 d'un « art de classe », se situe dans la même ligne.

Vingt ans plus tard, le retentissement mondial des thèses du *Proletkult* russe, relayées par l'Internationale communiste, débouche sur un vaste débat engagé par la revue *Monde* sous l'égide d'Henri Barbusse et du militant communiste belge Augustin Habaru. Dans ce débat interviennent surréalistes et populistes, communistes, écrivains et clercs engagés. Surgissent alors, pêle-mêle, un courant organisé de correspondants ouvriers (*L'Humanité* lance des concours à ce sujet), un questionnement sur la légitimité d'auteurs définis par leur origine sociale plutôt que par leur discours littéraire, la possibilité d'une intervention du monde communiste dans les querelles littéraires. L'enquête de *Monde* révèle également des écrivains totalement marginaux comme l'ouvrier mineur belge Constant Malva (*Ma nuit au jour le jour*) tandis que Henri Poulaille publie chez Valois et chez Bernard Grasset la plupart des auteurs prolétariens significatifs (*Nouvel âge littéraire*, Paris, Valois, 1930). Ce que Jean-Michel Péru appelle une « crise du champ littéraire français » – un renouvellement de la définition même de l'écrivain – connaît son point d'orgue vers 1928-1932, avant de se résorber suite à la stratégie communiste de mobilisation des grands intellectuels contre le fascisme (les « compagnons de route ») (1991 : 47-65). Le Parti communiste transformera ainsi le risque encouru par les critères de légitimité du champ littéraire en

tentative d'instaurer une contre-institution sous les auspices du réalisme socialiste. Pour l'essentiel, le mouvement de la littérature prolétarienne perd à ce moment sa raison d'être. L'intérêt pour les écrivains ouvriers subsiste néanmoins chez tous ceux qui seront attentifs aux « voix d'en bas », en particulier dans les deux décennies qui suivent 1968 avec le courant des « établis ». C'est à cette époque que l'audience du mouvement dépassa le cercle étroit des sympathisants de Poulaille pour gagner, fut-ce brièvement, un public plus vaste, notamment dans les milieux de l'enseignement et de l'animation culturelle.

À chacune de ces périodes, l'ambition des écrivains prolétariens mérite réflexion. Ils veulent en effet dire la vérité du monde du travail tout en s'écartant du documentaire ou du reportage direct. Cette intention postule un destinataire, plus ou moins clairement identifié (« mes frères ouvriers », comme le dit Malva), et une exigence rhétorique. La justesse du lexique, la simplicité de l'expression sont destinées au public que se représente l'écrivain, mais l'écriture voudrait aussi refléter cette absence de travestissement. D'où le double pari qui guide la plupart des auteurs : se défier des mensonges de l'imaginaire comme des séductions du style.

Or, dire la vérité ne va pas de soi en littérature. Le passage à l'écriture n'est jamais innocent. Il avance sur un terrain piégé par les textes déjà publiés, par les images reçues ou par la formation scolaire des auteurs. Il n'y a pas d'écriture vierge de tout modèle. La rédaction de l'école primaire en est le premier qu'ont connu tous les auteurs prolétariens, et les romans naturalistes ou populaires ont fait partie de leurs lectures les plus habituelles. L'idée qu'un auteur d'origine ouvrière puisse être par nature protégé des lieux communs véhiculés par la littérature est certainement l'opinion la plus fautive que l'on puisse défendre à son propos. Que les auteurs aient été conscients de leur existence ou qu'ils l'aient niée, qu'ils aient imité des styles ou qu'ils s'en soient éloignés ne change rien à cette réalité. Volontairement ou non, comme les autres écrivains, avec leurs moyens et leurs projets, les auteurs prolétariens ont dû prendre en considération les règles du métier qu'ils exerçaient, fut-ce de manière éphémère. Ceux d'entre eux qui ont voulu

s'exprimer au nom de leur expérience singulière de travailleur manuel – que celle-ci ait été durable ou non – ou transmettre leur vécu d'hommes atomisés et aliénés se sont donc trouvés confrontés à un défi : inventer les formes littéraires grâce auxquelles leur irrécusable témoignage puisse à la fois préserver sa différence et conquérir son public. C'est le résultat concret de ces réflexions que l'on voudrait à présent évaluer. Les quelques pistes de lecture que nous suggérons sont établies principalement à partir de l'extraordinaire *Ma nuit au jour le jour* de Malva, consultable dans la réédition partielle de la collection Espace Nord aux Éditions Labor². Elles me paraissent néanmoins valables sur un plan plus large, en ce qu'elles caractérisent avant tout l'effet d'un certain type de propos sur le monde du travail³.

QUAND DIRE, C'EST ÊTRE

L'expérience prolétarienne peut-elle se fondre dans le moule du roman traditionnel, balzacien pour dire vite ? Si le roman réaliste tel qu'il a été codifié depuis le XIX^e siècle repose fondamentalement sur la croyance en une illusion, un « effet de réel » selon la formule bien connue de Roland Barthes, il doit s'interdire d'évoquer ce qui le constitue comme texte, c'est-à-dire comme lieu de production de cette croyance. L'énonciateur s'y fait discret : il s'efface au profit du narrateur, cette instance qui prend le récit en

2. Le lecteur désireux de lire quelques textes de la littérature prolétarienne se reportera avec fruit à : Malva (1983) (reprend divers textes, principalement de *Ma nuit au jour le jour*) ; Krains (1989) ou Jacques Cordier, Vital Broutout, Hector Clara, Charles Nisolle (1985). Sur la littérature prolétarienne, il faut suivre l'activité des *Cahiers Henri Poulaille*, Bassac, Plein Chant, depuis 1989. Et, pour ce qui concerne l'histoire du mouvement en Belgique je me permets de renvoyer à mon livre, *La littérature prolétarienne en Belgique francophone depuis 1900* (1995).

3. Il y a relativement peu de travaux universitaires sur la question de l'écriture des œuvres prolétariennes. Voir cependant M.-J. Monchablon (1989) et le concept de « quadruple prisme » appliqué au cas d'Annie Ernaux dans Mauger (1994). La seule exception est la thèse de J.-C. Ambroise (1998), que je n'avais pas lue au moment de rédiger mon article, et aux conclusions de laquelle je souscris pleinement.

charge tout en faisant partie du texte assumé par l'écrivain. Or, si la littérature prolétarienne prétend se distinguer de la littérature tout court, c'est précisément par le statut de son énonciateur. De l'origine sociale de celui-ci, elle tire des implications quant à la vérité, à l'authenticité du récit. Comment le texte peut-il marquer cette valeur spécifique ? Il devrait en quelque sorte produire, à côté des effets de réel, ce que l'on pourrait peut-être appeler des effets de référence. Il devrait relier organiquement la fiction à la personne qui la rapporte. Ou, si l'on préfère, ramener en permanence le narrateur à l'auteur. Mais on voit bien le paradoxe que contient cette proposition : les effets de réel et d'effet de référence sont contradictoires. Leur conjonction risque à tout moment d'annuler le pacte de la vraisemblance romanesque. Le rappel de la condition sociale de l'écrivain ou ses interventions explicites dans le cours du récit courent le risque de casser la narration, comme si l'on tentait d'introduire des notes en bas de page ou ces digressions érudites dont le roman éducatif a souvent abusé. De la conscience de ce danger procède probablement l'innovation la plus intéressante de Malva. Renonçant au roman pour privilégier ce qu'il appelle la méthode du journal, il ouvre un espace à l'énonciation personnelle, au rappel constant de sa condition d'écrivain-mineur (1954 : 13). Est-ce un hasard si cette nécessité stylistique a été ressentie le plus nettement par l'auteur incarnant au mieux le statut de l'écrivain prolétarien ?

Plus fondamentalement encore, la peine que les auteurs prolétariens éprouvent à achever une œuvre de la dimension d'un roman n'est pas que le résultat de la difficulté de parler de soi. Elle a trait à la structure du genre romanesque dans laquelle s'inscrit malaisément leur relation spécifique au temps, à l'événement et à l'énonciation littéraires.

Les récits de la vie populaire veulent traduire le déroulement d'existences vouées à l'absence d'événements. Ils cherchent à restituer le sentiment de répétition, l'épreuve de la monotonie qui caractérise leur être au monde. *Un ouvrier qui s'ennuie* – pour reprendre un titre de Malva – fait l'expérience d'un univers sans limites temporelles, sans début ni achèvement autres que la naissance et la mort. Les seuls faits notables qui surgissent sont vécus

sur le mode de la fatalité (les différences sociales, l'accès précoce au monde du travail...) ou sur celui de la nécessité (le mariage, les enfants...). Le quotidien comporte peu d'aspérités auxquelles se raccrocherait le récit. À la limite, dans cette logique, l'esthétique de la véracité exigerait d'être traduite par un néant événementiel. On mesure ainsi les obstacles auxquels se heurte celui qui veut rendre cette vie répétitive en littérature. Les lignes qu'écrivait Mikhaïl Bakhtine à propos de la vie de Madame Bovary dans une petite ville de province sont particulièrement éclairantes :

Une telle ville est le lieu du temps cyclique de la vie quotidienne. Il ne s'y passe aucun événement, rien que la répétition de l'« ordinaire ». Le temps y est privé de son cours historique progressif. Il avance en cycles étroits : le cycle du jour, de la semaine, du mois, de toute une vie. Un jour n'est jamais un jour, une année n'est jamais une année, la vie n'est pas une vie. De jour en jour se répètent les mêmes actes habituels, les mêmes sujets de conversation [...]. Le temps y est dénué d'événements et semble presque arrêté. Ni « rencontres », ni « séparations ». C'est un temps épais, visqueux, qui rampe dans l'espace ; c'est pourquoi il ne peut devenir le temps principal du roman. Le romancier peut y avoir recours comme à un temps accessoire [...]. Souvent il sert de toile de fond contrastant aux séries temporelles énergiques et événementielles (Bakhtine, 1978 : 388-389)⁴.

Une des techniques littéraires les plus régulièrement mobilisées par nos auteurs pour remédier au défaut de romanesque tient dans le découpage d'un segment temporel qui ouvre un minimum d'espace à l'événement. Réduite à sa plus simple expression, l'action n'interrompt pas le déroulement cyclique du temps, et le découpage renvoie tout aussitôt à une logique répétitive. La plupart

4. Ce n'est évidemment pas un hasard si Charles-Louis Philippe et Louis Guilloux intitulent deux de leurs œuvres respectivement *Dans la petite ville* et *Le jeu de patience*.

des récits repris dans les *Conteurs de Wallonie* commencent de la même manière. De même, la phrase étonnante qui ouvre *Un ouvrier qui s'ennuie* : « Il y a quelques jours, le 15 août exactement, je m'ennuyais comme d'habitude... » introduit un contraste entre la précision temporelle et l'aspect du verbe. Ces introductions annoncent un espace narratif qui a moins pour but d'offrir au héros un terrain de progression – sociale ou psychologique – que de le maintenir dans les limites de son univers. Lorsque le récit s'achève, le héros n'a pas évolué. Ainsi, l'espace narratif devient le lieu d'un retour du même au même, il n'apporte ni progrès ni régression puisqu'il est une étape quelconque dans le procès indifférencié du travail industriel. Le choix de cette technique de présentation n'est pas sans effet sur les types de personnages qui peuvent y être décrits. L'univers clos dans lequel ils doivent se mouvoir ne les autorise pas à rencontrer l'aventure qui les constituerait en héros.

Prenant le risque d'inscrire l'inintéret au centre de leur production littéraire, les auteurs prolétariens ramènent donc l'attention du lecteur de l'extraordinaire vers le quotidien. Le champ nouveau qu'ils offrent à son attente est indissociable de l'invention du code littéraire de ce que l'on pourrait appeler le récit véridique.

On pourrait, partant d'un tout autre point de vue, s'attendre à voir les auteurs prolétariens emprunter une autre voie largement balisée par la littérature, celle qui, précisément, donnerait à lire leur existence comme une expérience personnelle méritant d'être connue, à savoir l'écriture autobiographique. En concluant son *Nouvel âge*, Poulaille insiste sur l'authenticité de la littérature des ouvriers. Pour lui, c'est bien la transmission d'une expérience à la fois vécue par un individu et par le groupe dont il est issu qui forme l'apport spécifique des écrivains prolétariens. Sans discuter ici des présupposés de cette opinion, convenons de ce qu'elle implique dans l'acte d'écrire. Elle conduit à privilégier des auteurs la forme autobiographique.

Admettons qu'un écrivain prolétarien expose ses états d'âme, ses désirs et ses pensées les plus secrètes. Il se constitue dès lors en sujet principal de l'œuvre, à l'instar de Jean-Jacques Rousseau fondant un genre par la laïcisation de la confession chrétienne. Or,

les auteurs prolétariens ont rarement le temps et les outils intellectuels d'une introspection aussi développée. De surcroît, à trop investir la sphère du privé, ne risquent-ils pas de ne produire qu'une autobiographie traditionnelle, sans plus rien de spécifique ? Donc de perdre la différence qui justifiait leur prise de parole ? Dans ces conditions, ils ne seraient plus représentatifs de ce « peuple » dont Poulaille faisait à la fois le destinataire et le destinataire de l'écrit prolétarien. Si l'authenticité appelle l'autobiographie, celle-ci en retour prend le risque de condamner celle-là.

Au moment où Michel Leiris et quelques auteurs d'avant-garde cherchent précisément à échapper à la représentation du moi unitaire et expressif traditionnel en faisant glisser le geste autobiographique vers la poésie, les auteurs prolétariens affrontent donc une difficulté comparable. Comment dire le *moi* lorsque ce qui fonde l'intérêt de cette recherche est simultanément le soi (l'ouvrier qui écrit) et l'autre (la masse ouvrière inculte) ? Où placer le *je* entre fiction et document ? Aucune des œuvres publiées par les prolétariens n'obéit aux règles d'une définition formaliste de l'autobiographie, mais toutes effleurent le discours sur soi. Mais elles l'effleurent seulement. C'est sans doute parce que les auteurs prolétariens ont vivement ressenti ces contradictions que leurs textes témoignent d'une aussi grande diversité générique. Malva, une fois encore, a su produire une réponse ajustée au problème en ouvrant un espace à l'énonciation personnelle qui ne le sacralise pas en sujet exclusif du récit.

Ma nuit au jour le jour est le texte le plus long que Malva ait publié. Il se présente comme un journal intime, rédigé de mai 1937 à mai 1938. Pour un auteur qui s'était jusqu'alors cantonné aux récits brefs, et qui ne parvient manifestement pas à maîtriser la forme romanesque, la formule se révélera extrêmement féconde. Le cadre choisi sert de garant à l'authenticité du récit. La précision chronologique laisse entendre que tous les événements narrés sont vérifiables. Elle donne ainsi à lire dans le même registre de vérité les faits collectifs rapportés par le diariste (un éboulement dans un puits voisin, les problèmes financiers de la famille Bourlard, les discussions entre mineurs sur la sécurité ou sur la solidarité) et

l'évolution intellectuelle du narrateur qui confie ses faiblesses, ses doutes idéologiques, ses espérances littéraires ou affectives. Toutefois, l'ouvrage n'est pas en réalité un fragment d'un journal plus long, une séquence découpée pour la publication. Malva a bien conscience qu'il commence un ouvrage et qu'il doit l'achever. Il termine donc par le rappel en sourdine du thème de l'accident sur lequel s'ouvrait le livre, pour faire remarquer que son ouvrage n'en parle pas directement. Par ailleurs, il signale la fin du livre dans le texte même, et les dernières phrases s'inscrivent dans un registre d'émotion lyrique reprenant les mots du titre qui n'a pas d'équivalent dans le corps du livre : « Je pense aux oiseaux de Guy de Maupassant qui, par une nuit de neige, attendent jusqu'au jour cette nuit qui ne vient pas. J'attendrai peut-être la fin de ma nuit jusqu'à la nuit éternelle » (1954 : 268).

Pour une part, *Ma nuit* peut donc effectivement se lire comme un journal. L'écrivain y rapporte des états d'âme, il se plaint de sa solitude et explique les raisons pour lesquelles il écrit (1954 : 174). Il laisse aussi entrevoir la relation ambiguë qu'il entretient avec son travail de mineur. Dégoûté par l'exploitation sauvage, le manque de sécurité et les relations inhumaines entre les hommes auxquelles conduit la logique patronale, Malva dit sans cesse son désir d'être ailleurs, sa joie de profiter d'un bref répit ou d'un jour chômé. Il confie aussi l'orgueil qu'à son corps défendant parfois il éprouve de sa résistance physique et de son expérience de travailleur d'élite (1954 : 150). D'un autre point de vue, sans qu'il faille prendre le mot en mauvaise part, le texte est bien une mise en scène. Malva raconte la vie d'un mineur qui n'est pas comme les autres. Il insiste sur ses lectures, ses voyages à Paris, sur l'ensemble de ses amitiés littéraires – les membres du groupe *Rupture*, Fernand Dumont, Louis Gérin, Sadi De Gorter, Henri Poulaille et bien d'autres sont nommément cités – et il insiste souvent sur les difficultés qu'il a à écrire dans de pareilles conditions. Il ne se borne pas à porter témoignage, il juge aussi et, en comparaison avec la culture et les ambitions du narrateur, les autres ouvriers apparaissent sous un jour très peu favorable. Malva se plaint de leur vulgarité. Il déplore leur passivité. Il s'indigne de leur manque de sens critique, et finit

par leur attribuer la responsabilité principale du sort qui les accable. L'ouvrage fait donc état d'opinions et indique un contre-exemple à ce qu'il critique : l'auteur lui-même, d'autant plus crédible dans son esprit qu'il n'hésite pas à publier ses propres défauts.

La forme de *Ma nuit au jour le jour* permet donc à Malva de situer des récits divers dans le fil d'un journal intime. La brièveté des notations assure une scansion régulière qui empêche le propos de déraiper vers le traité ou vers le livre de morale. L'idéologique se fond dans le documentaire, l'épanchement dans le descriptif. Et le livre réussit à donner une parfaite unité à ces propos multiples parce qu'il tient dans un temps : l'année, un lieu : la mine, et dans une réalité : que l'écrivain est un mineur.

On voit ainsi, et l'on conclura sur ce point, pourquoi les auteurs prolétariens témoignent d'un discours spécifique lorsqu'ils se définissent par rapport aux textes existants. Ils se gardent de l'emphase stylistique de Zola, parce qu'ils maîtrisent mal les codes complexes dont elle est faite et dont ils soupçonnent, sans doute à juste titre, qu'elle prouve d'abord la compétence d'écrivain dont l'auteur de *Germinal* veut faire étalage. Ils ne partagent pas non plus l'esthétique du réalisme socialiste qui investit les codes balzacien au nom de positions théoriques et d'une vision positive de l'histoire. Ni le « zolisme », ni l'art militant ne correspondent à leur conscience d'individus isolés dans le monde du travail. Quant aux modèles littéraires du XIX^e siècle, ils s'en méfient également, pour préserver la cohérence de leur idéologie. La description flaubertienne ou la typisation de Balzac leur sont étrangères. Le récit prolétarien subit à cet égard la contrainte d'une vraisemblance qui, toute autre considération mise à part, suffirait à lui ôter les ressources de la typisation ou de la densification psychologique de ses personnages. Ses héros ne peuvent ni parcourir le monde – ils y sont enchaînés – ni incarner les traits d'une classe, car ils reflètent une expérience à ce point marquée par l'autobiographie qu'elle aboutit souvent, dans le contexte belge, au rejet même de l'événement collectif. Dans un certain nombre de cas, les plus intéressants sans doute, ni le parcours, largement prévisible, des personnages, ni leurs traits différentiels, réduits pour les besoins de la

vraisemblance, ne leur permettent d'assumer la production d'un intérêt romanesque. C'est bien en ce sens que Barbusse avait raison d'écrire à propos de l'*Histoire de ma mère* : « Il n'y a pas en tout cela un atome de littérature » et de concevoir cette remarque comme le compliment qu'un écrivain adresse à un autre écrivain. Auteur marginal, qui attendait de la littérature qu'elle le sorte de sa marginalité, tout en trouvant dans celle-ci la seule légitimité de sa prise de parole, Malva est resté un auteur pétri de contradictions. Ce sont contradictions qui sculptent sa place dans la mémoire de la littérature.

BIBLIOGRAPHIE

- AMBROISE, Jean-Charles (1998), *Henri Poulaille et le mouvement français pour la littérature prolétarienne. 1925-1944*. Thèse, Université de Rennes 1, Faculté de Droit et de Science Politique.
- ARON, Paul (1995), *La littérature prolétarienne en Belgique francophone depuis 1900*, Bruxelles, Labor.
- ARON, Paul ([1985] 1997), *Les écrivains belges et le socialisme (1880-1913) L'expérience de l'art social, d'Edmond Picard à Emile Verhaeren*, Bruxelles, Labor.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des idées ».)
- CAHIERS HENRI POULAILLE (depuis 1989), Bassac, Plein Chant.
- CORDIER, Jacques, Vital BROUTOUT, Hector CLARA, et Charles NISOLLE (1985), *Chronique de la littérature prolétarienne en Wallonie*, Bassac, Plein Chant.
- GRIGNON, Claude, et Jean-Claude PASSERON (1989), *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard/Le Seuil. (Coll. « Hautes études ».)
- GUILLAUMIN, Émile (1942), *Mon compatriote Ch. L. Philippe*, Paris, Grasset.
- KRAINS, Hubert, et al. (1989), *Les conteurs de Wallonie II*, Bruxelles, Labor. (Coll. « Espace Nord », n° 54.)
- MALVA, Constant (1954), *Ma nuit au jour le jour*, Bruxelles, Éditions des Artistes.
- MALVA, Constant (1981), *Un ouvrier qui s'ennuie* (1940). *Mon homme de coupe* (1943), rééd., Genève-Paris, Slatkine.
- MALVA, Constant (1983), *La nuit dans les yeux*, Bruxelles, Labor. (Coll. « Espace Nord », n° 3.)
- MAUGER, G. (1994), « Les autobiographies littéraires. Objets et outils de recherche sur les milieux populaires », dans *La biographie. Usages scientifiques et sociaux*, Politix, 27, octobre.

DES MARGES DU MONDE SOCIAL À CELLES DE LA LITTÉRATURE

- MONCHABLON, M.-J. (1989), « L'écriture prolétarienne dans *Le pain quotidien* d'Henry Poulaille », dans *Henri Poulaille et la littérature prolétarienne en France de 1920 à 1940*, textes réunis par René Garguilo, Paris, Lettres modernes-Minard.
- PÉRU, Jean-Michel (1991), « Une crise du champ littéraire français », *ARSS*, 89 (septembre), p. 47-65.
- QUENEAU, Raymond (1950), « Lectures pour un front » [1945], *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard.
- RANCIÈRE, Jacques ([1981] 1997), *La nuit des prolétaires*, Paris, Hachette. (Coll. « Pluriel ».)

Une nouvelle légitimité

LA SANCTION DU SUCCÈS SUR LE MARCHÉ. LES BEST-SELLERS

Claude Martin

Université de Montréal

L'industrialisation de la production culturelle constitue certainement l'un des traits marquants du xx^e siècle. La littérature n'y a pas échappé, même qu'elle fut, en un sens, à l'avant-garde du processus avec la publication des journaux et des revues. La comparaison des performances économiques des entreprises et des produits représente une caractéristique du processus d'industrialisation, un aspect qui découle de l'existence de marchés où se confrontent offres et demandes. On en arrive rapidement à produire des classements et des listes, à couronner des lauréats, à sanctionner des best-sellers. Le best-seller, le « meilleur vendeur », se définit alors comme le livre qui, parmi tous ceux disponibles sur le marché, occupe un des premiers rangs d'une liste ordonnée selon un critère économique, tel le nombre d'exemplaires vendus.

Notre point de vue par rapport aux listes de best-sellers peut diverger selon que nous adoptions celui de la recherche culturelle, ou celui de la logique interne des industries culturelles : pour l'une, elles constituent un point d'entrée pour l'analyse des pratiques et des industries culturelles, pour l'autre, elles sont un des rituels de valorisation des produits, des auteurs et des entreprises, une des marques de leur succès.

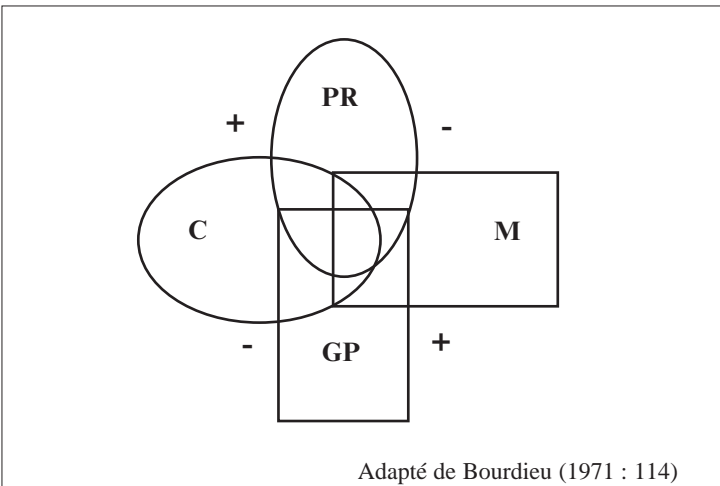
QUE VAUT LA LITTÉRATURE ?

Après avoir situé les listes de succès dans la logique de la production culturelle, nous voulons montrer ici comment sont produites les listes de best-sellers et, par le fait même, en dégager les caractéristiques ou les « limites ».

CLASSER POUR CONSACRER

La publication des listes de best-sellers est une des activités de valorisation réalisées par les mass-médias. En reprenant la proposition de Pierre Bourdieu sur le rôle des institutions dans la consécration (C+ dans le Schéma 1) des œuvres de la production restreinte (PR) et l'excommunication (C-) des œuvres de la grande production (GP), nous pouvons ajouter que les mass-médias (M) exercent une fonction de valorisation positive (M+) à l'égard des œuvres ou produits de la grande production, alors qu'ils démontrent un intérêt moindre (M-) à ceux de la production restreinte.

SCHÉMA 1
LA VALORISATION DES PRODUITS CULTURELS
SELON LEUR TYPE



Ce processus de valorisation prend plusieurs formes : publicités payées par les entreprises, articles ou topos sur les produits, entrevues avec les artistes, calendriers ou horaires d'événements, listes de succès, etc. Les listes de succès intéressent les producteurs car elles témoignent des tendances du marché et des positions des acteurs. Elles intéressent aussi, à divers degrés, les consommateurs car, comme les revues de consommation, elles leur permettent de repérer les produits dont la valeur a été sanctionnée.

Ces listes de succès ne représentent qu'une des manifestations de la propension de nos sociétés à classer en fonction de la performance. Par exemple, dans le domaine sportif, on totalise sans fin les victoires et les défaites et on glorifie les gagnants en les faisant monter sur des podiums ; les amateurs en discutent et les spécialistes en tirent des renseignements quant à la nature ou l'évolution des sports. De plus, les magazines d'affaires dressent maintenant des listes d'athlètes en fonction de leurs revenus¹. Ces mêmes magazines sont aussi, et surtout, à l'origine des listes annuelles des plus importantes entreprises selon les pays, régions ou domaines. Les 500 de *Fortune* aux États-Unis ou de *Commerce* au Québec paraissent dans des numéros particulièrement prestigieux où les annonceurs se bousculent pour s'associer au succès. Outre ces listes de personnes ou d'entreprises, on trouve des listes de produits ou de marques, ordonnées selon la place qu'ils occupent dans leur marché respectif. Le terme best-seller ne concerne pas que les livres : en anglais, il s'agit de tout produit qui arrive au sommet de sa catégorie pour les ventes. ; tout marché connaît sa liste de best-sellers, de la bière aux automobiles.

Les palmarès, que l'on retrouve sous différentes formes, font partie intégrante du développement des industries culturelles. Le plus important, selon les ressources qu'on y consacre, est construit à partir des données qu'utilisent les publicitaires, qui ont besoin de

1. *The Economist* (6 juin 1998) utilise une telle liste pour montrer que la classe sociale des spectateurs détermine les revenus de commandite des athlètes. On passe ainsi du phénomène sportif à l'analyse sociale. C'est ce que nous tentons de faire avec les listes de best-sellers.

connaître avec précision les auditoires des médias. L'opération est d'une telle importance qu'elle est le plus souvent confiée à une organisation en position de neutralité en regard des intérêts en cause. Ainsi, dans le domaine des revues et des périodiques, le tirage est minutieusement contrôlé : le nombre d'exemplaires vendus dans diverses régions est déterminé en tenant compte de toutes les circonstances ou tactiques qui pourraient donner une image faussée du marché (rabais, concours, ventes en vrac, etc.), car un exemplaire bradé a peu de valeur publicitaire. Le tirage vendu devient ensuite le premier critère du prix de l'espace publicitaire et de la valeur économique du périodique. En diffusion électronique, on ne dispose pas d'une unité de mesure physique telle l'exemplaire. En conséquence, on doit avoir recours aux sondages pour déterminer les cotes d'écoute et les parts de marché², et l'information qu'on obtient de ces enquêtes détermine, dans une large mesure, le prix des insertions publicitaires. Ensuite, on peut donc dresser des palmarès des émissions les plus populaires. Tout l'art de la programmation s'appuie sur ces données pour l'établissement de stratégies.

Les médias non publicitaires ont aussi leurs palmarès : les musées comptent leurs visiteurs, le cinéma calcule son *box-office*, l'industrie de la musique a ses disques d'or, ses palmarès selon le nombre d'exemplaires vendus, selon le nombre d'entrées aux spectacles, selon le nombre de passages à la radio, le livre et le cédérom ont leurs best-sellers, et les sites web comptent les clics. Ces différents palmarès sont régulièrement publiés par les quotidiens, les magazines ou certains périodiques spécialisés.

Mais dresser une liste de best-sellers fidèle à la réalité du marché pose plusieurs problèmes techniques. En effet, définir les marchés et déterminer les critères d'inclusion dans une liste relèvent à la fois de la science, de l'idéologie et de l'intérêt. On ne se surprendra donc pas de constater que la publication d'une liste

2. Les périodiques utilisent aussi ce moyen pour passer de la connaissance du nombre d'exemplaires vendus à celle du nombre et des caractéristiques du lectorat.

de best-sellers donne parfois lieu à des réactions de doutes ou même de colères ; certaines personnes voient même un sacrilège dans le fait d'ainsi maltraiter des œuvres issues du génie créateur.

Parallèlement à ce déferlement, les industries culturelles mettent en scène une pléthore de prix et distinctions attribués le plus souvent par des pairs, mais aussi, à l'occasion, selon un mécanisme qui tient compte du marché (ventes) ou de la popularité dans le public (au moyen de votes). Ces rituels donnent lieu à des émissions qui, elles-mêmes, figurent sur les palmarès des cotes d'écoute. À côté de ces énormes machines de relations publiques, les instances de consécration des œuvres canoniques font figures d'amateurs, malgré le fait qu'elles triomphent à plus long terme.

L'ARITHMÉTIQUE DES LISTES DE BEST-SELLERS

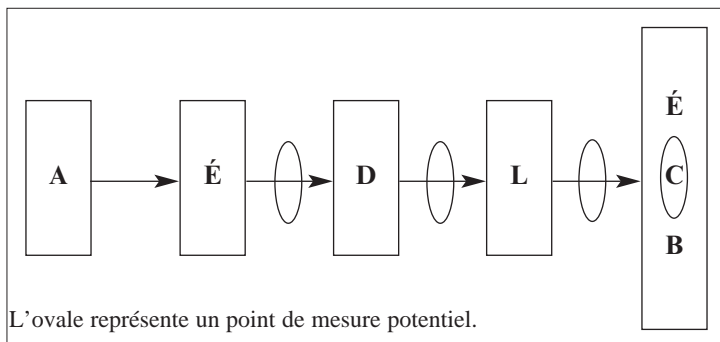
Une liste de best-sellers se présente comme donnant les positions dominantes parmi les titres sur le marché. Deux difficultés surgissent alors : quel est le critère de la domination et quel est le marché ? Premièrement, il est à noter que l'industrie du livre a généralement adopté le nombre d'exemplaires comme indicateur de position, et non les revenus tirés de la vente, puisque les revenus varient selon le prix unitaire des livres. La plus ancienne des listes étatsuniennes de best-sellers, celle du *Publishers' Weekly*, présente cependant une liste « in the order of demand », ce qui laisse entendre que l'intensité de la demande pourrait ne pas se refléter dans le nombre d'exemplaires vendus à la suite de divers aléas commerciaux. Le *New York Times* et le *USA Today*, pour leur part, disent refléter les ventes réelles, mais ce dernier estime que son confrère mesure les ventes à des points trop éloignés des lieux où elles se réalisent réellement, soit chez les distributeurs. En effet, si on demande aux éditeurs ou aux distributeurs le nombre d'exemplaires qu'ils ont vendus, rien ne garantit que ces exemplaires trouveront preneurs chez les lecteurs.

Le schéma 2 illustre sommairement les options disponibles quant à la mesure du tirage vendu pour les livres. L'auteur (A), de son côté, n'a pas de connaissance directe de cette information, alors

que l'éditeur (É), lui, connaît ses expéditions chez les distributeurs, mais la multiplicité des éditeurs rend l'opération du décompte difficile. Il faudrait aussi tenir compte des importations. De plus, les livres peuvent moisir chez le distributeur et finir au pilon. Il faudrait donc attendre plusieurs mois avant d'attester des ventes d'un titre. Les distributeurs (D), eux, concentrent la distribution physique des livres de plusieurs éditeurs et connaissent exactement l'état des stocks et des livres en circulation. Ils sont moins nombreux que les éditeurs, ce qui fait d'eux une source d'information fort intéressante, lorsqu'ils veulent bien collaborer. Les libraires et autres points de ventes (L) sont ceux qui réalisent réellement les ventes, mais vu leur très grand nombre, tout recensement devient alors difficile. On peut cependant avoir recours à des sondages et à des prises d'information auprès de chaînes qui regroupent achats et données, et rien n'interdit de réaliser un sondage auprès d'un échantillon de consommateurs (C). Théoriquement, on trouverait là une liste idéale qui tiendrait compte de tous les canaux de distribution, des décalages temporels et des importations. Mais cette technique se heurte à la multiplicité des titres disponibles et des pratiques de lecture. Un quotidien ou une émission de télévision typique rejoignent une proportion importante de la population et les sondages en rendent compte facilement, alors qu'un livre, même un best-seller, rejoint, pendant une semaine donnée, une proportion beaucoup plus faible de la population. Il faudrait donc gonfler les échantillons à un niveau qui ne serait plus économiquement intéressant pour repérer la circulation d'un titre en particulier³. Notons enfin qu'une part importante du marché du livre est représentée par les réseaux scolaires (É) et les bibliothèques (B). Une question surgit alors : souhaite-t-on parler de tous les best-sellers ou seulement de ceux achetés par des individus ?

3. Malgré cela, un petit sondage réalisé au début de nos recherches sur les best-sellers montre que ceux-ci ressortent clairement de la liste des titres évoqués par les lecteurs. Ce sondage portait cependant sur les titres déjà lus et non sur les lectures de la semaine ou du mois.

SCHÉMA 2
LES POINTS DE MESURE
DU TIRAGE VENDU



Une liste qui présenterait l'ensemble des titres sans tenir compte des segments du marché serait sans doute dominée par certains ouvrages scolaires massivement diffusés selon des règles qui ont peu à voir avec celle de la diffusion en librairie. Par ailleurs, ce qui se vend chez les libraires présente un intérêt particulier et il serait dommage de perdre cette information en la noyant parmi celle des points de vente, pour qui le livre n'est qu'un produit parmi tant d'autres. Mais la diffusion dans ces points de vente renseigne aussi sur les pratiques d'un lectorat qui ignore les librairies. On voit rapidement que la liste idéale serait plutôt un ensemble de listes qui tiendrait compte des divers circuits de distribution. En réalité, les ressources limitées des organisations qui compilent les listes les dirigent souvent vers une solution qui ne représente qu'un segment du marché, celui des librairies. Tel est le cas au Québec ou en France pour les listes de *L'Express*, où un échantillon relativement limité de librairies est utilisé pour dresser une liste hebdomadaire, et le quotidien *La Presse* de Montréal, qui consulte moins de 20 librairies, donc un échantillon à faible validité statistique car petit et non aléatoire⁴. Le profil des clients varie selon les librairies, ce qui

4. Depuis l'écriture de ces lignes, *La Presse* a cessé la publication de ce type de liste. Une liste publiée par une chaîne de librairies la remplace.

oriente les ventes. On voit aussi que les succès hors-librairie seront ignorés. Le *USA Today* utilise aussi un échantillon de libraires, mais son ampleur est telle que le journal peut prétendre présenter une liste plus fidèle que celle du *New York Times*.

Le *USA Today* récolte, pour ses listes, des données chiffrées en termes de nombre d'exemplaires vendus, ce qui n'est pas le cas au Québec. On peut, en effet, compiler une liste en demandant simplement aux libraires de fournir une liste ordonnée des meilleurs vendeurs de la semaine, toutefois, on perd ainsi une information importante, l'importance relative des rangs. Lors de la compilation des données pour l'ensemble de l'échantillon, le journal peut ne pas tenir compte du rang d'un titre chez un libraire ou remplacer ce rang par un nombre de points variant selon le rang⁵. Ce nombre de points ne peut être qu'arbitraire (faute de données sur les ventes) et la liste publiée s'en trouve probablement faussée (voir l'exemple hypothétique en annexe). On perd aussi la mesure de l'importance relative des librairies selon les ventes, ce qui peut fausser le résultat d'ensemble. De plus, en ne demandant pas un état exact des ventes, on ouvre la porte à des évaluations subjectives de la part des libraires. Ainsi, on peut décider que les livres de poche ne sont pas des best-sellers parce qu'un best-seller serait, selon une certaine conception, nécessairement une nouveauté, ou on peut estimer que tel titre est sur la liste depuis trop longtemps. On peut même penser que l'intérêt pourrait brouiller la vision des libraires. Tout ceci origine d'une certaine culture du secret commercial qui décrète que le nombre d'exemplaires vendus ne peut être porté à la connaissance du public que lors d'opérations de relations publiques ou de publicité.

Les critères d'inclusion dans une liste doivent donc être soumis à un questionnement rigoureux afin de départager les parts de l'intérêt, de l'idéologie et de la science dans sa constitution.

5. Ignorer le rang revient à donner le même nombre de points quel que soit le rang. Ne donner que le rang lors de la publication d'une liste pose un problème semblable.

PROMOTION OU INFORMATION ?

Si on regarde les listes de best-sellers comme un rituel de valorisation, on ne se surprendra donc pas des limites de celles-ci comme reflet de la réalité du marché. Au Québec, les listes ont, selon nous, une fonction de promotion de la production nationale, mais un tel énoncé ne sera pas formulé aussi clairement au bas des listes des quotidiens. Cependant, on peut en percevoir une trace dans la structure des listes : outre la division courante entre « fiction » et « non-fiction » ou entre romans, essais et livres pratiques, on voit des listes séparées pour les produits québécois et étrangers⁶. Voici un moyen facile pour éviter que les produits locaux ne soient évincés de la liste par les produits étrangers. D'ailleurs, la toute première liste de best-sellers au Québec, celle de l'hebdomadaire populaire *Le Petit Journal* en 1954, origine selon le témoignage d'un proche de son auteur (décédé), d'une intention avouée de promotion de la littérature canadienne-française⁷.

Les listes québécoises contemporaines ont les moyens de se rapprocher du marché car les librairies disposent maintenant d'une gestion informatisée des stocks⁸. Mais, les listes demeurent celles des libraires dont la liste (!) figure justement en appendice de celle des best-sellers. Le quotidien *Le Devoir* a poussé cette idée jusqu'à s'épargner la compilation d'une liste issue de plusieurs librairies : il a demandé, à chaque semaine, à un libraire de présenter sa liste de best-sellers, avec en prime, publication de son logo. Péchés véniels certes, pour un journal qui se présente néanmoins comme un phare du domaine culturel, mais intéressante illustration de la

6. Avec des termes comme « éditions québécoises », on voit que les responsables ont de la difficulté à classer un ouvrage d'auteur québécois édité en France, ou l'inverse. Ce type de liste tend à disparaître.

7. Témoignage recueilli par Caroline Bergeron lors d'une entrevue informelle en préparation d'une recherche sur le contenu des listes du *Petit Journal*.

8. L'Association des libraires publiait, au moment d'écrire ces lignes, une liste mensuelle plus élaborée que celle des quotidiens, mais sa diffusion est irrégulière, on la retrouve parfois dans *Livres d'ici*, parfois dans un quotidien.

fonction de promotion de la liste. Inversement, chez certains libraires, la liste des best-sellers devient la base d'une mise en place particulière des titres en vedette. Aucun péché ici, simplement la suite de l'opération de promotion. On voit clairement que la validité technique ou scientifique n'est pas le seul motif de la création d'une liste⁹.

UN OUTIL ESSENTIEL

Comme objet de recherche, les listes de best-sellers, ou tout palmarès, révèlent leur univers même si elles ne reflètent pas exactement le marché. Leurs imperfections même nous renseignent sur les enjeux du domaine et leur système de classification est un discours sur les frontières du domaine. Considérons par exemple l'exclusion du roman sentimental de type Harlequin des listes. Ces romans ne sont pas vendus en librairie (au Québec francophone), ce qui justifie techniquement leur absence. Mais ce qui saute aux yeux, c'est que les romans sentimentaux sont aussi exclus du monde littéraire, même de celui défini par les grands quotidiens. S'agit-il bien de livres ? Inversement, l'analyse des listes montre des constances ou des tendances culturelles qui valent bien celles que l'on déchiffre à l'aide d'autres techniques. Ainsi, l'hebdomadaire *The Economist* publie à chaque mois un tableau comparatif de quelques listes prises dans des pays différents. Sous le titre *What the world is reading*, on y trouve une discussion des caractéristiques culturelles des sociétés.

Si les lacunes des listes nous ouvrent une porte sur les enjeux d'un domaine, une liste qui chercherait à se rapprocher au maximum de la réalité du marché serait tout de même très utile ! Un des aspects de la valeur des produits culturels réside dans l'ampleur de sa réception. Nous croyons que la société québécoise et son industrie du livre font fausse route en acceptant encore de travailler

9. Nous ne blâmons pas ici les responsables de la publication des listes des quotidiens, puisque nous savons pertinemment qu'ils travaillent avec les moyens mis à leur disposition.

LA SANCTION DU SUCCÈS SUR LE MARCHÉ

avec des listes de best-sellers réalisées de façon aussi artisanale. Des discussions récentes autour de l'élaboration de la politique québécoise de la lecture laissent entendre que plusieurs considèrent comme nécessaire la production de listes de best-sellers plus fidèles à la réalité des marchés. Voilà que les discussions dans l'industrie rejoignent celles qui nous préoccupent dans ce livre ! Les classements et les modes de valorisation participent à la fois de la vie industrielle et de celle des champs culturels.

QUE VAUT LA LITTÉRATURE ?

RÉFÉRENCE

BOURDIEU, Pierre (1971), « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, XXII, p. 49-126.

ANNEXE
 LA COMPILATION D'UNE LISTE DE BEST-SELLERS
 EN NE CONNAISSANT QUE LE RANG
 DANS LES LIBRAIRIES
 (EXEMPLE HYPOTHÉTIQUE)

Trois librairies (L1, L2 et L3) rapportent leur liste de titres (T) en respectant l'ordre selon le nombre d'exemplaires vendus (V). Le média responsable de la publication de la liste connaît le rang (R) et attribue des points (P) selon ce rang.

L1				L2				L3			
T	V	R	P	T	V	R	P	T	V	R	P
t1	50	1	5	t2	12	1	5	t2	9	1	5
t2	12	2	4	t1	11	2	4	t3	8	2	4
t3	11	3	3	t5	6	3	3	t1	7	3	3
t4	6	4	2	t6	5	4	2	t7	6	4	2
t5	4	5	1	t7	4	5	1	t8	5	5	1

Le média totalise les points (P) pour chaque titre (T) et obtient ainsi un rang selon les points (RP) qui, cependant, ne suit pas l'ordre selon les ventes (V) et le rang (RV) qui en découlerait, ce qui produit des différences entre les rangs selon les points et ceux selon les ventes (= x).

T	V	RV	P	RP	=
t1	68	1	12	2	x
t2	33	2	14	1	x
t3	19	3	7	3	√
t4	6	5	2	6	x
t5	10	4	4	4	√
t6	5	6	2	6	√
t7	10	4	3	5	x
t8	5	6	1	8	x

QUE VAUT LA LITTÉRATURE ?

La liste publiée attribue le premier rang à t2 alors que t1 a vendu plus d'exemplaires.

RP	T
1	t2
2	t1
3	t3
4	t5
5	t7

(L'éditeur de t1 déclare que la liste est une fumisterie !)

FEMMES, LITTÉRATURE
ET SUCCÈS COMMERCIAL :
LA CIRCONSCRIPTION DE LA CRITIQUE À PROPOS
DES BEST-SELLERS FÉMININS QUÉBÉCOIS

Chantal Savoie

CRELIQ, Université Laval

Depuis les débuts de la littérature médiatique au milieu du siècle dernier, les œuvres populaires signées par des femmes se trouvent doublement marginalisées : jugées peu valables en regard des critères qui fondent la supposée grande littérature, elles subissent également les effets de la hiérarchisation des genres qui prévaut au sein même de la littérature de grande consommation, de sorte que les romans à caractère sentimental ou à focalisation sur des préoccupations féminines se retrouvent systématiquement, selon Anne-Marie Thiesse (1984), au plus bas échelon dans ce second système de valeurs.

Il est étonnant de constater que plus d'un siècle plus tard, les choses commencent à peine à changer, et ce, même si à partir des années 1970, une solidarité féminine académique aurait pu se développer et ainsi créer un contexte susceptible de contribuer à enrayer la marginalisation des œuvres féminines en leur assurant un accueil institutionnel adéquat. Il apparaît donc que les best-sellers féminins passent rarement la barre de l'accueil institutionnel, et ce, même après une trentaine d'années de critique au féminin.

Le rendez-vous manqué de la critique au féminin avec les romans populaires signés par des femmes au cours de la dernière décennie nous a semblé un indicateur de la circonspection que provoque l'avènement d'une forme inédite de la culture de grande consommation québécoise dans le champ littéraire global. La nouveauté du segment éditorial constitué par les romans populaires québécois destinés au marché de grande consommation provoque en effet des réajustements dans les discours de la critique, qu'elle soit journalistique, littéraire ou féministe. En tentant de scruter l'origine et la cristallisation du malaise qui semble exister entre les best-sellers féminins et la critique des femmes, nous avons donc avant tout interrogé l'ensemble des rapports entre la critique et les productions culturelles de grande consommation.

De manière plus concrète, nous avons voulu voir ce qu'il en était au juste de la légitimité des best-sellers féminins. Quels mécanismes et quels critères gouvernent leur appréhension au sein des études littéraires et culturelles ? Nous avons entrepris de répondre à ces questions en étudiant l'ensemble du discours critique à propos de cinq auteures de best-sellers féminins québécois qui ont dominé le palmarès des ouvrages les plus vendus des années 1985 à 1995 : Denise Bombardier, Chrystine Brouillet, Arlette Cousture, Marie Laberge et Francine Ouellette.

Nous nous attardons ici plus spécifiquement à deux éléments clés que révèle l'analyse de la réception critique de ces auteures. D'abord, ce sont leurs trajectoires institutionnelles telles que les dessine le métadiscours de la critique qui sont étudiées. Puis, nous scruterons les raisonnements et arguments (tant mélioratifs, dubitatifs que négatifs) les plus récurrents qu'emploient les critiques pour rendre compte des différentes œuvres produites par ces cinq auteures. Enfin, nous tenterons d'évaluer les implications de la conjonction du succès et des formes de circonspection qu'il suscite chez les commentateurs dans la négociation de la légitimité culturelle.

LES TRAJECTOIRES INSTITUTIONNELLES

S'agissant de déterminer l'envergure de la résistance des instances critiques à propos des best-sellers féminins, nous avons analysé la bibliographie critique de chacune des auteures à l'étude suivant les paramètres d'acquisition de la légitimité établis par Richard Ohmann (1987), que complètent et appliquent Corey Kaplan et Ellen Cronan Rose (1990). Il s'est donc agi de baliser les parcours des cinq auteures à partir des catégories suivantes, qui représentent autant d'échelons sur une échelle qui mènerait à la reconnaissance : couverture par les quotidiens et hebdomadaires ; couverture par les périodiques généraux ; couverture par les périodiques culturels ; couverture par les périodiques spécialisés ; et finalement, inclusion dans les corpus de mémoires, thèses et articles universitaires. Les auteures qui connaissent une réception leur permettant de franchir le plus grand nombre d'étapes sont ainsi les mieux positionnées au sein de l'institution littéraire.

À l'aide de cette échelle, nous sommes arrivée à identifier trois trajectoires qui caractérisent les parcours des auteures de best-sellers féminins, et qui font la preuve que toutes sont loin d'occuper des positions identiques dans le champ littéraire. Une première, celle de Ouellette, s'interrompt rapidement et ne franchit pas l'étape des périodiques culturels. Outre le fait qu'on y relève le plafonnement rapide de la critique à l'égard des œuvres de l'auteure, on constate que cette limite est jumelée à une forte concentration des interventions critiques dans le créneau des quotidiens et des hebdomadaires. Ce parcours se caractérise donc tant par l'ampleur de la couverture dans la presse que par la concentration dans les premières étapes du processus d'acquisition de la légitimité. Cette première trajectoire s'avère la plus typique du circuit de grande consommation, circuit qu'on s'attend par ailleurs voir les best-sellers emprunter.

Une seconde trajectoire, illustrée par la réception de Brouillet, Cousture et Bombardier est marquée par l'amorce d'une considération universitaire. C'est par le biais d'articles dans des revues spécialisées ou de chapitres d'ouvrages que se manifeste ici une

forme embryonnaire d'intérêt institutionnel. Les articles des quotidiens et hebdomadaires continuent néanmoins à être nombreux dans la bibliographie critique. On peut voir dans la conjonction de ces deux pôles de la réception des indices qui révèlent l'appartenance à une littérature moyenne, puisque la réception de leurs œuvres les place aux frontières des circuits élargi et restreint.

Un dernier parcours témoigne d'un accueil institutionnel plus favorable. Il se manifeste ici dans le cas de Laberge, la seule de ces auteures dont l'œuvre a fait l'objet d'un mémoire de maîtrise. Ce parcours marque le degré maximal de légitimité de notre corpus de best-sellers féminins, et dénote le potentiel le plus affirmé pour accéder, éventuellement, à une reconnaissance plus durable dans le champ de la littérature légitime.

L'amorce d'une reconnaissance institutionnelle, moins épisodique et tout juste attestée, est donc bel et bien perceptible pour quelques auteures de best-sellers féminins. Mais la circonspection n'en demeure pas moins la réaction la plus courante de la critique à l'endroit de ce corpus. Mais comment se manifeste cette circonspection dans le discours des critiques, quelles modalités la révèlent, quels arguments et quels raisonnements la soutiennent ? C'est ce que nous allons maintenant examiner, en nous livrant à une analyse des modes mélioratifs, dubitatifs et négatifs du discours critique à l'endroit des best-sellers féminins.

MODALITÉS

On peut résumer l'attitude de la critique à l'égard des best-sellers féminins en deux grandes tendances. Le succès répété des auteures au palmarès peut d'abord susciter une gradation méliorative (globale ou partielle) des jugements critiques. C'est le cas pour les ouvrages signés par Laberge et par Brouillet, où les interventions de la critique perdent graduellement une part du scepticisme qui les caractérise au fur et à mesure que se développe leur production.

Mais la persistance du succès peut également se traduire par un déplacement vers la simple visibilité médiatique, c'est-à-dire que les différents critiques cessent de critiquer, suspendent leur juge-

ment pour se contenter d'alimenter, et donc d'augmenter, la visibilité consentie aux best-sellers féminins et à leurs auteures. Cette neutralité se traduit le plus souvent par le recours à l'entrevue d'auteure : Cousture et Ouellette sont les auteures pour lesquelles ce cas de figure est le plus éloquent. La réception de Bombardier dénote elle aussi un déplacement de la critique vers l'entrevue, mais dans son cas, même les entrevues, supposées plus neutres, s'avèrent colorées de préjugés négatifs, ce qui en fait un cas particulier, auquel nous aurons l'occasion de revenir plus loin.

LE MODE MÉLIORATIF

Venons-en maintenant aux raisonnements privilégiés par le discours critique à propos des best-sellers féminins, et en premier lieu à ceux qui présentent ce corpus sous un aspect favorable, ceux qui contribuent à leur accueil au sein d'une littérature légitime. Une caractérisation du discours légitimant qui émane de la réception des best-sellers féminins québécois ne peut faire l'économie de deux grandes figures d'intelligibilité (Melançon *et al.*, 1996) qui balisent l'ensemble du métadiscours : celles de la contextualité et de l'inter-textualité. En effet, c'est d'abord et avant tout par les liens étroits qu'on tisse entre les romans et le contexte socio-historico-politique québécois qu'on rend intelligible et qu'on avalise cette production, mais aussi par les parentés qu'on établit entre ces œuvres et leurs prédécesseurs marquants.

La fiction des romans féminins de grande consommation s'inscrit le plus souvent dans le contexte de l'histoire nationale, ce qui la prédispose en quelque sorte à être reçue par un biais contextuel. Ainsi, lorsque les femmes revisitent l'histoire du Québec dans les best-sellers, la critique s'empresse de mettre en évidence le filon nationaliste et de l'utiliser comme critère de légitimation des œuvres. C'est ainsi que le discours critique appréhende la trilogie *Marie LaFlamme* de Brouillet (qui évoque la Nouvelle-France et les débuts de la colonie), *Au nom du père et du fils* et sa suite, *Le sorcier*, de Ouellette (qui parle de la colonisation), *Les filles de Caleb* (tomes I et II) de Cousture (qui mettent en scène le passage du Québec rural à l'urbanisation, et la colonisation abitibienne),

Ces enfants d'ailleurs, toujours d'Arlette Cousture (qui décrit les premières vagues d'immigration), et *Une enfance à l'eau bénite* de Bombardier (qui dépeint la grande noirceur et l'avènement de la révolution tranquille).

Citons, en guise d'exemple, l'intervention de Réginald Martel à propos de *Marie LaFlamme* de Brouillet, qui est représentative de ce type de prise de position : « Ne sachant plus d'où nous venons, il serait bien étonnant que nous allions où il faudrait. La littérature, encore une fois, malgré ses faibles moyens, pourrait pallier un peu le vide de notre mémoire collective [...] » (Martel, 1991). La multiplication d'occurrences similaires met bien en évidence les enjeux institués par la critique et les paramètres qui continuent de régir la constitution de la légitimité de la littérature québécoise.

Cette donnée est loin d'être exclusive à la réception des ouvrages populaires signés par des femmes, puisque l'étude menée par Max Roy (dans Melançon *et al.*, 1996), qui s'est attardé aux mécanismes de reconnaissance de la littérature québécoise dans son ensemble, a montré qu'il en va de même pour l'ensemble du champ littéraire : l'analyse des travaux critiques universitaires a permis d'évaluer que 45,8 % des interventions tendent à légitimer les corpus par le biais de leur pertinence extra-discursive, en relevant entre autres les liens qui les unissent au contexte sociohistorique. En cela, la réception des best-sellers féminins paraît tributaire de paramètres critiques identiques à ceux qui régissent l'appréhension de la littérature québécoise dans son ensemble, et ne fait preuve d'aucune spécificité. Cette homologation du traitement réservé aux best-sellers féminins que l'on fait avec l'ensemble de la production littéraire n'est toutefois que partielle. L'étude des liens intertextuels repérés par la critique lorsqu'elle commente les différents romans à l'étude ici permettra de dégager davantage de spécificité dans la réception qui les caractérise.

Des liens aux ouvrages de Gabrielle Roy sont repérés dans *Les filles de Caleb (Bonheur d'occasion)*, ainsi que dans le roman de Bombardier, *Une enfance à l'eau bénite (La détresse et l'enchantement, autobiographie de Roy)*. Pour sa part, *Le Survenant* de Germaine Guèvremont constitue une autre figure intertextuelle

féminine associée aux *Filles de Caleb* de Cousture. Le discours critique relève en outre la présence en intertexte de Cousture (chez Ouellette), de *Dans un gant de fer* et *La joue droite* de Claire Martin (chez Bombardier) pour les québécoises. Hors du corpus québécois, on note des allusions à Patricia Highsmith et à Mary Higgins Clark (chez Brouillet), ainsi qu'une allusion aux sœurs Brontë (chez Laberge) pour les auteures étrangères.

Les nombreuses allusions au roman sentimental en général, et au roman Harlequin en particulier, relèvent également des filiations à l'écriture au féminin. Elles balisent le métadiscours des ouvrages signés par Laberge, Bombardier, Brouillet et Cousture. Il s'agit certes d'un genre et non plus d'une auteure, mais on peut aisément y retrouver la même idée de tradition littéraire spécifiquement féminine. Dans ce cas précis, la filiation, plutôt que de contribuer à la valorisation des œuvres, dessert les romans critiqués, et ce, tant dans le champ général qu'au sein de la critique au féminin.

Les auteurs masculins avec lesquels la critique a repéré un intertexte sont moins présents, mais surtout, constituent le plus souvent des occurrences uniques. Un seul roman d'auteur masculin, *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, est relevé plus d'une fois en intertexte. Les autres signatures masculines auxquelles la critique se réfère sont celles de Claude-Henri Grignon (pour Ouellette), Émile Gaboriau, Arthur Conan Doyle et Eugène Sue (pour les suspenses de Brouillet). Notons également un rapprochement entre *Les filles de Caleb* de Cousture et *Madame Bovary*. Les commentaires des œuvres de Laberge proposent quant à eux des rapprochements avec Salinger, Racine, Shakespeare, Sophocle, Rilke et Rimbaud.

On peut proposer ici, et quasiment sans ironie, l'esquisse d'un modèle d'intertextualité propre aux best-sellers féminins : plus la critique arrive à repérer des liens intertextuels entre un best-seller féminin et des œuvres « canoniques » masculines, plus la légitimité de ce best-seller sera importante. La tendance indique également que des œuvres de référence étrangères procurent aux best-sellers féminins une légitimité d'un cran supérieure.

LES MODES DUBITATIFS ET NÉGATIFS

Si la valeur des best-sellers féminins québécois s'établit avant tout sur la base de données contextuelles et intertextuelles, les écueils les plus fréquemment évoqués lorsqu'on veut discréditer ces productions touchent essentiellement la prévisibilité, la conventionnalité, la conformité des intrigues et du langage des best-sellers féminins. Fautes, lourdeurs, répétitions, maladresses, clichés ponctuent assidûment le jugement des critiques par rapport à ces ouvrages. La psychologie des personnages est quant à elle souvent qualifiée de sommaire.

Une disqualification qui a bien peu à voir avec le texte se manifeste néanmoins avec éclat, surtout dans le discours critique suscité par les romans de Bombardier, l'auteure qui suscite la circonspection la plus importante. De façon plus épisodique, on peut lire la même chose dans le discours critique à propos des œuvres de Cousture et de Ouellette. L'accent placé sur le décalage entre l'importance de la visibilité accordée à une œuvre ou une auteure et le peu d'intérêt littéraire que cette œuvre ou cette auteure recèle aux yeux de la critique paraissent capitaux pour comprendre l'exclusion des best-sellers féminins du corpus littéraire légitime.

Ce type d'intervention est non seulement récurrent, mais encore s'agit-il des moments où le ton de la critique se fait le plus virulent : « Quand on prend autant de place, il faut que ça se justifie » (Chassay, 1985) ; « [...] une telle enfilade de niaiseries et de sottises [...] qu'on ne saurait en comprendre le succès, abstraction faite de son appartenance à l'univers médiatique qui le célèbre » (Pelletier, 1994 : 81), etc.

Une telle insistance ne dénote pas uniquement la déception de la critique envers les choix littéraires d'un public élargi qui ne départage pas « comme il le devrait » la littérature digne d'intérêt de celle qui l'est moins, et ses conséquences sur la survie économique de la littérature légitime. C'est en partie la légitimité culturelle de la critique littéraire elle-même qui paraît être en jeu. Comme le constate Janice Radway (1997), la culture moyenne occupe l'espace culturel le mieux à même de mettre en question la

pertinence des autorités littéraires à l'ère de la culture médiatique. On peut penser que la volonté de pondérer la visibilité tous azimuts des best-sellers féminins en la confrontant à une supposée carence littéraire intrinsèque des œuvres participe de ce mouvement.

Si la virulence des propos de certains critiques à l'endroit des best-sellers féminins paraît bel et bien liée à une spécialisation des discours, qui relègue de plus en plus la critique littéraire hors des grands médias d'information, il est moins aisé d'identifier lequel de ces éléments a donné naissance au second dans ce jeu de la poule ou de l'œuf de la critique littéraire. La critique renforce-t-elle ses objections dans une ultime tentative de convaincre la sphère publique de son importance ? Ou bien n'est-ce pas justement l'arbitraire de son jugement et ses méfiances de longue date à l'égard des productions culturelles de grande consommation qui finit par ne plus correspondre au sort fait aux littératures dans les grands médias d'information ?

CONCLUSION

L'analyse de la réception qu'ont suscité les best-sellers féminins québécois de 1985 à 1995 a permis de constater que cette production, à ce moment précis de l'évolution du champ littéraire québécois, marque le lieu et le moment où émerge une zone trouble du champ littéraire, zone qui se pare des attributs qui caractérisent la culture moyenne. En effet, si l'art moyen peut être compris comme « un art qui peut être traité de deux manières selon la position qu'occupent dans le champ littéraire ceux et celles qui l'abordent » (Robert, 1993), force est de constater que la réception des best-sellers féminins québécois témoigne de la malléabilité de ces ouvrages lorsque vient le temps d'en donner une compréhension raisonnée. D'une part, cette catégorie d'ouvrages satisfait aux attentes du grand public tant en termes de construction narrative, de thèmes exploités que de lisibilité, comme en fait foi le succès qu'ils connaissent sur les palmarès qui recensent les ouvrages les plus vendus. D'autre part, les mêmes ouvrages gagnent aussi parfois l'assentiment, bien que le plus souvent modéré, des instances de

QUE VAUT LA LITTÉRATURE ?

consécration de la production littéraire légitime, tel que permet de le constater l'accueil réservé à certains best-sellers féminins par la critique institutionnalisée.

À partir des modes de compréhension tantôt hétéroclites, tantôt convergents qui prennent forme sous la plume des critiques, se dessine une justification qui concerne souvent moins les œuvres commentées que l'activité critique elle-même, et qui révèle les espoirs, les pronostics et souvent l'autojustification de ces acteurs qui sont souvent à la fois juge et partie du champ littéraire québécois.

OUVRAGES CITÉS

- CHASSAY, Jean-François (1985), « Maria Chapdelaine s'émancipe », *Spirale*, n° 53 (juin), p. 3.
- KAPLAN, Corey, et Ellen Cronan ROSE (1990), *The Canon and the Common Reader*, Knoxville, The University of Tennessee Press.
- MARTEL, Réginald (1991), « Marie LaFlamme : un être de feu pour pays de froid », *La Presse*, 10 mars, p. C4.
- MELANÇON, Joseph, et al. (1996), *Le discours de l'université sur la littérature québécoise*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- MINER, Madonne M. (1984), *Insatiable Appetites. Twentieth-Century American Women's Bestsellers*, London, Greenwood Press.
- OHMANN, Richard (1987), *Politics of Letters*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press.
- PELLETIER, Jacques (1994), « Denise Bombardier : La littérature du spectacle », dans Jacques PELLETIER, *Les habits neufs de la droite culturelle*, Montréal, Vlb Éditeur, p. 73-82. (Coll. « Partis pris actuels ».)
- RADWAY, Janice A. (1997), *A Feeling for Books. The Book-of-the-Month Club, Literary Taste, and Middle-Class Desire*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- ROBERT, Lucie (1993), « Une esthétique du centre : *Les filles de Caleb* d'Arlette Cousture », dans Louise MILOT et Fernand ROY (dir.), *Les figures de l'écrit. Relecture des romans québécois, des Habits rouges aux Filles de Caleb*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 207-238.
- SAINT-JACQUES, Denis, Jacques LEMIEUX, Claude MARTIN et Vincent NADEAU (1994), *Ces livres que vous avez aimés : Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- THIESSE, Anne-Marie (1984), *Le roman du quotidien. Les lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Le Chemin vert.
- VIALA, Alain (1993), « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, n° 19 (automne), p. 11-31.

UN ÉLARGISSEMENT DU CANON LITTÉRAIRE :
LE CAS DU ROMAN D'AMOUR

Julia Bettinotti et Marie-José des Rivières

CRELIQ, Université du Québec à Montréal
et Musée de la civilisation

Au moment où les femmes ont commencé à lire massivement, et qui plus est, à lire massivement en dehors du canon, Jane Austen, dans *Northanger Abbey*, a relevé dès 1818 deux comportements du lectorat qui font partie des paramètres du canon : les hommes et les femmes ne lisent pas les mêmes choses, ce qui a amené les femmes, question de pouvoir, à avoir honte de leurs lectures ; et les femmes, rendues complices par leurs lectures honteuses, en sont venues à former la communauté interprétative qui fonde et autonomise le roman d'amour comme genre. Les choses ont-elles changé depuis le XVIII^e siècle ? Où en est la critique de la littérature pour *dames*, et plus précisément celle du roman d'amour ? Est-il enfin légitimé, canonisé, voire en odeur de sainteté ? Pour répondre à ces questions, nous avons délibérément partagé en deux le corpus critique sur le roman d'amour : d'un côté la critique anglo-saxonne, de l'autre la critique francophone¹. On peut diviser le cheminement de

1. Les auteures du présent article se sont aussi partagé les responsabilités, Julia Bettinotti s'occupant ici de la critique anglo-saxonne, et Marie-José des Rivières de la critique francophone.

la critique anglo-saxonne et le parcours du roman d'amour vers la canonisation en 3 temps : I. la critique de la condamnation ; II. la critique de la différence et le scrutin du lectorat ; III. *A canon of her own* ou « le canon, c'est nous ! ».

Avant l'avènement de la critique de la différence (ou du *gender*), la critique universitaire (dans la mesure où elle s'intéressait au roman d'amour) et la critique journalistique se comportaient exactement de la même manière vis-à-vis du roman d'amour à ce stade qu'on peut appeler celui de la condamnation sans appel. La raison en est simple : le jugement porté sur le roman d'amour ne pouvait pas être esthétique, puisque, à priori, toute valeur esthétique était refusée à cette production. Le jugement était donc de nature essentiellement morale.

À partir de là s'est créée une configuration particulière faisant porter le blâme de la critique sur les lectrices. Les centres d'intérêt de la critique de la condamnation, qu'elle soit universitaire ou journalistique, sont inversés en ce qui a trait à la littérature canonique et au roman d'amour : du côté de la littérature canonique, l'auteur (transformé en génie) et l'œuvre (transformée en chef-d'œuvre) reçoivent l'attention de la critique alors que le lectorat est négligé (en ceci que le succès commercial auprès du lectorat n'entre pas en ligne de compte). L'inverse se produit dans le cas du roman d'amour : les lectrices, transformées en acheteuses coupables, reçoivent toute l'attention de la critique, qui ne prend même pas la peine de parler des œuvres, sauf pour affirmer de façon péremptoire qu'elles sont toutes pareilles et aussi mauvaises les unes que les autres. La critique de la condamnation considère l'auteur comme inexistant et comme pouvant être aisément remplacé par un ordinateur. Cette critique fustige le roman d'amour en bloc et ignore que ce genre, comme tous les autres, possède ses chefs-d'œuvre, ses navets et ses best-sellers, et que les lectrices achètent avant tout des auteures. On trouve un exemple représentatif de ce type de critique dans l'ouvrage de Jan Cohn, *Romance and the Erotics of Property*, paru en 1988.

La deuxième étape dans l'évolution de la critique du roman d'amour découle tout simplement de l'apparition et de l'import-

tance de ce qu'on appelle la critique du *gender* ou de la différence. Elaine Showalter réclame aussi bien pour l'auteure que pour la lectrice « a literature of her own », une littérature bien à elle ; Patrocínio Schweikhart affirme « pour nous, les femmes, la question du comment nous lisons est inextricablement liée à une autre : qu'est-ce que nous lisons ? » Et, il faut bien l'admettre, les femmes lisent surtout des romans d'amour : il fallait donc y venir... Le développement des *Gender Studies* a ainsi favorisé la prise en considération du roman d'amour comme sujet digne d'intérêt, ce qui a donné lieu aux premières études sérieuses consacrées au roman d'amour. Cette deuxième étape dans l'évolution de la critique a été marquée par la parution de nombreux ouvrages étudiant le roman d'amour en recourant à des approches et à des méthodologies plus rigoureuses : *Reading the Romance* (Radway, 1984), *Loving with a Vengeance* (Modleski, 1984), *The Romance Revolution* (Thurston, 1987), et l'important article d'Angela Miles, « Confessions of a Harlequin Reader » (1988). Il faut noter toutefois que si ces quatre théoriciennes s'intéressent toutes au lectorat, elles possèdent selon les cas des connaissances différentes du corpus : Janice Radway est en effet la première à s'être intéressée de façon sérieuse au lectorat, mais elle ne connaît cependant pas véritablement le genre en lui-même (ce qu'on lui reproche maintenant). De leur côté, Tania Modleski et Miles possèdent une bonne connaissance du corpus, même si leurs analyses portent sur le lectorat. Carol Thurston constitue le point de bascule de cette étape vers la suivante, car bien qu'elle analyse le lectorat et qu'elle soit familière avec le corpus, elle est la première à étudier aussi les contenus.

Donc, là encore, l'intérêt de la critique de la différence est centré essentiellement sur les lectrices. Même si les lectrices, *gender* et féminisme oblige, ne sont plus vilipendées ni tournées en ridicule, il n'en reste pas moins que la focalisation sur elles demeure suspecte et laisse entrevoir encore une fois un problème lié spécifiquement au roman d'amour. En effet, on ne s'interroge pas avec ce même acharnement sur d'autres types de livres ou sur d'autres lectrices. La conclusion de ces enquêtes est donc la suivante : les femmes, les lectrices, ne sont plus coupables de rien. Mais, puisque

les hommes, coupables, eux, ne leur donnent pas ce qu'elles désirent (amour, tendresse, soin, aide, etc.), elles cherchent, à travers leurs lectures, à compenser ce manque fondamental. On voit ici s'établir les positions du *victim feminism*.

Nous venons rapidement à la troisième vague de critique du roman d'amour, qui commence déjà en 1987 avec Thurston, qui a été pratiquement la première à retracer l'évolution du genre depuis le roman *Harlequin*, apparu en 1949, jusqu'à la renaissance, dans les années 1970, du roman d'amour historique, et aux changements survenus dans le genre. Thurston parle des contenus romanesques, ce qu'elle est la première à faire dans un livre. Puisqu'elle connaît parfaitement le genre, sa vision change ; elle n'est plus obsédée comme tant d'autres par la question : « mais pourquoi les femmes lisent-elles des choses pareilles ? » qui était le corollaire immédiat de l'ignorance du corpus. Au contraire, Thurston voit se faire jour dans cette littérature un type d'héroïne en action, très éloigné du stéréotype de la gouvernante ou de la secrétaire qui épouse son patron et se retire dans la domesticité et la vie de famille ; l'héroïne découverte par Thurston est intelligente et active, elle gagne sa vie et a toutes sortes d'intérêts, parmi lesquels celui, assez normal il faut en convenir, de trouver un compagnon de route. Une révélation va ainsi ébranler les convictions de la critique de la condamnation : des universitaires étudient des romans d'amour ; des féministes étudient les romans d'amour. Ces révélations provoquent un véritable déferlement : c'est vraiment le *coming out of the closet* des lectrices de roman d'amour.

Évidemment, plusieurs événements culturels concomitants facilitent ou même provoquent ce phénomène, parmi lesquels la contestation du canon et la montée des *Cultural Studies*, mais aussi le *power feminism* et la contestation du *victim feminism* faite par Naomi Wolf, Christina Hoff-Somers et, de façon plus virulente, par Camille Paglia. Les femmes réclament désormais le droit de lire ce qu'elles veulent sans avoir à se sentir coupables. Ayant réalisé qu'elles constituent, sur le marché du livre, une force économique avec laquelle il faut compter, elles refusent à présent de devoir cacher leurs lectures. Mais le facteur qu'on peut croire déterminant

dans la réévaluation du roman d'amour (car il est improbable que de tels changements soient dus à la seule action de quelques intellectuelles) est la revalorisation des sentiments dans la redéfinition des paramètres de la masculinité. Témoin de ces nouveautés dans la critique du roman d'amour, Kay Mussell dirige en 1997 un numéro de *Paradoxa* qui servira de terminus *ad quem* pour illustrer brièvement l'état actuel de la critique sur le roman d'amour. C'est donc la troisième vague, celle que nous avons appelée : *a canon of her own*, ou « le canon, c'est nous ».

En effet, à l'heure actuelle, une nouvelle génération de critiques se fait jour : Mussell, dans le dernier numéro de *Paradoxa*, écrit ceci : « Vers la fin des années 70 et le début des années 80, lorsque les premières études féministes [du roman d'amour] sont apparues, les lectrices, les auteures et les critiques universitaires se présentaient comme des personnes différentes » (1997 : 7). « En fait, [poursuit-elle], les lectrices lisaient les romans écrits par les auteures, tandis que les critiques universitaires en proposaient des interprétations à leurs propres collègues » (1997 : 7). Mais les clivages se sont estompés et ont même quasiment disparu puisque « [l]a triade [...] lectrices, auteures, universitaires a fusionné » (1997 : 11). Les critiques universitaires, sorties du placard, font désormais savoir qu'elles aiment le roman d'amour en tant que lectrices, et n'hésitent pas à parler de leurs romancières favorites. De leur côté, les auteures de romans d'amour se déclarent toutes féministes et écrivent des critiques universitaires féministes sur le roman d'amour. Ainsi, le collectif *Dangerous Men and Adventurous Women. Romance Writers on the Appeal of Romance*, publié par les Presses de l'Université de Pennsylvanie en 1992 témoigne éloquentement de ce brouillage des frontières.

Le but de ces dernières critiques n'est pas de défendre le roman d'amour ou d'essayer de le faire entrer dans la catégorie des lectures légitimes. Au contraire, la nouvelle critique du roman d'amour est caractérisée par deux mouvements : d'une part, l'abandon de la dichotomie qui oppose la littérature légitime à la littérature populaire et, par conséquent, la mise en place d'un canon à l'intérieur même du genre ; d'autre part, l'attaque sur leur propre terrain, celui

de la méthodologie, de quelques universitaires qui osent encore écrire sur le roman d'amour sans l'avoir suffisamment fréquenté.

En ce qui a trait au premier mouvement, il ne faudrait pas croire que le nouveau canon intérieur au genre fonctionne comme celui de la tradition littéraire. En effet, ce nouveau canon se divise en deux composantes : il est constitué d'un hit-parade saisonnier, aussitôt remplacé par le suivant, et de classiques, que l'on préfère appeler *Keepers*, sélectionnés sur une base générationnelle, parfois modifiée par un événement médiatique (voir Austen remise à la mode par le *remake* de *Orgueil et préjugés* et par les versions cinématographiques de ses romans). La preuve : les librairies cessent de présenter le roman d'amour dans une section spéciale pour l'intégrer à la littérature générale.

Il faut aussi avouer que la notion de canon, même du canon intérieur au genre, s'applique mal à la démarche des choix réels des lectrices, tels que consignés dans les listes compilées par les groupes de discussion, listes qui paraissent régulièrement sur internet dans les différents sites consacrés au roman d'amour. Car, si chaque site compile annuellement la liste des romans favoris de l'année qui se termine (par exemple, *The 1998 All About Romance Readers Favorites*, sur le site likesbooks.com) il y aura aussi la liste des *Desert Isle Romances* (quels romans d'amour apporter sur l'Île Déserte), la liste des *Essential Authors* (*Who are your essential authors ?*), la liste des découvertes de l'année, la liste des *always buy*, etc. Et nous avons ici partiellement décrit le système des palmarès sur un seul site... Nous avons donc employé le terme canon par commodité, mais nous souscrivons à l'affirmation de Daniel Milo « For a canon to crystallize, then to become universal, it must enjoy an institutional promotion. The ancient canon, which was a-national, had the universal Church as authority ; the modern canon, which is national, needed the State » (cité dans Schor, 1995 : 84)².

Le deuxième mouvement concerne la remise en question de la génération critique précédente et l'attaque des critiques mal infor-

2. Cette remarque est faite à propos du canon de la littérature française (Milo, 1986 : 528).

més. Ainsi, tout en reconnaissant le terrain gagné par Radway, Miles, Modleski et les autres, les nouvelles critiques ont conscience du fait que l'intérêt porté aux lectrices témoigne en définitive d'un manque d'intérêt pour le corpus. Elles relèvent les limites méthodologiques de leurs devancières et en concluent que, malgré leurs bonnes intentions, ces dernières sont restées prisonnières de la critique patriarcale, puisqu'elles ont continué à s'étonner du fait que des femmes cultivées lisent des romans d'amour. La nouvelle critique constate que les théoriciennes de la génération précédente ne sont finalement arrivées à définir la lecture de romans d'amour que comme une sorte de *dysfunctional literacy*, autrement dit, d'alphabétisation qui aurait mal tourné³. D'autre part, les nouvelles critiques sont aussi intraitables en ce qui a trait à la fréquentation du roman d'amour : celle ou celui qui n'en a pas lu, ou pas suffisamment, n'est pas autorisé à en parler et est rudement renvoyé à sa méthodologie.

En fait, la nouvelle critique du roman d'amour a à ce point renversé la situation qu'elle renvoie désormais la balle à ceux qui, parmi les anciens critiques, avaient avancé l'hypothèse selon laquelle les romans d'amour seraient produits par ordinateur. Dans *Paradoxa*, Beth Rapp Young écrit ainsi :

Si nous voulons comprendre le pouvoir et l'importance de toute littérature, nous ne pouvons pas nous fier à des suppositions sans fondement au sujet des lectrices et des auteurs de romans d'amour, suppositions qui ont pourtant été acceptées d'emblée par les critiques de toutes tendances, et ce depuis le xviii^e siècle. En effet, dans le cas contraire, nous nous accommoderions d'une critique littéraire à ce point répétitive qu'elle pourrait même être produite par ordinateur (1997 : 43).

3. Voir à ce propos, dans le même numéro de *Paradoxa*, les articles de Beth Rapp Young et de Lynn Coddington.

*
* *

Parlons maintenant de la critique francophone qui, tout comme la critique anglo-saxonne, Elle peut également se diviser en trois ensembles, dont les deux derniers se déroulent en parallèle.

Il s'agit donc de :

- I. *La critique de la condamnation* ;
- II. *L'intérêt pour les pratiques de lecture et les représentations collectives* ;
- III. enfin, *Des tentatives de subversion du canon traditionnel*.

LA CRITIQUE DE LA CONDAMNATION

Anglophone ou francophone, la condamnation, implacable, est très présente dans un premier temps. Anne-Marie Luga-Dardigna (1984 : 284-296), au colloque de Cerisy sur le récit amoureux et Michelle Coquillat se font, dans les années 1980, les championnes de la dévalorisation du roman d'amour qui, selon elles, sert essentiellement à détourner les femmes de la revendication sociale ou féministe. La littérature sentimentale est un puissant reflet, stéréotypé, des « illusions et des fantasmes de notre société, [de] sa violence et [de] ses archaïsmes » écrit Coquillat dans son essai (1988 : 4^e de couverture). Aussi absolues que soient leurs critiques, Dardigna et Coquillat relient par ailleurs le roman d'amour aux idéologies et à « ce besoin que chacun porte au plus profond de soi de reconnaissance, d'échange, de relation humaine authentique ; [...] c'est de nous qu'il parle » précise quand même Coquillat (1988 : 4^e de couverture). Mais dans l'ensemble, ces critiques se situent dans le grand courant élitaire qui réunit des bien-pensants, des féministes et des érudits et qui aborde le roman d'amour sans en analyser les pratiques effectives de lecture.

L'INTÉRÊT POUR LES PRATIQUES DE LECTURE ET LES REPRÉSENTATIONS COLLECTIVES

La visée devient plus complexe lorsque le travail de terrain sur les pratiques culturelles oblige à remettre en perspective la question

du roman d'amour. L'intérêt pour les pratiques de la lecture et les représentations collectives est particulièrement le fait de la tradition française, dans les années 1980 et 1990. Trois grands colloques alimentent alors la critique au sujet du roman d'amour : « Le récit amoureux », colloque de Cerisy dont les actes ont été publiés en 1984, « Le roman sentimental », tenu à Limoges et publié en 1990, enfin « Le roman populaire en question(s) », également limousin, paru en 1997. Leurs participants examinent le roman d'amour dans une optique résolument interdisciplinaire : à la fois historique, appuyée sur les théories de l'institution de la littérature, également narratologique mais surtout attentive aux pratiques culturelles de l'ère contemporaine, particulièrement celles de la lecture. Parmi les nombreux contributeurs français – Ellen Constans, Anne-Marie Thiesse, Yves Reuter, Juliette Raabe, Didier Coste ou Pascale Noizet – figure la sociologue Nicole Robine qui n'a cessé de mener des enquêtes auprès des lecteurs et lectrices. Pour elle, le succès des romans sentimentaux sert à « éclairer les fonctionnements spécifiques de la lecture dans les différentes catégories sociales ; l'analyse des contenus de la littérature de masse, comme l'étude de sa "fortune" [...], implique la prise en compte de sa clientèle » (1990 : 328). Robine prend tout d'abord conscience de la difficulté d'obtenir des chiffres sur les pratiques de lecture des romans sentimentaux : la majorité des grandes enquêtes sur la lecture les ignore, l'enquête sur les pratiques culturelles des Français (1989) englobe les romans sentimentaux dans la rubrique « romans autres que policiers et d'espionnage » ; de plus, les résultats des enquêtes pour des maisons d'édition restent habituellement des secrets commerciaux ! Elle décide donc de mener elle-même des enquêtes sur la lecture du roman sentimental, dont l'une est réalisée auprès des jeunes travailleuses. Ayant démontré l'ampleur du phénomène éditorial que représentent les romans d'amour dans le contexte socio-culturel français, elle commente les résultats des enquêtes qu'elle a menées et conclut que le

roman sentimental accompli, auprès des lectrices [...] la fonction que la littérature légitime assume auprès des

lettrés. Ses contenus rencontrent l'horizon d'attente des lectrices tel que l'École de Constance l'a défini pour le champ de la littérature légitime et pour les lecteurs lettrés (1995 : 7).

C'est sans doute par le travail des américanistes que commence à se construire le contact entre les traditions anglophone et francophone. Claire Bruyères, américaniste elle-même, va trouver aux États-Unis des données sur la place du roman sentimental dans les pratiques culturelles des lectrices. « À une période de grand reflux politico-idéologique, dit-elle, le féminisme [...] fait son chemin discrètement [...]. Des millions de femmes [achètent] en faisant leur marché, des histoires plus subversives qu'on ne le croirait » (1990 : 315). La critique observe que le roman d'amour sait s'adapter et accompagner l'évolution sociale.

Dans la tradition française en particulier, des chercheurs masculins n'ont pas craint d'étudier le roman d'amour ; le sociologue Bruno Péquignot lui consacre, pour sa part, un ouvrage entier. Il voit dans la consommation massive et durable des romans sentimentaux des indications fiables sur les rêves et les désirs de nos contemporains. S'intéressant à l'importance sociale de la relation amoureuse, il se sert du roman d'amour comme base d'analyse de celle-ci. Le roman sentimental

suit les évolutions, [écrit-il], et c'est pour cela qu'il est un phénomène important pour la production d'une connaissance de la réalité des pratiques et des représentations, et de leurs évolutions. En un mot, il est la mise en scène du véritable amour qui ne refuse pas le sexe et le désir, mais ne s'y réduit pas non plus (1991 : 59).

Quant à Annik Houel, elle souhaite que les romans sentimentaux soient considérés comme des romans sociaux que l'on puisse analyser en termes de rapports sociaux de sexe (1997 : 150) : « céder au plaisir de la lecture n'est pas forcément consentir aux stéréotypes qu'elle propose et qu'il s'agisse du roman Harlequin ou de toute œuvre de fiction, le recours à la fantasmatisation pourrait

même être considéré comme une échappatoire à l'ordre sexuel dominant » (1997 : 146) par exemple. C'est, comme on le voit, surtout d'un point de vue de psychologue sociale qu'elle aborde les romans Harlequin. Elle traque dans ces textes l'illusion d'un amour qui, pour être parfait, doit inclure des composantes archaïques, allant jusqu'aux racines d'une relation rêvée : la relation mère-fille (1997 : 92-93).

DES TENTATIVES DE SUBVERSION DU CANON TRADITIONNEL

Pourquoi ne pas rattacher le roman d'amour à la grande tradition du roman sentimental, qui a produit des chefs-d'œuvre comme *Tristan et Iseut*, *La Princesse de Clèves* ou *Manon Lescaut* ? C'est ce que fait la critique française Constans (1997 : 349-377), qui ouvre alors l'analyse à une reconstitution du canon à partir d'une base classique. Nous voyons donc que ce qui importe aux deux mouvements, américain et français, c'est la reconnaissance de la littérature sentimentale comme objet légitime de l'investigation scientifique. Le statut littéraire du genre est aussi notre préoccupation, à nous, chercheuses et chercheurs québécois. Dans le domaine du roman d'amour, nous participons aux deux cultures : celle de la critique anglo-saxonne et de la critique française. Nous jouons parfois un rôle de pionniers et de pionnières, comme lors de la publication d'un numéro de la revue *Études littéraires* sur le phénomène IXE-13, dès 1979, où plusieurs articles ont traité à la trame sentimentale de ce roman d'espionnage. D'autres études suivent, sur les romans d'amour en fascicules et les romans d'aventure à protagonistes féminines des années 1950, qui comportent tous leur dose de sentiments ; quelques-unes sont publiées dans *L'effet sentimental*, numéro de décembre 1983 d'*Études littéraires*. Nous observons, en particulier, dans ces fictions, des tensions économiques qui illustrent « les contradictions en jeu dans l'imaginaire social de la période en ce qui concerne la mobilité de classe pour les femmes et la participation au marché du travail en fonction du sexe » (Saint-Jacques, 1990 : 177).

Cette réévaluation des textes nous conduit à nous intéresser aux scénarios fondamentaux. *La corrida de l'amour* de Julia Bettinotti (1986) tire en 1986 un programme narratif modèle des romans Harlequin, auquel pourront se comparer « l'heure des choix » – celui des nouvelles de *Châtelaine* – en 1992, les scénarios féminins des best-sellers dans *Ces livres que vous avez aimés*, la même année, et les études sur Delly, en 1995. Peut-on considérer *Les 50 romans d'amour qu'il faut lire* de Julia Bettinotti, Sylvie Bérard et Gaëlle Jeannesson (1996), ce palmarès des meilleurs livres du genre, comme une tentative de faire passer Berthe Bernage, Janet Dailey ou Danielle Steel à une collection légitime ? Le livre, publié chez Nuit blanche, est utilisé dans le cadre de cours à Laval, à l'UQAM et peut-être même ailleurs. On remarque, en avant-propos, que les auteures du guide remercient les lectrices de la liste Internet « Romance Readers Anonymous » de leurs conseils et opinions. Cet échange novateur et le petit bouquin tout entier témoignent du fait que le roman d'amour participe vraiment à un élargissement du canon littéraire.

Un autre ouvrage brouille les frontières des genres de la littérature de grande consommation. *Femmes de rêve au travail*, paru chez Nota bene en 1998, réunit des études portant sur le roman d'amour contemporain à des analyses d'autres types de littérature féminine : nouvelles de magazines, littérature sérielle de divers types et best-sellers. Ainsi intégré à l'ensemble des lectures de grande consommation pratiquées par les femmes, le roman d'amour démontre, comme le dit Denis Saint-Jacques, « l'étroite interdépendance du sentimental avec son écosystème narratif, le régime de l'aventure, et avec son écosystème référentiel sociologique » (1990 : 182), la résistance féminine.

Ce bref historique de la critique du roman d'amour nous a donc entraînés vers diverses pratiques de résistance. Il y a d'abord eu remise en question de la culture élitiste qui condamnait en bloc le roman sentimental. Puis, du côté anglophone, prenant d'abord le roman d'amour comme exemple de l'intérêt qui devrait être apporté non seulement à tout type de lectorat, mais encore à toute œuvre et à toute auteure, surtout lorsqu'il s'agit d'une femme, les

UN ÉLARGISSEMENT DU CANON LITTÉRAIRE

Gender Studies ont ensuite fustigé les critiques qui ne lisaient pas ou ne se penchaient pas vraiment sur le corpus même du roman d'amour. Du côté francophone, s'est développé un intérêt particulier pour la lecture féminine en tant que pratique culturelle de grande consommation. Issue des deux traditions, la critique québécoise démontre enfin elle aussi que les systèmes d'écarts et de hiérarchies des genres – correspondant à des hiérarchies de publics – commencent à être ébranlés et que le roman d'amour est en passe de sortir de certains ghettos où l'on a tenté de l'enfermer.

BIBLIOGRAPHIE

- AUSTEN, Jane (1975), *Northanger Abbey*, London, Oxford University Press.
- BETTINOTTI, Julia (dir.) (1986), *La corrida de l'amour. Le roman Harlequin*, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- BETTINOTTI, Julia (1994), « Lecture sérielle et roman sentimental », dans Denis SAINT-JACQUES (dir.), *L'acte de lecture*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 145-158.
- BETTINOTTI, Julia, et Claude LIZÉ (1986), « Les stratégies de dévalorisation de la littérature populaire : l'exemple du roman Harlequin », *Cahiers pour la littérature populaire*, La Seyne-sur-Mer, n° 7 (automne-hiver), p. 87-101.
- BETTINOTTI, Julia, et Pascale NOIZET (1995), *Guimauve et fleurs d'oranger. Delly*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- BETTINOTTI, Julia, Sylvie BÉRARD et Gaëlle JEANNESSON (1996), *Les 50 romans d'amour qu'il faut lire*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- BRUYÈRES, Claire (1990), « La place du roman sentimental dans les pratiques culturelles des lectrices dans les États-Unis d'aujourd'hui », dans Ellen CONSTANS (dir.), *Le roman sentimental*, Limoges, Trames, p. 303-315.
- COHN, Jan (1988), *Romance and the Erotics of Property : Mass-Market Fiction for Women*, Durham, Duke University Press.
- CONSTANS, Ellen (1997), « Du roman sentimental au roman d'amour. Qu'en est-il du déclassement ? », dans Jacques MIGOZZI (dir.), *Le roman populaire en question(s)*, Limoges, PULIM, p. 349-377.
- COQUILLAT, Michelle (1988), *Romans d'amour*, Paris, Odile Jacob.
- CRUSIE-SMITH, Jennifer (1997), « Romancing Reality : The Power of Romance to Reinforce and Re-vision the Real », *Paradoxa*, vol. III, n°s 1-2, p. 81-93.
- DES RIVIÈRES, Marie-José (1992), *Châtelaine et la littérature (1960-1975)*, Montréal, L'Hexagone.

- ÉTUDES LITTÉRAIRES (1979), « IXE-13, un cas type de roman de masse au Québec », vol. 12, n° 2, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- GRESCOE, Paul (1996), *The Merchants of Venus : How Harlequin Seduced The Romantic Reader*, Vancouver, Raincoast Books.
- HOFF-SOMERS, Christina (1994), *Who Stole Feminism ? How Women Have Betrayed Women*, Simon and Schuster.
- HOUËL, Annik (1997), *Le roman d'amour et sa lectrice. Une si longue passion. L'exemple d'Harlequin*, Paris, l'Harmattan.
- KRENTZ, Jayne Ann (dir.) (1992), *Dangerous Men and Adventurous Women. Romance Writers on the Appeal of Romance*, University of Pennsylvania Press.
- LÉTOUBLON, Françoise (1993), *Les lieux communs du roman : stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, Leiden & New York, E. J. Brill.
- LUGAN-DARDIGNA, Anne-Marie (1984), « Presse du cœur et roman rose : la quête de l'amour vrai ou comment se trouver un maître », dans Didier COSTE et Michel ZÉRAFFA (dir.), *Le récit amoureux*, Champ Vallon, p. 284-296.
- MILES, Angela (1988), « Confessions of an Harlequin Reader : Learning Romance and the Myth of Male Mothers », in *Canadian Journal of Political and Social Theory/Revue canadienne de théories politiques*, vol. XII, n° 12, p. 1-37. Republ. in *The Hysterical Male* (Arthur & Mari Louise Kroker (eds), Montréal, New World Perspectives, 1991.)
- MILLO, Daniel (1986), « Les classiques scolaires », dans Pierre NORA (dir.), *Les lieux de mémoire*, t. II : *La Nation*, Paris, Gallimard.
- MODLESKI, Tania (1984), *Loving with a Vengeance : Mass-Produced Fantasies for Women*, London, Routledge.
- MUSSELL, Kay (1997), « Where's Love Gone ? », *Paradoxa*, vol. III, n° 1-2, p. 3-14.
- MUSSELL, Kay (1981), *Women's Gothic and Romantic Fiction. A Reference Guide*, Westport, Greenwood Press.
- PAGLIA, Camille (1994), *Vamps and Tramps*, New York, Vintage Books.
- PÉQUIGNOT, Bruno (1991), *La relation amoureuse. Analyse sociologique du roman sentimental moderne*, Paris, l'Harmattan.

QUE VAUT LA LITTÉRATURE ?

- RADWAY, Janice (1987), *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*, London, Verso. (1984 by University of North Carolina Press).
- ROBINE, Nicole (1990), « La réception du roman sentimental : enquêtes auprès des lecteurs », dans Ellen CONSTANS (dir.), *Le roman sentimental*, Limoges, Trames, p. 327-340.
- ROBINE, Nicole (1995), « Roman sentimental et jeunes travailleuses », dans Julia BETTINOTTI et Pascale NOIZET (dir.), *Guimauve et fleurs d'oranger. Delly*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 21-54.
- SAINT-JACQUES, Denis (1990), « La recherche sur le récit sentimental au CRELIQ de l'Université Laval », dans Ellen CONSTANS (dir.), *Le roman sentimental*, Limoges, Trames, p. 175-183.
- SCHOR, Naomi (1995), *Bad Objects. Essays Popular and Unpopular*. Durham & London, Duke University Press.
- THURSTON, Carol (1987), *The Romance Revolution : Erotic Novels for Women and the Quest for a New Sexual Identity*, Urbana, University of Illinois Press.
- WOLF, Naomi (1993), *Fire with Fire. The New Female Power and How It Will Change the 21st Century*, Toronto, Random House.
- YOUNG, Beth Rapp (1997), « Accidental Authors, Random Readers, and the Art of Popular Romance », *Paradoxa*, vol. III, n^{os} 1-2.

TABLE DES MATIÈRES

CONFLITS DE CULTURE ET VALEUR LITTÉRAIRE Denis Saint-Jacques	5
---	---

DANS L'ENSEIGNEMENT

L'AGRÉGATION LITTÉRAIRE Alain Viala	27
--	----

LE RENOUVEAU SCOLAIRE : LA RECHERCHE D'UNE CULTURE COMMUNE ET PRATIQUE Max Roy	45
--	----

COLETTE. LA RECONNAISSANCE D'UNE FEMME ÉCRIVAIN Marie-Odile André	73
---	----

LA LÉGITIMATION DE NOUVEAUX CORPUS DANS LES RÉCENTS MANUELS DE LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE Marie-Andrée Beaudet et Clément Moisan	91
---	----

LE CANON FRANÇAIS DE LA MODERN LANGUAGE ASSOCIATION OF AMERICA Sabine Loucif	111
--	-----

QUE VAUT LA LITTÉRATURE ?

DANS LE MILIEU LITTÉRAIRE

L'AVÈNEMENT D'UN GRAND POÈTE :
LE CAS INSTITUTIONNEL D'ALAIN GRANDBOIS
Richard Gingras 127

HOMMAGES COLLATÉRAUX. ARCHÉOLOGIE
D'UNE CATÉGORIE INDISCRÈTE : LE FOU LITTÉRAIRE,
L'EXCENTRIQUE (NODIER, CHAMPFLEURY, QUENEAU,
BLAVIER)
Pierre Popovic 161

DU MÉDIOCRE JUSQU'À *LA NAUSÉE*.
CANONISATION D'UN THÈME ET TRANSACTIONS
AU SEIN DE LA HIÉRARCHIE LITTÉRAIRE
DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES EN FRANCE
Benoît Denis et Jacques Dubois 187

LA DYNAMISATION DES GENRES
DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE CONTEMPORAINE
François Dumont et Richard Saint-Gelais 219

LE CONSEIL DES ARTS DU CANADA
ET LA FORMATION DE LA LITTÉRATURE CANADIENNE
Robert Lecker 235

DANS LA SPHÈRE MÉDIATIQUE

Légitimité et exclusions historiques

FONDEMENTS SCOLAIRES
DE LA LÉGITIMITÉ CULTURELLE.
L'ÉCOLE DE LA III^e RÉPUBLIQUE
Jean-Yves Mollier 249

TABLE DES MATIÈRES

SAVOIRS ENCYCLOPÉDIQUES ET « LITTÉRATURE
POPULAIRE ». APPROCHES DES ALMANACHS CANADIENS-
FRANÇAIS, XVII^e-XX^e SIÈCLES
Hans-Jürgen Lüsebrink 265

CULTURE EN PAYS NOIR : MÉTISSAGE
ET RÉSISTANCE. UN SIÈCLE D'HISTOIRE (1850-1960)
Diana Cooper-Richet 295

DES MARGES DU MONDE SOCIAL
À CELLES DE LA LITTÉRATURE
Paul Aron 311

Une nouvelle légitimité

LA SANCTION DU SUCCÈS SUR LE MARCHÉ.
LES BEST-SELLERS
Claude Martin 331

FEMMES, LITTÉRATURE ET SUCCÈS COMMERCIAL :
ANATOMIE DE LA CIRCONSCRIPTION
DES INSTANCES CRITIQUES
À PROPOS DES BEST-SELLERS FÉMININS
Chantal Savoie 345

UN ÉLARGISSEMENT DU CANON LITTÉRAIRE :
LE CAS DU ROMAN D'AMOUR
Julia Bettinotti et Marie-José des Rivières 357

Révision : Véronique Perron
Correction des épreuves : Marie Gauvin
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Caron & Gosselin, communication graphique

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : (514) 499-0072 Télécopieur : (514) 499-0851
Distribution : SOCADIS

Éditions Nota bene
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Qc), G1S 1W2
mél : nbe@videotron.ca

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ AGMV
MARQUIS
IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN OCTOBRE 2000
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 4^e trimestre 2000
Bibliothèque nationale du Québec

Qu'en est-il de la valeur littéraire en cette époque où une crise de la littérature sans cesse dénoncée se complique des bouleversements de la sphère publique causés par l'avènement des nouvelles technologies médiatiques ? Voilà la question qui surgit aussi bien chez les écrivains que dans l'enseignement ou dans les médias eux-mêmes : les Cassandre d'aujourd'hui annoncent le déclin, quand ce n'est la fin, de la littérature. Au tournant du XX^e siècle, Mallarmé et Proust s'interrogeaient déjà sur l'existence problématique de la littérature, mais le début de ce siècle, avec les avancées d'internet et des nouvelles technologies d'édition, se révèle plus problématique encore. C'est donc en tenant compte de ce contexte problématique que les auteurs de ce livre se sont posé la question fondamentale de la valeur littéraire aujourd'hui.

Avec des textes de : Marie-Odile Andrée, Paul Aron, Marie-Andrée Beaudet, Julia Bettinotti, Diana Cooper-Richet, Benoît Denis, Marie-José des Rivières, Jacques Dubois, François Dumont, Richard Gingras, Robert Lecker, Sabine Loucif, Hans-Jürgen Lüsebrinck, Claude Martin, Clément Moisan, Jean-Yves Mollier, Pierre Popovic, Max Roy, Denis Saint-Jacques, Chantal Savoie et Alain Viola.

ISBN 2-89518-056-X



9 782895 180586

C o l l e c t i o n
ff
Les Cahiers du CRELIQ