

VER

B « A

TIM

Page couverture et logos faits par Elen Kolev et Chloé Gastinel. Tous droits réservés.

Les opinions émises dans cette revue ne sont pas nécessairement celles des éditeurs, de l'ADELFIÉS ou de l'Université McGill. Les articles qui y sont publiés sont la propriété intellectuelle de la revue Verbatim.

Verbatim est la revue numérique de l'Association des étudiant·e·s en littératures de langue française, en traduction et en création inscrit·e·s aux études supérieures de l'Université McGill (ADELFIES). Fondée en 2021, elle se veut un lieu de valorisation et de diffusion des travaux des jeunes chercheur·euse·s par la publication des actes du colloque étudiantin annuel de l'ADELFIÉS.

La revue Verbatim est dirigée par un comité éditorial composé d'étudiant·e·s des cycles supérieurs, incluant les organisateur·trice·s du colloque dont les actes sont à paraître.

© Revue Verbatim, 2021

Tous droits réservés

Dépôt légal 2e trimestre 2021

ISSN 2564-0496

# Trop-plein : débordements littéraires

*Revue Verbatim*

Numéro 1 (2021)

## Comité éditorial :

Juliette Beeson

Violaine François

Camilia Gélinas

Julie Levasseur

Karine Ménard-Hogan

Étienne Poirier



# Table des matières

|                                                                                                                                                                                          |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Avant-propos,<br><i>Camilia Gélinas (Université McGill) et</i><br><i>Violaine François (Université Paul-Valéry – Montpellier III)</i>                                                    | v  |
| Entre chronique et roman épique : la biographie créative de Virgile dans le<br>Myreur des histours de Jean d'Outremeuse,<br><i>Kim Labelle (Université Laval)</i>                        | 1  |
| « Mon talent, c'est l'abondance. » Étude d'une stratégie de reconquête de<br>Jean Giono (1945-1953),<br><i>Annabelle Marion (Université de Paris, laboratoire CERILAC)</i>               | 22 |
| Incohérer pour exister : les débuts du joual littéraire,<br><i>Astrid Aprahamian (Université McGill)</i>                                                                                 | 43 |
| L'autofiction outrancière : le jeu du « je » dans Prague de Maude Veilleux,<br><i>Marie Demers (Université de Montréal)</i>                                                              | 60 |
| Quand l'émergence déborde : Étude comparée de la résistance dans<br>Graine de fées de Dyane Léger et L'extrême frontière de Gérald Leblanc,<br><i>Éloïse LeBlanc (Université McGill)</i> | 79 |
| Biographies des auteures                                                                                                                                                                 | 96 |
| Table ronde animée par le professeur Alain Farah (Université McGill)                                                                                                                     | 98 |



## Avant-propos

L'excès en littérature est une notion familière qui semble a priori facile à identifier : le roman proustien est d'une longueur hors-norme, la langue de Malherbe excessivement ciselée, Sade s'amuse avec les limites de l'acceptable de son époque. Toutefois, ce que nous avons pu constater en préparant le colloque à l'origine de ce numéro est que l'excès est difficile à définir : comment percevoir les contours de quelque chose qui cherche précisément à les outrepasser ? Comment saisir ce qui peut s'immiscer dans tant d'aspects d'une œuvre ? Le trop peut se rapporter tant à un thème qu'à une posture auctoriale, peut caractériser tout aussi bien une œuvre prise dans sa matérialité que dans son style : ses nombreuses cibles sont autant de réitérations de sa capacité à dépasser des limites fixes. L'excès en littérature est un enjeu de toutes les époques : des imposants cycles en prose du XIII<sup>e</sup> siècle à la *Comédie humaine*, du carnavalesque au décadentisme, pour ne donner que quelques exemples, une panoplie d'œuvres, de styles et de courants littéraires sont marqués par une forme de débordement. Dans une approche sociologique et historique, le *trop* est un indice quantitatif particulièrement riche pour explorer les conditions sociales du fait littéraire. Le débordement peut être considéré comme une stratégie, ou encore une conséquence de conditions socio-économiques particulières. La démultiplication des publications imprimées qui prend son essor au XIX<sup>e</sup> siècle à cause de l'industrialisation et qui culmine aujourd'hui en est un exemple.

Pour ce numéro, nous avons fait le pari – si démesuré soit-il ! – d'aborder le trop dans tous ses débordements, sans se limiter à l'un de ses aspects. Nous avons ainsi obtenu un échantillon diversifié de ce que le *trop-plein* peut représenter en littérature. Il peut se retrouver dans la matière et

le genre des œuvres : dans son article, **Kim Labelle** aborde le double débordement accompli par Jean d'Outremerse dans son *Myreur des histours* (XIV<sup>e</sup> siècle). En présentant une biographie de Virgile dont il comble les vides laissés par l'Histoire, l'auteur outrepassa à la fois les limites historiques de sa matière et le cadre générique de la chronique, puisqu'il tend à verser, dans ses passages inventés, dans le merveilleux et l'écriture narrative. L'excès peut également se situer dans la production des œuvres, ce que montre **Annabelle Marion** en analysant la période de débordement créatif de Jean Giono lors de l'immédiate après-guerre, alors qu'il mène deux projets d'écriture imposants, les *Chroniques* et le *Cycle du Hussard*. **Astrid Aprahamian** nous amène du côté de la littérature québécoise en examinant *Le cassé* de Jacques Renaud, où la violence du joul est un résultat et un réceptacle de la rage d'impuissance vécue par les Canadiens français dans les années 60. Le joul connaît un débordement supplémentaire dans son utilisation : d'abord témoignage violent, il dépasse cet état primaire lorsqu'il est réapproprié par les Québécois comme une particularité culturelle ayant un potentiel créatif. Le débordement lie également l'identité et la création dans *Prague* de Maude Veilleux : dans son article, **Marie Demers** décrit cette œuvre comme une « sur-autofiction » où l'écriture de soi – de l'Autre – verse dans la démesure au fil du jeu étourdissant de dévoilement et de dissimulation de la vérité qui s'y déroule. **Éloïse LeBlanc** offre quant à elle une exploration de l'excès dans la littérature acadienne : son article étudie le rapport entre les éléments culturels émergents et les éléments culturels résiduels dans *Graine de fées* de Dyane Léger et *L'extrême frontière* de Gérald Leblanc.

En clôture de ce numéro se trouve une table ronde animée par **Alain Farah**, auteur et professeur au Département des littératures de langue française, de traduction et de création de l'Université McGill, où quatre ancien.ne.s étudiant.e.s du DLTC discutent de l'excès dans leurs pratiques

littéraires : création, recherche et édition sont examinées dans leurs débordements.

L'équipe de *Verbatim* est très heureuse d'avoir pu tirer le meilleur d'une piètre situation et faire de l'annulation du colloque *Trop-plein : débordements littéraires* la renaissance de la revue étudiante du DLTC. L'excès semble une thématique très appropriée pour le premier numéro d'une revue née d'un contexte ayant modifié et repoussé les limites du monde que nous connaissions : ce n'est là qu'un parmi de nombreux exemples de l'actualité toujours renouvelée du *trop*.

Camilia Gélinas, Université McGill

Violaine François, Université Paul-Valéry - Montpellier III

## Entre chronique et roman épique : La biographie créative de Virgile dans le *Myreur des histours* de Jean d'Outremeuse

Kim Labelle

Composé au XIV<sup>e</sup> siècle, le *Myreur des histours*<sup>1</sup> est une histoire universelle écrite en français par Jean d'Outremeuse, un notaire liégeois. Il s'agit d'un ouvrage colossal rassemblant plus de 1500 pages, qui couvre une très longue période, débutant au déluge pour se terminer à la mort de l'auteur en 1399<sup>2</sup>. Comme tous les autres auteurs d'histoires universelles médiévales, Jean d'Outremeuse base son travail sur plusieurs *auctoritates*, des œuvres en latin, le plus souvent anciennes, qui font office d'autorité au Moyen Âge<sup>3</sup>. De fait, le *Myreur* se présente en prologue comme une traduction de chroniques latines : « vos vorons demonstreir et despondre chesty present croniques, que nos avons translateit de latien en franchois et mys en pluseurs volummes ou libres dependant ly unc de l'autre, affin que toutes maniers de singnour et aultres gens qui de latien n'ont nulle cognissanche le pussent entendre<sup>4</sup>. » Après cette déclaration, qu'il présente comme le but de l'élaboration de son travail, Jean d'Outremeuse enchaîne avec une liste de 44 auteurs dont il se serait servi et qu'il aurait dès lors traduits pour produire son œuvre. Pourtant, il ne se contente pas de traduire les sources qu'il évoque en prologue qui, nous le verrons, ne sont pas toutes réelles : il se permet d'intervenir, comblant les vides que laissent les chroniques. Ses interventions sont parfois subtiles – il peut, par exemple, donner un nom à un personnage anonyme –, mais dans d'autres cas elles sont plutôt évidentes, comme l'illustre le segment sur les gouverneurs du pays d'Italie après la mort de Rachem, un des fils de Japhet<sup>5</sup>. Ce faisant, le clerc liégeois fabrique des « noms, situations, familles, origines, et détails de tous genres<sup>6</sup> ». Mais loin de seulement combler les trous laissés par l'Histoire, il en invente aussi certains passages. Il se détache alors de son ambition de

traduction présentée en prologue, franchissant les limites du récit historiographique pour intégrer celles de l'œuvre littéraire, de façon à créer un texte hybride, à cheval entre deux traditions bien distinctes. Ces épisodes créatifs ont attiré énormément de critiques négatives de la part des historiens depuis le XIX<sup>e</sup> siècle et plus particulièrement à partir du XX<sup>e</sup> siècle. Avant cela, les détails que l'on trouvait uniquement dans le *Myreur* étaient très appréciés des historiens puisque l'histoire universelle « a servi de base à l'écriture de l'histoire liégeoise jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, les érudits se contentant de quelques remarques sur le goût prononcé de Jean d'Outremeuse pour l'invention<sup>7</sup> ». En effet, dès 1910, Godefroid Kurth, un historien belge, s'offusque lorsque l'on considère encore le *Myreur* comme une source historique et s'affaire à discréditer l'auteur<sup>8</sup>. Fernand Desonay, en 1932, décrit, quant à lui, Jean d'Outremeuse comme « le plus audacieux des arrangeurs<sup>9</sup> ». Plus récemment, on vient plutôt à parler du compilateur comme d'un romancier. Anne-Françoise Cannella, dans son édition du *Trésorier de philosophie naturelle des pierres précieuses*, une autre œuvre de notre auteur, le décrit comme étant un « affabulateur, mystificateur, cerveau extravagant, romancier et non chroniqueur, tête épique, amoureux du fabuleux et du verbeux, compilateur sans critique, versificateur médiocre et laborieux, etc<sup>10</sup>. » Cette critique est plutôt sévère et nous préférons la description du *Myreur* que propose Édina Bozoky : « une compilation très originale, constituée d'un mélange inextricable de traditions littéraires, légendaires et historiques, truffées d'inventions propres à l'auteur<sup>11</sup> ». En effet, contrairement à ce que les chercheurs ont pu écrire, on ne peut pas qualifier le clerc de simple romancier ou d'un compilateur qui manque d'esprit critique<sup>12</sup>. S'il a tendance à ajouter des détails qu'on ne trouve pas dans les sources qu'il utilise, c'est dans un besoin, nous l'avons dit, de combler les vides de l'Histoire. Certains passages, dans son histoire universelle, reprennent mot pour mot les textes-sources qu'il emploie<sup>13</sup>, prouvant qu'il ne peut être qualifié seulement de romancier. S'il peut parfois être interventionniste, il n'en reste pas moins que son œuvre se présente comme une composition historique, qui prétend à la véridicité,

même si elle est largement parsemée d'éléments fictionnels<sup>14</sup>. Dans cet article, nous examinerons comment Jean d'Outremeuse déborde du cadre vraisemblable de la chronique pour basculer du côté du merveilleux et de l'écriture narrative, créant de fait un genre composite qui allie le style aride et sec de la chronique et des récits historiographiques et celui plutôt libre des œuvres narratives. Pour ce faire, nous étudierons un passage qui a déjà attiré l'attention de la critique, à savoir ce que nous appelons la « biographie créative de Virgile », où Jean d'Outremeuse présente un Virgile à quatre personnalités : un Virgile prophète chrétien avant l'heure, un Virgile magicien, un Virgile « amoureux »<sup>15</sup> et un Virgile clerc<sup>16</sup>. Nous verrons les subterfuges utilisés par le compilateur pour faire entrer cette création dans le cadre de la chronique, mais nous montrerons aussi comment il dépasse ce cadre historiographique grâce à des motifs narratifs dignes des œuvres littéraires.

## Une chronique par la forme

Une question se pose alors : comment Jean d'Outremeuse s'y prend-il pour insérer sa biographie créative de Virgile dans son histoire universelle sans que cela procède complètement du roman ? Il recourt à plusieurs stratégies. La première consiste en un subterfuge qui lui permet de placer sa création sous l'égide d'*auctoritates*. En effet, bien qu'aucune source ne soit nommée avant la section sur le poète, le lecteur se souviendra quant à lui de la très longue liste d'auteurs et d'œuvres cités en prologue. Cette liste, qui fait presque un folio recto verso dans notre manuscrit de base (c'est-à-dire presque quatre pages dans notre édition), est impressionnante et laisse croire que le récit de Virgile est tiré de l'un de ces auteurs, bien que certains noms n'évoquent rien. Cela ne résulte pas d'un manque de connaissances de la part du lecteur, mais plutôt d'un stratagème du clerc, qui insère dans sa longue liste des auteurs qui n'existent pas et qui passent incognito au travers de cette formidable énumération. Cette manœuvre n'est pas nouvelle ni propre à l'auteur du *Myreur*, puisqu'elle est utilisée par de

nombreux compilateurs qui cherchent à prouver l'autorité et le sérieux de leur œuvre. En effet, comme le souligne Bernard Guenée : « Les listes d'auteurs étalées dans les prologues se révèlent trop souvent des trompe-l'œil. Dans le texte même, l'absence de toute référence est fréquente. Et quand référence il y a, il n'est pas rare qu'elle soit imprécise, inexacte, voire imaginaire<sup>17</sup>. » Il est à spécifier que la majeure partie des noms cités en prologue dans le *Myreur* sont véridiques, mais certains relèvent manifestement de l'imagination bien féconde du clerc liégeois. Cependant, son stratagème fonctionne bien et le lecteur pense que la majorité de l'œuvre repose sur des textes anciens ou détenteurs d'autorité<sup>18</sup>. De plus, n'indique-t-il pas en prologue qu'il traduit ces œuvres du latin au français ? Il paraît ainsi logique que la biographie de Virgile provienne d'un de ces ouvrages en latin que le lecteur de l'histoire universelle ne pouvait pas lire<sup>19</sup>.

Outre le fait de placer sa biographie de Virgile sous le patronage des *auctoritates*, Jean d'Outremeuse s'affaire également à raconter les faits de la vie du poète quasiment année par année, débutant à sa naissance qu'il place au bon moment de l'histoire. En effet, il situe la naissance de Virgile à l'an 519 du cinquième âge du monde<sup>20</sup>, le 6 mai plus exactement, ce qui équivaut à environ l'an 70 av. J.-C., soit la même année que l'on donne depuis l'Antiquité classique et qui est considérée comme historique. Il situe aussi la mort du poète dans les bonnes années, à savoir le 6 mai 571 du cinquième âge du monde, ce qui correspond à peu près à l'an 18 av. J.-C., ce qui est une fois de plus très près de la date de mort de Virgile attestée par l'histoire, soit l'année 19 av. J.-C. Cela laisse présager que, pour la datation de la vie de son protagoniste, le compilateur aurait vraisemblablement suivi une source ancienne et fiable, sans doute la *Chronique* d'Eusèbe de Césarée<sup>21</sup>. Cependant, seules ces dates s'avèrent possiblement véridiques, inscrivant les autres du côté de l'invention. Pourtant, si l'on se fie à la forme, et non encore au contenu, la biographie de Virgile se construit comme tout le reste du *Myreur*. Nous l'avons mentionné, l'auteur procède année par année à la manière des annales et des chroniques anciennes<sup>22</sup>, ce qui consiste en une caractéristique de l'historiographie plus que du genre narratif. Comme le souligne Emmanuèle Baumgartner en parlant

du roman en prose :

créer un cycle, c'est-à-dire un univers romanesque à la recherche de son origine et de sa clôture, et éventuellement capable d'absorber tous les récits préexistants, tous les récits à venir ; bref, configurer globalement non pas le temps humain – c'est là l'enjeu propre des histoires, universelles ou non, du récit historique, mais un temps romanesque, un temps fictionnel qui en soit le plus parfait, le plus achevé des simulacres<sup>23</sup>.

Il ne s'agit pas de la façon de procéder du clerc, qui est bien déterminé à ancrer son récit virgilien dans le temps humain, ce dont témoigne la chronologie stricte qu'il s'impose. Cette méthode s'avère contraire aux techniques d'écriture du roman médiéval, dans lequel le temps n'est que rarement fixé. Le lecteur a donc l'impression, à première vue, d'être véritablement confronté à une chronique, à un genre historiographique sérieux et véridique, même si ce n'est pas véritablement le cas.

Finalement, un autre élément formel vient ajouter au subterfuge de la biographie créative de Virgile comme étant une traduction de textes anciens. Il s'agit de l'alternance entre différents récits. Comme Jean d'Outremeuse écrit son œuvre suivant une chronologie stricte, il se voit alors dans l'obligation d'interrompre son récit sur Virgile lorsqu'il atteint une année pendant laquelle il se déroule un autre événement important digne de mention. Ce faisant, la biographie du poète est sans cesse interrompue par l'insertion d'autres moments de l'histoire, notamment les guerres de Jules César, des récits sur les différents royaumes d'Europe, les problèmes d'Aristobule, d'Antipater et d'Hérode, créant « une véritable mosaïque<sup>24</sup> ». Le récit virgilien n'est pas raconté de façon suivie, comme le serait un roman et obéit à la structure chronologique préalablement établie, bernant une fois de plus le lecteur. L'auteur du *Myreur* aurait très bien pu faire une longue digression sur la vie de Virgile, la racontant en continu sans interruption, mais cela ne correspondait pas à la méthodologie historiographique qu'il s'était fixée. Il voulait manifestement inscrire Virgile dans l'histoire, un

Virgile extraordinaire qui rassemble toutes les traditions médiévales et antiques sur le poète, et pour ce faire, il devait lui établir une chronologie vraisemblable, bien qu'inexacte, intégrant de cette manière sa biographie créative « à l'histoire générale<sup>25</sup> ». Le compilateur utilise ce même procédé dans son second livre, notamment avec l'épisode du roi Arthur dont il date les faits afin de l'ajouter à l'histoire du monde. Cependant, pour Arthur comme pour Virgile, « des faits plus romanesques s'introduisent à titre de données historiques<sup>26</sup> ».

## Un roman épique par le contenu

Virgile était une figure très populaire au Moyen Âge et de nombreux chercheurs l'ont montré<sup>27</sup>. Non seulement le connaissait-on comme l'auteur de l'*Énéide*, dont le succès est indéniable entre autres parce qu'elle faisait partie du curriculum de base de tous les clercs<sup>28</sup>, mais parce qu'il figurait aussi dans des œuvres encyclopédiques<sup>29</sup> et littéraires<sup>30</sup>. Ainsi, il n'est pas étonnant de le voir mis en scène et surtout affublé des rôles évoqués en introduction, à savoir prophète chrétien, magicien, clerc et amoureux. Cependant, l'auteur du *Myreur* surpasse ses prédécesseurs et pousse plus loin chacun de ces rôles. L'*Image du monde* de Gossuin de Metz semble avoir été la source de quelques anecdotes que l'on retrouve dans notre histoire universelle<sup>31</sup>. En effet, on peut lire chez Gossuin de Metz la mention d'un Virgile annonciateur de la venue du Christ<sup>32</sup>. On retrouve aussi le Virgile magicien responsable de nombreuses merveilles, notamment la mouche d'airain, le cheval d'airain, le château d'Oef, la disparition du feu dans une cité (Rome chez Jean d'Outremeuse), le pont que nul ne sait comment il a été construit, le mur d'air autour du jardin, les deux cierges qui ne s'éteignent jamais ainsi que la tête qui lui annonce sa mort d'une insolation<sup>33</sup>. S'y trouve également le Virgile piégé par une femme<sup>34</sup> (Phebilhe dans notre texte), que Jean d'Outremeuse développe amplement. Pourtant, il dépasse ces éléments, ajoutant ses propres inventions qu'il détaille largement<sup>35</sup>.

La biographie créative de Virgile compte plusieurs attributs du roman et de la chanson de geste, l'utilisation de cette dernière n'étant guère surprenante puisque Jean d'Outremeuse est également l'auteur d'une *Geste de Liège*<sup>36</sup>, une chanson de geste à la gloire de sa ville natale. De plus, comme le soutient Catherine Croizy-Naquet :

Au xiii<sup>e</sup> siècle, l'influence de la chanson de geste sur l'historiographie naissante en prose repose en grande partie sur les liens que le poème épique entretient avec la réalité historique, qu'elle soit transposée ou non dans la fiction et reconfigurée en mythe, ou qu'elle serve à revitaliser ou enrichir une légende<sup>37</sup>.

Bien que le chroniqueur écrive dans la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, cette influence est particulièrement présente tout au long de son histoire universelle. Elle est d'autant plus évidente dans les deuxième et troisième livres<sup>38</sup>, puisqu'ils traitent d'un sujet privilégié des chansons de geste, à savoir l'époque carolingienne. Toutefois, les traces de cette influence épique sont visibles dans la partie d'histoire ancienne, matière contenue dans le premier livre, et plus particulièrement dans le récit virgilien. Si le but des récits historiographiques est de reconstituer « une chronologie précise [...] en rétablissant la chaîne des événements dans leur cohérence logique<sup>39</sup> », ce n'est pas le cas de la chanson de geste « qui étudie le passé en se tournant vers l'avenir avec un objectif à remplir, en transmuant le souvenir en prophétie<sup>40</sup> ». La mise en scène d'un Virgile annonciateur de la foi chrétienne est particulièrement représentative de cette influence de la chanson de geste dans le *Myreur*. À de nombreuses reprises, le poète annonce la venue du Christ, notamment quand il construit une statue de la vierge Marie et qu'il annonce qu'elle tombera à la naissance de Dieu. Les sénateurs de Rome lui demandent qui sera la Vierge et il leur répond de la manière suivante :

Chils Dieu si desquenderat en la Virge sens corrompre sa virginiteit. Elle porterat Dieu le Peire, le Fis et le Sains Esperis, c'este la sainte Triniteit en une uniteit, un seul Dieu de sa nature et de sa substanche tout parfait, en queile je croy et si croiray, et en celle creanche moray. Ilh fourma l'homme et la femme, et les

hommes fourment les dieux en queis vos creieez, de bois et de pires et de pontures<sup>41</sup>.

L'annonciation continue un peu plus loin, puisque le dialogue se poursuit entre Virgile et les sénateurs. On retrouve également des discours prophétiques à différents moments de la vie du poète, dont le plus flagrant est celui de la veille de sa mort lorsqu'il prédit une fois de plus la naissance du Christ et qu'il se fait baptiser :

« Barons ! Je vos ay assembleit por dire une secreit. Et chis est que demain a none je devieray et plus ne viveray. Je vos commande tous a Dieu, qui toist venrat tenir le lieu de monde com vray Dieu et hons. Sa mere, la Virge, demorat sens corruption de nature. Sachies que celle nascerat de demain en iiii ans, iiii mois et ii jours, et de xv ans elle avrat enfant qui sierat Dieu le Peire, le Fis et le Sains Esperit, la parfaite Triniteit de trois dieux en une uniteit, en queile je croy et croray et toudis y ay creyut. » Adonc les at monstreit sa chair et les expoist tout chu qui astoit ens entalhiet et les priat tous, chevaliers et borgois, qu'ilh pensent bien a chu qu'ilh dist. Et si prenent baptesme tantoist que ilh l'oront prechier, si avront saniteit et salvement de corps et d'armes. « Et affin que mies vos me creieis, je me veulhe est [sic] recreieis. » Puis prent del aighe en i bachin et après hucha Constantin, qui astoit uns proidhons chevalier, et li dest : « Prendeis cel aighe, verseis sour moy. » Et chis le fist et Virgile dest : « En nom de Pere, de Fis et de Saint Espir, ch'est Triniteit, prenge je bapteme en l'esperanche que Dieu moy rachaterat avec ses aultres amis et moy mourat en sa gloire<sup>42</sup>. »

Ce faisant, Jean d'Outremeuse fait de son protagoniste un devin, presque apôtre avant l'heure. Les histoires universelles étant orientées vers l'histoire du Salut<sup>43</sup>, cela n'est guère surprenant que la religion chrétienne prenne énormément de place. Cependant, transformer un poète païen en prophète chrétien vient détourner la véracité historique au profit d'un procédé épique qui vise à promouvoir les valeurs d'une communauté, ici le christianisme au sein des laïcs.

Poursuivant dans cette veine épique, l'auteur du *Myreur* propose également des personnages dont la principale caractéristique est la démesure<sup>44</sup>. C'est le cas de Phebilhe, présentée dans notre texte comme la fille de Jules César, qui devient amoureuse de Virgile par sa renommée : « Phebilhe, la filhe Julien Cesaire, qui amoit Virgile si fort qu'elle ne poioit plus et ne l'avoit oncques veyut, mains a l'oiir prisier la grant bealteit, sens, manere, gentilheche et debonnaireteit de ly, elle l'avoit ensi enameit<sup>45</sup>. » Très vite, elle cherche à le rencontrer et souhaite devenir son amie. Le poète lui explique qu'il « navoit nule entente de femme prendre<sup>46</sup> », mais qu'il l'aimerait volontiers. Ils deviennent alors amants. À plusieurs reprises, Phebilhe essaie de pousser Virgile à la prendre pour épouse. En effet, la renommée de celui qu'elle aime est tellement grande qu'elle a peur qu'il s'intéresse à une autre femme qu'il lui préférerait. Si la fille de Jules César est d'abord patiente et polie dans ses tentatives, elle devient beaucoup plus insistante au fur et à mesure que son amant lui refuse ce qu'elle désire. Virgile reste catégorique, il ne désire pas prendre épouse, que ce soit elle ou toute autre femme, car « a marier ne [se] poro[it] entendre<sup>47</sup> ». Courroucée et incapable d'accepter ce refus supplémentaire, Phebilhe décide qu'il convient maintenant de faire payer au poète tous ces rejets consécutifs. Elle met en place un projet dont le but est l'humiliation de son amant. Ainsi, elle l'informe que son père, Jules César, a été mis au courant de leur relation et que, pour la punir, il l'a enfermée dans une tour, lui défendant de parler au poète. Cependant, si cela plaisait à Virgile, ce dernier pourrait tout de même venir la rejoindre dans la tour et son père n'en saurait rien. Elle avait à cet effet déjà préparé une corbeille dans laquelle il pourrait entrer pour qu'elle le hisse au sommet de la tour à l'aide de complices et qu'il se glisse par la fenêtre pour la rejoindre. Le magicien, dont le savoir est incomparable, se doute bien qu'il s'agit d'un piège, mais il indique à la fille de l'empereur qu'il viendra cette nuit. Par un tour de magie, il donne son apparence à un mannequin dans lequel il fait entrer un esprit et l'envoie vers la tour de Phebilhe alors que lui et d'autres sénateurs observent la scène, invisibles. Alors, le faux Virgile entre dans la corbeille et la fille de César, se trouvant

dans la tour avec ses amies, commence à le tirer vers le sommet. Toutefois, à mi-chemin, elles arrêtent de le remonter et le laisse pendre à la vue de tous en s'écriant : « Donc moreis, faux trahitre, sens merchi ! Tu n'as honie et se ne me vues prendre a femme. Or me vengeray de toy, car tu seras pendus ou decolleis<sup>48</sup>. » Les parents de Phebilhe arrivent et voient la scène. César, courroucé, tente de faire descendre Virgile pour le tuer, mais ce dernier, par un procédé magique, fait monter et descendre la corbeille sans qu'il soit ne possible pour personne de l'atteindre. Le récit se poursuit, puisque le poète se venge en volant le feu de Rome et la seule façon pour les Romains de le récupérer est d'humilier complètement Phebilhe<sup>49</sup>.

La fille de l'empereur fait preuve d'une démesure qui jusqu'alors n'avait pas été mise en scène dans le *Myreur*. Si cette attitude peut être bien vue dans les chansons de geste, notamment lorsqu'elle est mise au service d'une cause qui dépasse le héros<sup>50</sup>, elle est extrêmement mal vue lorsqu'elle est employée pour « satisfaire des ambitions personnelles<sup>51</sup> ». C'est le cas ici de Phebilhe dont la démesure, alimentée par un désir de luxure, aura pour conséquence la disparition du feu à Rome. Virgile, dans sa colère, laissera les Romains dans la noirceur, sans aucun moyen de se réchauffer ou de se nourrir. Cette caractéristique épique est le cœur de l'ajout d'un épisode complètement inventé par Jean d'Outremeuse. En effet, si la disparition du feu à Rome est évoquée par Gossuin de Metz, elle n'est pas très développée, le tout faisant l'objet d'une phrase<sup>52</sup>. Dans le *Myreur*, cette aventure insérée est au cœur de la biographie créative virgilienne, de façon à mettre en scène le goût du poète pour l'étude, mais plus précisément sa supériorité, puisqu'il réussit à voler le feu qui alimente la cité de Rome, et son dévouement pour la cité. Il n'aurait effectivement pas eu à faire disparaître le feu si ce n'avait eu été de la démesure de son amante qui ne pouvait tout simplement pas concevoir que celui qu'elle aimait lui préférerait le travail et les études.

Le récit virgilien se distingue également des récits historiographiques par son manque de réalisme. Comme le soutient Catherine Croizy-Naquet : « Se distinguant de la chanson de geste, l'histoire verse dans une veine plus

profane et plus “réaliste”<sup>53</sup>.» Les chroniqueurs tâchent généralement d’éradiquer toute trace de merveilleux lorsqu’ils compilent leurs œuvres dans un souci de vraisemblance et parce qu’elles sont du fait de leur caractère historique, le lieu d’énonciation d’une vérité<sup>54</sup>. Ce n’est nettement pas le cas dans la biographie du poète que propose Jean d’Outremeuse, puisque la magie est utilisée abondamment, plaçant ainsi sa création du côté du romanesque. Cependant, ce n’est pas seulement l’utilisation du merveilleux qui insère cet extrait dans le corpus romanesque, puisqu’il possède plusieurs autres caractéristiques appartenant à ce genre. On y trouve d’abord des changements de rythme dans la narration, qui se manifestent dans la biographie virgilienne par deux techniques, à savoir la description et le discours direct. Dans l’extrait qui nous occupe, on retrouve six descriptions qui viennent interrompre la « prose plutôt sobre et dépourvue de fioritures<sup>55</sup> » de la chronique grâce à des énumérations d’adjectifs. La première description est consacrée à Virgile et il s’agit du premier personnage que Jean d’Outremeuse décrit avec autant de soin :

Chis Virgile fut mult gran clers de toutes sciencches et fut des septes ars mult experts, et fut une gran philosophe et naturiens, et fut en la Sainte Escripture si vraie qu’il prophetisat la venue de l’incarnation, enssi com vos oreis chi après. Et fut avec chu ly mies neis et de plus grande noblece qui fuist a son temps en monde et si estoit ly plus beals de corps que ons posist regarder : drois, grans, gros et aligniés, fours tant que il estoit curvés, car il bassoit les espalles et le chief une pou, et fut de tous biens enseigniés, douls debonnairs, grans et humble, et se soy faisoit aimer de cascons, et savoit parler de tous langaiges, et n’entendoit a aultre chouse que a studier<sup>56</sup>.

Aucun personnage, avant Virgile, ne reçoit une description aussi détaillée. Certes, le chroniqueur attribue parfois à un personnage une ou deux qualités, mais cela n’atteint jamais l’éloge qu’il consacre au poète. Les autres passages descriptifs concernent les merveilles que crée le Virgile-magicien, c’est-à-dire des édifices ou des objets créés par la magie : le capitole avec toutes les images des provinces sous la domination romaine, les douze

images représentant les douze mois et les douze signes du zodiaque, les quatre images représentant les quatre saisons, la description des mets et des jeux que l'on fait chez Virgile à Naples et finalement la description de la chaise sur laquelle le poète s'empale volontairement après avoir été victime d'une insolation. Jean d'Outremeuse s'arrête définitivement sur cette dernière image, celle du trône de Virgile rappelant de fait les descriptions dans les romans antiques<sup>57</sup> :

Item Virgile cuisit unc gran terrien de terre et de cendre et mist dedens del terre apparellie a son manire. Puis plantat dedens des herbes a fuison que nos ne savons nommer fours tant qu'il y oit balme. Et y avoit des altres herbes de si fresse nature que il ne les fairoit jamais rafressier, car sens aighe sieront toudis verdes. Et puis fist une belle chaiier tout de cypresse a pire prechieux : saphirs, rubis, medes, achates, enches, dyadices, peridos, jacincte, bleux, esmerades et pirophilos. Si astoient dedens sculpteit les hauls noms de Dieu, et le salut que Gabriel fist a la Vierge Marie en disant : « Ave, gratia plena ». Et astoient la l'ymaige de la Virge et de l'angele entalhies et figurees, si com il stesoient puis en temple des Juys. Après fut ly ymaige del Virge tenant une verge en sa main et comment elle alat visenter Elizabeth en temps future, et finablement de greit en greit tout enssi qu'il avienet après jusques a l'assumption Nostre Damme<sup>58</sup>.

Ici, le temps de la narration d'événements s'arrête pour décrire le magnifique siège que construit le poète, un chef-d'œuvre à la gloire de la Vierge. Cette description est d'autant plus impressionnante puisqu'il s'agit de la seule création de Virgile qui ne soit pas le résultat de ses pouvoirs magiques, puisqu'en aucun cas le chroniqueur ne mentionne que ce soit fait par « nigromanche<sup>59</sup> », contrairement aux autres merveilles.

Une autre caractéristique du romanesque est sans aucun doute l'insertion de nombreux dialogues dans le récit virgilien. Si les dialogues ne sont généralement pas exclus des histoires universelles, ils ne sont que peu utilisés, les compilateurs préférant nettement le discours indirect. Lorsque les sources employées relèvent du corpus de la littérature, il peut être

difficile de les oblitérer complètement, spécialement quand les auteurs s'affairent à ne pas seulement résumer l'œuvre en surface. On trouve, par exemple, quelques dialogues dans les récits énéens des histoires universelles, dont la source est, bien sûr, l'*Énéide* de Virgile<sup>60</sup>. Néanmoins, même si les chroniqueurs utilisent le dialogue, ils semblent préférer s'en servir le moins possible. Jean d'Outremeuse suit également cette habitude dans le début de son histoire universelle. S'il recourt au discours direct, il s'agit souvent de petites phrases ou de petits discours isolés. Pourtant, il déroge complètement à cette règle lorsque vient le temps d'écrire la biographie de Virgile. En effet, on retrouve, dans cette partie seulement<sup>61</sup>, soixante-trois dialogues de plusieurs registres : monologues, conversations, simples exclamations, etc. Cela rappelle nettement les techniques utilisées dans les romans en prose médiévaux pour modifier le rythme de la narration. Comme l'explique Emmanuèle Baumgartner : « La place importante qu'occupent dialogues et passages parlés dans l'écriture en prose contribue beaucoup à la fois à la vivacité du récit et à sa théâtralisation<sup>62</sup>. » Beaucoup de passages parlés, dans l'extrait qui nous occupe, sont de la bouche de Virgile. Lorsqu'il annonce la venue du Christ, il est possible de bien sentir les effets de théâtralisation évoqués. De plus, l'auteur du *Myreurs* s'amuse beaucoup avec les discours directs, notamment dans un passage où il invente un autre langage. Le poète, se faisant passer pour un roi étranger, s'adresse à Phebilhe et à sa mère de la façon suivante : « A markin linet et madrineth jus et dyneth<sup>63</sup>. » La langue utilisée, qui manifestement n'existe pas, vient ici ajouter à l'exotisme de ce roi venu d'ailleurs, prouvant de fait que cela ne peut être Virgile. À cette phrase incompréhensible, les deux femmes somment le roi de parler leur langue, ce qu'il fait par la suite. Ce jeu sur le langage par l'entremise des discours directs prouve bien que la biographie virgilienne de Jean d'Outremeuse tient beaucoup du roman. Comme les chroniqueurs ne lisent souvent que le latin et le français, on ne trouve pas d'autres langages dans leurs œuvres. Cette insertion témoigne alors de la liberté des auteurs de romans qui peuvent se permettre d'inventer des idiomes si cela sert leur projet. Par conséquent,

cette latitude que s'accorde le clerc témoin de sa propension vers le romanesque, démontrant que son récit virgilien s'avère sans doute tout aussi inventé que le langage utilisé par Virgile.

La biographie créative de Virgile insérée dans le *Myreur des histours* de Jean d'Outremeuse est problématique en ce qu'elle déborde des limites de la compilation historiographique. Si elle présente des caractéristiques formelles de la chronique – notamment son fonctionnement chronologique et son alternance avec des récits qui ne la concernent pas, sans oublier qu'elle se trouve dans une œuvre qui se présente comme une traduction de chroniques anciennes – elle se range toutefois du côté du roman épique par son contenu. De la chanson de geste, genre qui n'est pas inconnu à notre auteur, le récit virgilien reprend le côté prophétique et la mise en scène de la démesure, alors que du roman il récupère les changements de rythmes de la narration qui se manifestent dans cet extrait par l'ajout de descriptions et de nombreux dialogues. De plus, le compilateur met en scène un Virgile extraordinaire, presque bâtisseur de Rome, prophète chrétien avant l'heure, clerc savant et magicien, prouvant qu'il accorde une grande importance au poète<sup>64</sup>. Ce faisant, nous sommes d'avis que ce mélange des genres historiographique, romanesque et épique du récit virgilien témoigne d'un procédé de manipulation de l'auteur du *Myreur* afin de légitimer en particulier des personnages ou des villes qu'il apprécie. En effet, Dominique Boutet affirme que Jean d'Outremeuse utilise la fiction pour exalter sa ville natale et son héros médiéval, Ogier le Danois<sup>65</sup>. Nous avons repris cette thèse afin de démontrer que cette hybridation des techniques romanesques et épiques à la chronique universelle dépasse la ville de Liège, et que le clerc procède de la même façon pour légitimer des personnages de l'Histoire, comme c'est le cas avec Virgile. Ainsi, contrairement aux auteurs de fiction qui ajoutent des éléments historiques à leurs récits pour glorifier leur héros, le chroniqueur opère de manière inverse en utilisant la fiction pour légitimer de véritables personnages. Cette méthode atteste certainement de la montée en

popularité du roman en français qui se manifeste dès le XII<sup>e</sup> siècle et qui est bien installée au XIV<sup>e</sup> siècle. Même si le *Myreur* se réclame de la chronique, il est évident que l'influence du romanesque et de l'épique sur l'auteur est grande et cela se remarque énormément dans la biographie créative de Virgile au point où il s'avise d'insérer cet épisode dans la section d'histoire ancienne, section où on se contente habituellement de compiler et de traduire les *auctoritates*.

### Notes

[1] Afin de ne pas allonger inutilement le texte, nous réduirons *Myreur des histors* en *Myreur* pour le reste de l'article. De plus, nous ne référons pas à l'édition déjà existante du *Myreur* (Jean d'Outremeuse, *Le Myreur des histors, chronique de Jean des Preis dit d'Outremeuse*, édition critique établie par Adolphe Borgnet et Stanislas Bormans, Bruxelles, Hayez, 1864-1887, 7 t.), mais plutôt au texte du manuscrit 10455 de la KBR à Bruxelles, que nous mettrons en forme, puisque nous préparons notre propre édition du texte de Jean d'Outremeuse pour la thèse.

[2] Le *Myreur* est divisé en quatre livres. Le premier commence au déluge jusqu'au couronnement de Charlemagne en tant qu'empereur (794), le deuxième couvre les années 794 à 1207, le troisième se rend jusqu'en 1340 et le quatrième se termine en 1399. Nous possédons aujourd'hui des témoins manuscrits des trois premiers livres, mais on ne conserve aucune copie du quatrième livre. Cependant, les renvois à un quatrième livre, notamment par l'entremise de Jean de Stavelot, l'un des copistes du *Myreur*, semble confirmer qu'elle fut bel et bien écrite (Stanislas Bormans, *Chronique et geste de Jean des Preis dit d'Outremeuse. Introduction et table des matières*, Bruxelles, Hayez, 1887, p. cxxx-cxxxi).

[3] Les *auctoritates* au Moyen Âge sont multiples et sont réparties sur plusieurs niveaux. La classification faite par Vincent de Beauvais dans son *Speculum majus* est éclairante : « Il place au sommet la *Bible*. Puis viennent les docteurs les plus dignes de foi, ceux que l'Église a canonisés. Cette catégorie regroupe aussi bien des Pères de l'Église qu'un écrivain du xii<sup>e</sup> siècle comme Bernard de Clairvaux. Ils sont suivis des auteurs investis d'une autorité moyenne, c'est-à-dire les auteurs non canonisés. Cette catégorie intègre tous les grands savants et théologiens médiévaux. Enfin, dans une catégorie à part, mais dignes de la plus grande confiance, sont rangés les grands auteurs de l'Antiquité comme Aristote, Cicéron

ou Priscien dont la science illumine la foi » (Serge Lusignan, *Parler vulgairement. Les intellectuels et la langue française aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Montréal et Paris, Presses de l'Université de Montréal et Vrin, 1986, p. 131).

[4] Jean d'Outremeuse, *Myreur des histoirs*, Bruxelles, KBR, fol. 1ra.

[5] Pour plus de détails sur cette section, voir Jacques Poucet, « Les *primordia* de Rome selon Jean d'Outremeuse, chroniqueur liégeois du xv<sup>e</sup> siècle », *Folia Electronica Classica*, 34 (juillet-décembre 2017), [en ligne]. <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/34/Primordia.pdf> [Site consulté le 11 septembre 2020].

[6] Pierre Courroux, « Godefroid Kurth et Jean d'Outremeuse : un historien du xx<sup>e</sup> siècle face à l'invention historique », *Médiévales*, 64 (printemps 2013), p. 155.

[7] *Ibid.*, p. 153.

[8] Godefroid Kurth, « Étude critique sur Jean d'Outremeuse », *Mémoires de la Classe des lettres et sciences morales et politiques et de la Classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique*, Bruxelles, 2<sup>e</sup> série, 7, 1910.

[9] Fernand Desonay, « Virgile selon Jean d'Outremeuse », dans *Dépaysements ; notes de critique et impressions*, Liège, Éditions Soledis, 1945, p. 33.

[10] Anne-Françoise Cannella, *Gemmes, verres colorés, fausses pierres précieuses au Moyen Âge. Le quatrième livre du "Trésorier de philosophie naturelle des pierres précieuses" de Jean d'Outremeuse*, Liège, Université de Liège, 2006, p. 15.

[11] Edina Bozoky, « L'invention du passé liégeois chez Jean d'Outremeuse », dans Pierre Chastang [dir.], *Le Passé à l'épreuve du présent : appropriations et usages du passé du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, PUPS, 2008, p. 75.

[11] Louis Michel, *Les Légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse*, Bruxelles, Palais des Académies, 1935.

[12] Louis Michel, *Les Légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse*, Bruxelles, Palais des Académies, 1935.

[13] La partie de description de l'Orient, que l'on retrouve aux folios 79ra à 80vcl, est une parfaite copie du *Tresor* de Brunetto Latini. Les seules distinctions sont d'ordre linguistique. Brunetto Latini, *Li livres dou tresor*, édition critique par Francis J. Carmody, Genève, Slatkine, 1975, p. 110-114.

[14] Florence Bouchet, *Le discours sur la lecture en France aux xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles : pratiques, poétique, imaginaire*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 146.

[15] Marie-Paule Loicq-Berger, « Un autre Virgile. Le regard médiéval », *Folia Electronica Classica*, 21 (janvier-juin 2011), [en ligne]. <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/21/VirMed/Virl.htm> [Site consulté le 11 septembre 2020].

[16] Fernand Desonay, « Virgile selon Jean d'Outremeuse », *art. cit.*, p. 42-46.

[17] Bernard Guenée, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 2011, p. 115-116.

[18] Pour donner suite à notre note sur les *auctoritates*, nous spécifions ici que ce ne sont pas seulement des œuvres anciennes. Des auteurs médiévaux comme Vincent de Beauvais et Martin d'Opava intègrent, dès le xii<sup>e</sup> siècle, le rang des *auctoritates* pour les auteurs qui leur sont postérieurs.

[19] Dès le XIII<sup>e</sup> siècle, l'histoire commence à s'écrire en français pour répondre au besoin des laïcs qui ne lisaient plus le latin (Serge Lusignan, *La Langue des rois au Moyen Âge. Le français en France et en Angleterre*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 17. Voir aussi Serge Lusignan, *Parler vulgairement. Les intellectuels et la langue française aux xiii<sup>e</sup> et xiv<sup>e</sup> siècles*, *op.cit.*, p. 83).

[20] Les six âges du monde sont une division mise en place par saint Augustin. Il en fait la description très explicite dans sa Cité de Dieu (Augustin d'Hippone, *Cité de Dieu*, xxii, 30, 5). Les six âges du monde sont les suivants : « le premier âge jusqu'à Noé, le second âge jusqu'à Abraham, le troisième âge jusqu'à David, le quatrième âge jusqu'à la captivité de Babylone, et le cinquième âge jusqu'au Christ, dont la venue marquait le début du sixième et dernier âge. » Selon Bernard Guenée, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 149-150. Voir aussi à ce propos Jacques Le Goff, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?*, Paris, Éditions du Seuil, 2014, p. 18-27. Jean d'Outremeuse suit cette périodisation, introduisant « quelques variations mineures » (Jacques Poucet, *Le Virgile de Jean d'Outremeuse*, *Folia Electronica Classica*, 22 (juillet-décembre 2011), [en ligne]. <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/22/Myreur/01Intro.htm> [Site consulté le 16 septembre 2020]).

[21] Marie-Paule Loicq-Berger, « Un autre Virgile. Le regard médiéval », *art. cit.*, [Site consulté le 16 septembre 2020].

[22] Eusèbe de Césarée fait la distinction entre *chronique*, qui fonctionne chronologiquement, et *histoire* qui se concentre sur le récit. Cependant, au Moyen Âge, la « distinction est le plus souvent ignorée : les deux termes apparaissent comme synonymes ou se complètent » (Marie-Claude De Crécy, *Vocabulaire de la littérature du Moyen Âge*, Paris, Minerve, 1997, p. 117). Plus précisément, sur les termes *chronique* et *histoire* dans le genre des histoires universelles, voir Kim Labelle, « Sources et autonomisation du savoir

historique en français : l'exemple des récits autour d'Énée dans les histoires universelles médiévales », mémoire de maîtrise en études littéraires, Québec, Université Laval, 2018, p. 228-231. De fait, cela transparaît chez Jean d'Outremeuse, qui définit son œuvre comme une « chronique », puisqu'il fonctionne de façon chronologique, mais Jean de Stavelot, copiste de son ouvrage, le nomme *Myreur des histors*, prouvant que les deux termes étaient interchangeable à l'époque médiévale.

[23] Emmanuèle Baumgartner, « Les techniques narratives dans le roman en prose » dans Norris J. Lacy, Douglas Kelly et Keith Busby (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, t. 1, p. 170.

[24] Marie-Paule Loicq-Berger, « Un autre Virgile. Le regard médiéval », *art. cit.*, [Site consulté le 16 septembre 2020].

[25] Dominique Boutet, « Entre historiographie et roman épique : le *Myreur des Histors* de Jean d'Outremeuse », dans Catherine Croizy-Naquet et Philippe Logier [dir.], *Histoire et roman : actes du colloque du Centre d'études médiévales et dialectales de Lille 3, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 1, 2 et 3 octobre 2002, Lille, Bien Dire et Bien Apprendre, 22 (2004)*, p. 71.

[26] *Ibid.*, p. 72.

[27] Domenico Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, Livorno, Coi Tipi di Francesco Vigo, 1872, 2 t., John Webster Spargo, *Virgil the Necromancer. Studies in Virgilian Legends*, Cambridge, Harvard University Press, 1934, André Vernet, « Virgile au Moyen Âge » *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 126<sup>e</sup> année, 4 (1982), p. 771-772 et Jan M. Ziolkowski et Michael CJ Putnam, *The Virgilian Tradition. The First Fifteen Hundred Years*, New Haven, Yale University Press, 2008.

[28] André Vernet, « Virgile au Moyen Âge », *art. cit.*, p. 764-765.

[29] On fait mention de Virgile dans le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais, dans l'*Otia imperialia* de Gervais de Tilbury et dans l'*Image du Monde* de Gossuin de Metz (voir à ce propos Marie-Paule Loicq-Berger, « Un autre Virgile. Le regard médiéval », *art. cit.*, [Site consulté le 16 septembre 2020]).

[30] Par exemple le *Roman des Sept Sages*, *Cleomadès* d'Adenet le Roi et *Renart le Contrefait* (*Ibid.*)

[31] Gossuin de Metz, *L'image du monde de maître Gossuin, rédaction en prose*, texte du manuscrit de la Bibliothèque nationale, fonds français n° 574, avec correction d'autres manuscrits, notes et introduction par O. H. Prior, Lausanne et Paris, Payot, 1913.

[32] *Ibid.*, p. 73.

[33] *Ibid.*, p. 184-185.

[34] *Ibid.*, p. 184.

[35] Pour un résumé du récit virgilien dans le *Myreur*, voir Jacques Poucet, *Le Virgile de Jean d'Outremeuse*, *art. cit.*, [en ligne]. <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/22/Myreur/0Intro.htm> [Site consulté le 23 septembre 2020].

[36] On la retrouve dans l'édition d'Adolphe Borgnet et de Stanislas Bormans, *éd. cit.*

[37] Catherine Croizy-Naquet, « Traces de l'épique dans l'historiographie au xiii<sup>e</sup> siècle », dans Dominique Boutet et Camille Esmein-Sarrazin (dir.), *Palimpsestes épiques. Réécritures et interférences génériques*, Paris, PUPS, 2004, p. 203.

[38] Dominique Boutet, « Entre historiographie et roman épique : le *Myreur des Histors* de Jean d'Outremeuse », *art. cit.*, p. 68.

[39] *Ibid.*, p. 204.

[40] *Ibid.*, p. 204-205.

[41] Jean d'Outremeuse, *Myreur des histors*, Bruxelles, KBR, 10455, fol. 64rb-64vc.

[42] *Ibid.*, fol. 76v.

[43] Claude Gauvard, Alain de Libera et Michel Zink (dir.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaire de France, 2002, p. 682.

[44] La démesure est l'une des principales caractéristiques du héros épique. Il s'agit d'une attitude excessive, qui dépasse les bornes. Dans la chanson de geste, la dimension humaine du héros est davantage mise en avant que dans l'épopée antique, faisant en sorte que cette caractéristique de la démesure est souvent accompagnée du thème du rachat. Si le héros fait pénitence et se rachète pour sa démesure, il est perçu positivement, alors que si un personnage ne cherche pas à se repentir de sa démesure, il est perçu négativement.

[45] Jean d'Outremeuse, *Myreur des histors*, Bruxelles, KBR, 10455, fol. 62vd.

[46] *Ibid.*

[47] *Ibid.*, fol. 65ra.

[48] *Ibid.*, fol. 65vc.

[49] Pour les détails de la fin du récit, nous renvoyons à Jacques Poucet, *Le Virgile de Jean d'Outremeuse*, *art. cit.*, [en ligne]. <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/22/Myreur/01Intro.htm> [Site consulté le 28 septembre 2020].

[50] Catherine Croizy-Naquet donne l'exemple de la démesure de Roland dont la démesure est saluée puisqu'elle est mise au service de Dieu (Catherine Croizy Naquet, « Traces de l'épique dans l'historiographie au xiii<sup>e</sup> siècle », *art. cit.*, p. 207).

[51] *Ibid.*

[52] Gossuin de Metz, L'image du monde *de maître Gossuin, rédaction en prose*, *op. cit.*, p. 184.

[53] Catherine Croizy-Naquet, « Traces de l'épique dans l'historiographie au xiii<sup>e</sup> siècle », *art. cit.*, p. 209.

[54] Kim Labelle, « Sources et autonomisation du savoir historique en français : l'exemple des récits autour d'Énée dans les histoires universelles médiévales », *op. cit.*, p. 9.

[55] Catherine Croizy-Naquet, « Traces de l'épique dans l'historiographie au xiii<sup>e</sup> siècle », *art. cit.*, p. 213.

[56] Jean d'Outremeuse, *Myreur des histors*, Bruxelles, KBR, fol. 62vc.

[57] Emmanuèle Baumgartner, « Les techniques narratives dans le roman en prose », *art. cit.*, p. 186.

[58] Jean d'Outremeuse, *Myreur des histors*, Bruxelles, KBR, 10455, fol. 76rb-vc

[59] Selon le Dictionnaire du Moyen Français, il s'agit d'un « art magique et divinatoire, fondé sur l'invocation des morts, des mauvais esprits, des démons, nécromancie » (« Nigromance », dans Atilf, cnrs, et Université de Lorraine, *Dictionnaire du Moyen Français (1130-1500)*, [en ligne]. [http://atilf.atilf.fr/scripts/dmfAAA.exe?LEM=nigromance;XMODE=STELLA;FERMER::AFFICHAGE=0;MENU=menu\\_dmf;ISIS=isis\\_dmf2015.txt;MENU=menu\\_recherche\\_dictionnaire;OUVRIR\\_MENU=1;ONGLET=dmf2015;OO1=2;OO2=1;OO3=-1;s=sl32003a0;LANGUAGE=FR](http://atilf.atilf.fr/scripts/dmfAAA.exe?LEM=nigromance;XMODE=STELLA;FERMER::AFFICHAGE=0;MENU=menu_dmf;ISIS=isis_dmf2015.txt;MENU=menu_recherche_dictionnaire;OUVRIR_MENU=1;ONGLET=dmf2015;OO1=2;OO2=1;OO3=-1;s=sl32003a0;LANGUAGE=FR); [Site consulté le 29 septembre 2020].

[60] Notamment dans l'*Histoire ancienne jusqu'à César* et dans la *Bouquechardièrre* de Jean de Courcy. Pour accéder aux textes, nous renvoyons à notre mémoire de maîtrise (Kim Labelle, « Sources et autonomisation du savoir historique en français : l'exemple des récits autour d'Énée dans les histoires universelles médiévales », *op. cit.*, p. 33-95 et 129-226).

[61] Nous l'avons mentionné, la biographie créative de Virgile est entrecoupée d'autres récits puisque l'auteur fonctionne de façon chronologique. Ce faisant, nous avons compté seulement les dialogues qui se trouvaient dans le récit virgilien et nous avons fait fi des discours directs rencontrés dans les autres parties.

[62] Emmanuèle Baumgartner, « Les techniques narratives dans le roman en prose », *art. cit.*, p. 187.

[63] Jean d'Outremeuse, *Myreur des histors*, Bruxelles, KBR, 10455, fol. 68vd.

[64] Nous avons constaté plusieurs similitudes entre la biographie créative de Virgile et le récit d'Ogier que l'on retrouve dans la partie carolingienne. Jean d'Outremeuse fait d'Ogier le fondateur de la ville de Liège et intervient abondamment dans son récit en l'agencant pour parvenir à ces fins. Les similitudes entre le récit virgilien et celui d'Ogier pourraient faire l'objet d'un prochain article.

[65] Dominique Boutet, « Entre historiographie et roman épique : le *Myreur des Histors* de Jean d'Outremeuse », *art. cit.*, p. 67-78.

« Mon talent c'est l'abondance. »  
Étude d'une stratégie de reconquête de Jean Giono  
(1945-1953)

Annabelle Marion

L'immédiate après-guerre constitue sans aucun doute l'une des périodes de création les plus intenses de Jean Giono. Entre 1945 et 1951, ce dernier n'écrit pas moins de huit romans, qui paraîtront coup sur coup entre 1947 et 1953<sup>1</sup>. Cette production abondante, concentrée en un temps très court, a lieu à un moment critique de sa carrière. La Seconde Guerre mondiale a en effet constitué une rupture dans le parcours de Giono : l'écrivain, qui bénéficiait dans les années trente d'une notoriété et d'une reconnaissance importantes, se voit accusé de collaboration à la Libération<sup>2</sup> ; incarcéré à Saint-Vincent-les-Forts, inscrit sur la « liste noire » du Comité national des écrivains (CNE), il est dès lors non seulement soumis à l'opprobre général, mais également interdit de publication<sup>3</sup>. Aussi Giono occupe-t-il, dans le champ littéraire de l'immédiate après-guerre, une position singulière en ce qu'il combine les traits d'un débutant et d'un aîné : écrivain expérimenté et reconnu, il doit pour ainsi dire « repartir de zéro » et réussir à entrer de nouveau dans un milieu littéraire dont il a été brutalement exclu. Quelles stratégies<sup>4</sup> Giono va-t-il adopter pour mettre fin à son ostracisme et pour « remonter sur la scène<sup>5</sup> » ?

Dès sa sortie de prison, le 31 janvier 1945, l'écrivain se met à concevoir une grande œuvre romanesque en dix volumes – le futur Cycle du Hussard – dont il prévoit qu'elle fera plus de mille pages. Si le plan initial de cette première série finit par être abandonné au printemps 1947 pour être profondément remanié, Giono ne renonce pas pour autant à son ambition

d'écrire un vaste ensemble romanesque capable de concurrencer l'œuvre de Balzac. Bientôt le projet d'une série intitulée « Chroniques » se superpose à celui du Cycle du Hussard, présentant le même caractère monumental. C'est de cette double campagne d'écriture que vont naître les huit romans publiés par Giono entre 1947 et 1953. Nous nous proposons de revenir sur cette période de création intense que connaît l'écrivain dans l'après-guerre, en nous attachant à mettre en évidence la façon dont Giono entend faire de son énergie et de sa fécondité créatrice des armes au service de son entreprise de reconquête. Si nous nous intéresserons à la réception que connaît l'œuvre gionienne dans les années 1950, en tant qu'elle participe de la construction de l'image d'un auteur prodigue<sup>6</sup>, nous privilégierons dans cet article le pôle de la production.

Dessinait la figure d'un travailleur acharné et combatif, les carnets de note et la correspondance de Giono attestent sa volonté de revenir sur la scène littéraire à travers l'écriture, à un rythme effréné, d'un vaste cycle romanesque. L'écrivain, rêvant de construire une œuvre monumentale, met en place une stratégie audacieuse faisant de l'envergure même de son projet esthétique un moyen de s'imposer dans le champ littéraire. La production abondante qui en découle ne manque pas de frapper le public, qui salue en Giono un auteur merveilleusement fécond.

## Un "délire de création"

Si certains auteurs accusés de collaboration, à l'instar de Céline ou de Montherlant, entreprennent d'écrire au sortir de la guerre des plaidoyers ou des mémoires justificatifs<sup>7</sup>, Giono, quant à lui, ne cherche pas à expliquer ni à défendre son attitude pendant la Seconde Guerre mondiale. C'est par son œuvre seule – œuvre éminemment *romanesque*<sup>8</sup> – qu'il entend reconquérir sa place, en s'efforçant de prouver à nouveau son talent

d'écrivain. Aussi Giono, loin de se laisser décourager par sa situation de proscrit, se met-il à l'ouvrage dès sa sortie de prison. Alors installé à Marseille, il confie à sa maîtresse Blanche Meyer, en avril 1945, qu'il écrit « sous l'impulsion d'une sorte de *rage de travail* », « dans une sorte de délire de création comme rarement [il en a] connu<sup>9</sup> ». Ce bouillonnement créateur l'amène à concevoir, en moins de deux mois, le projet d'un grand livre romanesque comportant dix volumes. Cette œuvre, que Pierre Citron propose d'appeler « décalogie<sup>10</sup> », connaîtra des titres et des plans divers au fil du temps, et évoluera pour finalement aboutir aux quatre romans du Cycle du Hussard tel qu'on le connaît aujourd'hui : *Angelo*, *Mort d'un personnage*, *Le hussard sur le toit* et *Le bonheur fou*.

En avril 1945, Giono se lance dans la rédaction du premier volume. « Livre de personnages<sup>11</sup> », il poursuit un « travail magnifique, [...] sans fatigue », et se sent prêt à « écrire 100 pages du livre par mois<sup>12</sup> ». Sitôt le livre I achevé à la fin du mois d'août, Giono attaque, avec la même fougue, la rédaction du deuxième volume. En décembre 1945, il écrit à Blanche Meyer :

Je travaille avec beaucoup d'ardeur et de constance. [...] Le livre II sera terminé vers la fin de l'année et dès l'achèvement du livre III, vers mai ou juin, le livre pourrait déjà se tenir debout et paraître s'il le fallait mais j'aimerais mieux, si j'en ai les possibilités, surseoir à sa parution jusqu'au moment où il sera tout à fait complet c'est à dire vers la fin 47<sup>13</sup>.

Dans cette lettre, non seulement Giono espère finir très prochainement *Mort d'un personnage*, mais encore compte-t-il achever sa décalogie avant la fin de l'année 1947, prévoyant de maintenir son rythme de travail effréné. Ce n'est toutefois qu'au début du mois de mars 1946 que l'écrivain termine son deuxième volume, prenant un peu de retard par rapport à ses estimations. Sans se laisser de répit, Giono se lance alors dans la rédaction du livre III où son héros « caracole, vole et galope », à l'image du romancier qui « écrit vite et vif<sup>14</sup> ». « Le roman [...] gonfle », rapporte Giono à

Blanche Meyer. « J'y ai travaillé sans arrêt et terriblement depuis ton départ<sup>15</sup>. » Au début du mois de juin, les quatre premiers chapitres du *Hussard sur le toit* sont terminés. C'est à ce moment-là qu'intervient la première interruption de l'écriture du Cycle du Hussard, après treize mois passés dans un « délire de création » continu. Comme l'explique Jacques Mény, le roman a en effet pris « une autonomie de plus en plus grande par rapport au plan initial de la "décalogie", que le romancier se voit contraint de réviser<sup>16</sup> ». Giono ne reprendra la rédaction du *Hussard sur le toit* qu'en octobre 1947, après avoir renoncé à son premier projet et mis – provisoirement – de côté *Angelo* et *Mort d'un personnage*, qui paraîtront de façon dispersée<sup>17</sup>.

Entre temps, surgit de façon imprévue la première des *Chroniques romanesques*: *Un roi sans divertissement*, écrite très rapidement entre le 1<sup>er</sup> septembre et le 10 octobre 1946. C'est peu après avoir commencé ce roman que l'écrivain forme le projet d'un nouvel ensemble romanesque, intitulé *Chroniques*. Témoinnant d'une ambition égale, si ce n'est supérieure, à celle qui avait accompagné la conception de la décalogie, Giono annonce que cette série comprendra vingt volumes<sup>18</sup>. Sur la relation entre ces deux ensembles romanesques, l'écrivain hésite : tantôt il conçoit le Cycle du Hussard comme séparé de celui des *Chroniques*, tantôt il envisage « d'incorporer tout simplement *Hussard* à *Chroniques*<sup>19</sup> ». Quoi qu'il en soit, l'écriture des deux séries est profondément liée et entremêlée : pendant la première interruption de la rédaction du *Hussard sur le toit*, entre juillet 1946 et septembre 1947, Giono conçoit *Un roi sans divertissement* puis *Noé* ; pendant la seconde interruption, entre juillet 1948 et décembre 1950, il écrit *Les âmes fortes*, *Les grands chemins* et la majeure partie du *Moulin de Pologne*. Les « pannes » d'écriture du *Hussard sur le toit* sont donc fécondes, puisqu'elles donnent naissance à près de cinq *Chroniques* entre 1946 et 1951. Loin d'arrêter la production romanesque de Giono, elles semblent à l'inverse

relancer la machine narrative à un autre niveau, observe Jean-Yves Laurichesse<sup>20</sup>.

Ainsi, la période de l'immédiate après-guerre est marquée par l'effervescence créatrice de Giono, qui mène de front l'écriture de deux vastes séries romanesques. Le travail soutenu auquel s'astreint l'écrivain, et dont témoignent de nombreux passages de sa correspondance, s'explique en partie par les difficultés financières qu'il rencontre. Comme il le rappelle à Gaston Gallimard en décembre 1946, Giono a « un grand besoin de l'argent » que ses nouveaux livres doivent lui rapporter : « Je ne suis pas riche, vous le savez, et je suis obligé de gagner ma vie<sup>21</sup> ». En janvier 1949, c'est « sans vain romantisme » que l'écrivain révèle à Blanche Meyer le lien entre écriture et finances, déclarant à propos de son œuvre en cours : « Il faut écrire au moins encore cent pages avant d'être sans remords quant au compte en banque<sup>22</sup> ». En décembre 1950, Giono rapporte à sa maîtresse une baisse de ses mensualités chez Gallimard, qu'il explique par le fait qu'il n'ait donné, en dix-neuf mois, qu'un seul roman ; pour rétablir et même renverser la situation, l'écrivain compte donner trois livres en 1951, dont *Le hussard sur le toit* auquel il a recommencé à travailler :

J'ai complètement abandonné l'idée de vivre ne serait-ce qu'une heure sans travail. J'y consacre tous mes jours et toutes mes pensées. Peut-être ferais-je ainsi, en même temps qu'un rétablissement financier, une œuvre qui hors des questions d'argent vaudra la peine. Mais j'aime l'écrire<sup>23</sup>.

Cette lettre montre bien, s'il était besoin de le prouver, que le rythme de travail soutenu que s'impose l'écrivain n'est toutefois pas uniquement motivé par l'argent ; il est aussi suscité par le désir de créer une œuvre de valeur, et par là de prouver sa propre valeur. Selon Barthes, « l'écrivain possède et est constitué par une croyance narcissique première : "J'écris, donc je vaux [...]" » – autrement dit, « Écrire est un acte de Faire-Valoir<sup>24</sup> ». Ce « Faire-Valoir » de l'écriture, néanmoins, est sans cesse pénétré par le

sentiment que tout n'a pas été dit, et ce reste est précisément ce qui fait la valeur entière du sujet. Dès lors, explique Barthes, cet écart établit une sorte de « mécanique de relance, de “rattrapage” ou de “surenchère” qui oblige à écrire toujours<sup>25</sup> ». Dans cette optique, Giono ne cesse d'écrire afin de rattraper ce retard. « Ce qui me reste à écrire est plus important que ce qui est déjà écrit et il faudra que je travaille tout l'été », déclare-t-il à Blanche Meyer en avril 1950<sup>26</sup>. L'écrivain a en effet le sentiment aigu que son œuvre actuelle est incomplète, comme en témoigne cette autre lettre à sa maîtresse : « Je veux [...] te lire le texte que j'écris, où je vais bien plus loin que dans *Les âmes fortes*. Vous ne saviez pas encore qui je suis, ni les uns ni les autres, *ni toi* surtout [...]. Dieu fasse que tu ne le saches pas trop tard<sup>27</sup>. » À l'impression de n'avoir pas tout dit s'ajoute ici la crainte de manquer du temps nécessaire pour y parvenir : de là naît aussi ce sentiment d'urgence que Giono semble alors éprouver au plus haut point. Au mois de mai 1950, l'écrivain dit ainsi avoir « plusieurs projets de romans en tête. J'invente plus vite que je n'écris hélas et j'ai beau venir à ma table dès 6 h du matin il me faudrait des jours de 100 h et une vie de 300 ans<sup>28</sup>. » Giono se décrit ici comme un créateur rempli de potentialités infinies, dont certaines ne pourront jamais s'actualiser : il est, littéralement, trop plein<sup>29</sup>. *Noé* est l'œuvre par laquelle il tentera d'explorer ces virtualités, de les faire entrapercevoir au lecteur, à défaut de pouvoir toutes les concrétiser. Dans cette chronique qui met en scène le processus créateur, Giono explore les possibilités laissées de côté pendant l'écriture d'*Un roi*, présentant au lecteur une succession d'histoires, ébauchées à grands traits puis laissées en suspens, qui se bousculent sous sa plume. Il s'agit bien ici de céder « à la tentation de raconter toutes les histoires [...]. Finir une, commencer l'autre ; ne se soucier de rien, aller son train, jusqu'à ce qu'on ait exprimé ainsi la monstrueuse accumulation des vies entremêlées<sup>30</sup> ».

Les ambitieux projets de l'écrivain témoignent aussi, selon Pierre Citron, du désir d'une « revanche à prendre sur les autres<sup>31</sup> ». Jacques Mény

insiste sur ce point et parle pour sa part d'«une stratégie de reconquête» visant à le faire revenir dans l'actualité littéraire :

Plus combatif que jamais, Giono veut provoquer un choc dans le milieu littéraire et, risquons le mot, réussir « un coup éditorial » qui le remette en piste. La « décalogie » est une arme de combat. Quand il commence la rédaction d'*Angelo*, en avril 1945, Giono envisage très sérieusement de pouvoir porter l'estocade en moins de deux ans et de faire paraître son livre en dix volumes fin 1947<sup>32</sup>.

La décalogie, aux yeux de l'écrivain, est une démonstration de force ; il compte sur elle pour revenir avec éclat dans le champ littéraire et mettre définitivement fin à son ostracisme. De toute évidence, la reconquête de sa propre estime que doit assurer l'œuvre – conçue, selon la formule barthésienne, comme un « Faire-Valoir » – va de pair avec la reconquête du public. « Je me sens prêt à écrire le grand livre qu'il faut que j'écrive et suis solidement assuré des avenir », affirme Giono avec détermination en avril 1945<sup>33</sup>. Deux ans plus tard, même après avoir renoncé à sa décalogie, l'écrivain fait preuve d'un esprit tout aussi combatif : « Le Hussard [...] va un train du tonnerre à quoi désormais je suis bien certain que personne n'aura plus rien à redire », écrit-il à son ami Maximilien Vox en mai 1947<sup>34</sup>. De même, les *Chroniques* ne sont ni des œuvres alimentaires, ni une simple diversion par rapport à l'écriture du Cycle du Hussard, mais « la nouvelle arme de Giono dans son entreprise de reconquête », observe Jacques Mény<sup>35</sup>. Une lettre écrite à Blanche Meyer en octobre 1946 met en évidence le désir de revanche de l'écrivain, tandis que celui-ci file la métaphore guerrière :

Je dois terminer ce roman [...] en un *mois* pour être sûr de mes possibilités, car je vais "remonter sur scène", si on peut dire, et je veux y remonter pour *vaincre* et vaincre d'une façon totale. Je ne peux donc compter sur le *Hussard* qui ne sera terminé que dans un an ou même deux. Il faut donc que je puisse m'armer d'armes subites. Ce projet d'écrire un roman en un mois, je m'y suis lancé à corps perdu. Il fallait que j'y réussisse. [...] C'est une moyenne de six pages par jour

au moins. [...]J'ai tenu le coup magnifiquement jusqu'à aujourd'hui. [...] Je vais gagner la bataille<sup>36</sup>.

La cadence soutenue à laquelle écrit Giono naît donc de l'urgence, d'une part à retrouver une situation financière stable, d'autre part à réintégrer le champ littéraire dont il a été exclu avant d'être définitivement oublié du public. Si le plan initial de la décalogie évolue, la stratégie de Giono reste la même : assurer son retour sur la scène littéraire par la publication d'une œuvre d'envergure dont « personne n'aura plus rien à redire » – autrement dit, qui fera taire une fois pour toutes ses détracteurs et constituera ainsi sa meilleure défense.

## Le rêve d'une œuvre monumentale

Ce qui frappe d'emblée, dans l'œuvre que projette Giono, c'est son caractère monumental. La décalogie initiale doit, selon les premières estimations de l'écrivain, comporter « au moins un bon millier de pages<sup>37</sup> », et couvrir une vaste période s'étendant sur près de deux siècles. Dans une lettre à Michel Gallimard de juin 1946, Giono présente en ces termes son projet :

[L]e livre auquel je travaille [...] aura de 1000 à 1400 pages. [...]

Le livre est un ouvrage romanesque qui débute en 18... et se termine en 1945. [...] Il n'est pas raconté dans l'ordre chronologique, mais s'éclaire par reflet dans une composition dont l'explication dépasserait le cadre de cette lettre<sup>38</sup>.

La décalogie est construite selon un principe d'alternance entre le passé et le présent, suivant tantôt les aventures d'Angelo I, hussard et *carbonaro* italien du XIX<sup>e</sup> siècle, tantôt celle d'Angelo III, son petit-fils né cent ans plus tard. L'organisation, à la fois familiale et historique, permet à Giono d'embrasser plus d'un siècle d'histoire de France, voire d'Europe, et

d'en traiter des événements historiques majeurs tels que « le choléra de 1835, la guerre d'indépendance de la Sardaigne contre l'Autriche, la commune de 1871 (à Marseille) la guerre de 1943 [sic]<sup>39</sup> ». L'explication du projet, en ce qu'elle « dépass[e] le cadre de [la] lettre », est elle-même placée sous le signe du débordement, semblant annoncer par avance l'impossibilité de mener à terme le plan immense de la décalogie.

L'envergure de cette fresque romanesque manifeste le désir qu'a Giono de concurrencer les vastes œuvres cycliques des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. En adoptant la technique du retour des personnages, le romancier se place dans une tradition initiée par Balzac et perpétuée par Zola. Mais, comme le relève Christophe Pradeau, Giono définit aussi sa pratique cyclique, quoique de façon moins explicite, vis-à-vis des grands ensembles romanesques de l'entre-deux-guerres tels que *Chronique des Pasquier* de Georges Duhamel, *Les Thibault* de Roger Martin du Gard, *Les hommes de bonne volonté* de Jules Romains<sup>40</sup>. Toutefois ces vastes cycles romanesques « lui proposent moins des modèles qu'elles ne lui lancent un défi<sup>41</sup> », observe Pierre Citron : Giono ne vise pas tant à rejoindre leur technique qu'à égaler leur grandeur. Plusieurs notes de l'écrivain laissent transparaître cette ambition de concurrencer de prestigieux modèles :

Faire ce que Balzac n'a pas vu qu'il manquait, ce que Stendhal a cherché et ce que Flaubert a cru réussir<sup>42</sup>.

De toute façon, la conception [de mon œuvre] est originale et bien supérieure à la conception de toutes les œuvres cycliques actuelles (*Hommes de bonne volonté* par exemple)<sup>43</sup>.

Sans se référer à d'autres, Giono écrit dans un carnet en avril 1945 : « Si je mourais maintenant avant d'avoir écrit [le Cycle du Hussard], on ne saurait pas quelle est la vraie grandeur de mon œuvre et ce que peut être mon art<sup>44</sup> ». Au sortir de la prison, l'écrivain conçoit sa décalogie comme son futur chef-d'œuvre. Tant sur un plan formel que sur un plan thématique, le cycle

romanesque dont il rêve se caractérise par son envergure et par son ambition totalisante. Comme le relève Pierre Citron, Giono entend « faire de l'ouvrage une somme véritable de toutes les possibilités de l'auteur, de tous les aspects du monde<sup>45</sup> ».

Même après avoir renoncé à sa décalogie, Giono conserve l'idée d'un « livre-somme<sup>46</sup> » visant à « exprimer le total », cette « monstrueuse accumulation<sup>47</sup> ». Outre le Cycle du Hussard, les *Chroniques* apparaissent elles aussi comme une série romanesque ambitieuse, désireuse à la fois de couvrir une large période, d'expérimenter des formes diverses<sup>48</sup> et de concurrencer les modèles du passé<sup>49</sup>. Par ailleurs, si la taille de la décalogie diminue dans les plans remaniés de l'écrivain, passant de dix livres à quatre, la nouvelle série des *Chroniques* permet quant à elle de gonfler l'œuvre à venir. Alors qu'il est en train d'achever *Un roi*, Giono note, en octobre 1946 :

Écrire chaque livre comme j'écris le premier c'est-à-dire très vite pendant un mois à raison de trois pages par jour. Ce qui en dix ans me donne dix livres et une œuvre composée de mille pages. Le reste de l'année, à mon aise continuer la rédaction du Hussard. Cette méthode continuée pendant dix ans me met à soixante ans avec une œuvre avancée. Et si je puis la continuer jusqu'à soixante-dix ans, alors elle aura la diversité, la matière et le poids qu'il faut pour une vraie œuvre originale<sup>50</sup>.

Dans ce passage, la série des *Chroniques* semble avoir pris la place de la décalogie, comme le montre le retour de l'idée d'une œuvre en « dix livres » et « composée de mille pages ». La taille monumentale de l'œuvre que projette d'écrire Giono semble être vue comme une qualité à part entière. Comme l'observe Borges, il y a des œuvres telles le *Roland furieux*, le *Don Quichotte* ou les *Mille et une nuits* dont la dimension même constitue une part de leur valeur, car le plaisir que nous donne la lecture de n'importe quel passage provient de la conscience de se trouver en face d'un fleuve intarissable ; on pourrait ajouter à ces exemples *La Comédie humaine*, dont

l'ampleur constituait aux yeux de Balzac une qualité essentielle<sup>51</sup>. Les séries romanesques dont rêve Giono semblent elles aussi s'inscrire dans cette lignée, plaçant leur projet esthétique sous le signe du trop-plein. De la même manière que Balzac était obsédé par le numéro cent, qu'il considérait comme le nombre minimum d'œuvres à écrire pour obtenir une gloire immortelle<sup>52</sup>, Giono, quant à lui, semble hanté par le numéro dix, qui revient pour compter non seulement les livres prévus pour chaque série (la décalogie, d'abord ; les *Chroniques*, ensuite), mais aussi les années passées à les écrire. Cette importance accordée au volume de l'œuvre, qui se traduit par des chiffres et des calculs concrets – n'oublions pas que Giono a commencé par travailler dans une banque – se formule encore plus nettement dans une autre note de l'écrivain, datant de mai 1949 : « si je vis longtemps, je gagnerai. Tout est dans : *vivre vieux*, c'est-à-dire travailler longtemps, dire beaucoup. Mon talent c'est l'abondance. J'ai besoin de temps<sup>53</sup>. » Le verbe « gagner », qui met en évidence l'esprit combatif que continue d'avoir l'écrivain en 1949, est suspendu à l'hypothèse de la longévité, elle-même synonyme d'abondance. Giono se montre ici conscient de ses qualités et de la manière dont il peut les exploiter ; son imagination débordante, sa production volumineuse, apparaissent comme un moyen de s'imposer de nouveau dans le champ littéraire.

La taille massive de son œuvre permet en effet à l'écrivain de faire pression sur un champ littéraire qui lui ferme ses portes. Au moment où il projette d'écrire sa décalogie, Giono entend tout d'abord retarder la parution des premiers volumes afin de publier en même temps l'ensemble de la série romanesque. Nous ne sommes pas loin ici de la stratégie balzacienne que décrit José-Luis Diaz, celle consistant à pouvoir annoncer avec jubilation, quand des œuvres dissemblables déboulent sur le public : « Je fais avalanche<sup>54</sup>. » Car il s'agit bien, pour Giono, d'envahir de ses livres le champ littéraire, de l'en submerger. Même après l'abandon de la décalogie, l'écrivain ne cesse de dresser la liste, dans ses carnets, des titres

de ses œuvres à venir, et augmente dans sa correspondance le nombre d'inédits qui s'amoncellent dans ses tiroirs. En novembre 1946, il écrit ainsi à son ami Jean Paulhan : « Enfin, depuis sept ans j'accumule ici romans, poèmes et écrits inclassables, au gré de ma fantaisie. Il n'y en a pas loin de 8 à 10 000 pages. Je crois, moi, que dieu finira par reconnaître les siens<sup>55</sup>. » De même, le mois suivant, Giono annonce à Gaston Gallimard avoir « 10 000 pages d'inédits » et « sept romans terminés<sup>56</sup> » ; en mai 1947, il parle de « 27 volumes inédits » à Claude Gallimard<sup>57</sup>. Certes, Giono a toujours eu tendance à exagérer le nombre de ses œuvres, partageant avec Balzac ce trait de caractère que Sainte-Beuve lui prêtait d'avoir, sitôt la première page écrite, « tout de suite trente autres volumes en idée devant lui, et de rêver ainsi des séries indéterminées qui doivent, en se rejoignant, former une œuvre immense<sup>58</sup> ». Toutefois, la situation s'avère ici différente : les annonces faramineuses de Giono sont pour lui, comme le relève Pierre Citron, une façon de « souligner sa puissance créatrice » et de « faire sentir à quel point il est bâillonné par son inscription sur la “liste noire”<sup>59</sup> ». Si, en juin 1946, Giono affirme à Michel Gallimard ne pas vouloir « être édité actuellement à tirage ordinaire, jusqu'au moment où le livre auquel [il] travaille sera prêt<sup>60</sup> », par la suite il se montre plus pressant auprès de son éditeur, dont il devine les réticences. Face aux délais que prend la publication d'*Un roi*, Giono met en avant la taille imposante de son œuvre qui, toute prête, n'attend plus que d'être publiée :

J'ai 10 000 pages d'inédits, que je ne peux indéfiniment conserver dans des tiroirs<sup>61</sup>.

Que devient *Un roi sans divertissement* ? Vous savez qu'il y a ici 27 volumes inédits qui ne pourront pas rester toujours inédits, ni tarder à paraître<sup>62</sup>.

Vu sur un journal, ne sais lequel, la liste des ouvrages que vous comptez faire paraître. *Un roi sans divertissement* n'y est pas. Seriez-vous honteux de mon nom, ou de mon texte ? Il y a plus de 4 mois que

le bon à tirer a été donné. Je ne suis pas pressé, pas jaloux, je n'ai pas d'amour-propre, mais je vous l'ai dit, *Un roi* est le premier de 20 et les autres vont peu à peu paraître<sup>63</sup>.

Les livres de Giono, dont la sortie est momentanément bloquée par l'interdiction de publication du CNE, semblent ici dangereusement s'accumuler : leur masse, grossie par l'écrivain, vise à impressionner, à intimider presque ; elle constitue une pression exercée sur Gallimard.

### La célébration d'un écrivain "merveilleusement fécond"

Une fois dépassés les obstacles de la publication<sup>64</sup>, les romans de Giono paraissent coup sur coup entre 1947 et 1953. Ces parutions rapprochées constituent au départ une surprise pour le public : exclu du monde des lettres à la Libération, Giono n'a en effet donné que de très rares interviews dans les années qui ont suivi et a peu fait mention de son œuvre en cours<sup>65</sup>. Cette production abondante contraste par ailleurs avec la période de silence traversée par l'écrivain de 1944 à 1947, à la suite de son inscription sur la « liste noire » du CNE ; aussi ne manque-t-elle pas de frapper l'esprit des critiques qui soulignent la fécondité de l'écrivain, à l'instar de Gaëtan Picon qui relève dans son compte rendu des *Grands chemins* la parution rapprochée de « cinq ouvrages en moins de quatre années<sup>66</sup> ». De même, Hervé Bazin observe en décembre 1954 que Giono, à presque soixante ans, « a la fécondité d'un débutant qui cherche à s'affirmer<sup>67</sup> ». L'élan créateur dont fait preuve l'écrivain depuis 1945 est perçu comme un nouveau départ pris à la suite de son excommunication et animé par un vif désir de reconquête. C'est du moins ce que laissent penser les propos de Jacques Pugnet, qui résume en ces termes le parcours de Giono dans l'ouvrage qu'il lui consacre en 1955 :

Giono sortait de la guerre en vaincu, on ne prononçait son nom que pour parler de collaboration spectaculaire, pendant trois ans ses livres furent interdits.

Cependant, Giono écrivait ; coup sur coup, il publia trois ou quatre romans excellents [...]. De plus, il ne manquait pas de dire à qui voulait l'entendre que ses tiroirs contenaient une dizaine de livres prêts à être publiés. Dès lors il fut reconnu comme un des plus grands écrivains de sa génération<sup>68</sup>.

Comme Giono l'a pressenti, la masse de ses livres publiés – doublée de la masse, fabuleuse et fabulée, de ses livres à venir – apparaît bien ici comme un moyen de s'imposer dans le champ littéraire. L'abondance de la production de l'écrivain est perçue par le public comme une qualité à part entière. Ainsi peut-on lire dans un article consacré à Giono en décembre 1954 :

On aura beau objecter qu'un sonnet accompli vaut mieux qu'un long poème [...], n'empêche que la fécondité est à l'écrivain ce que le kilométrage est aux voitures : elle atteste une vocation robuste, une constitution littéraire équilibrée et une "réserve de forces" permanente<sup>69</sup> [...].

Ce « jaillissement d'œuvres narratives » que représente la production gionienne dans l'après-guerre semble d'autant plus remarquable qu'il a lieu au moment même où « plusieurs des grands contemporains de Giono semblent abandonner le roman, les uns (Montherlant, Mauriac) pour le théâtre, les autres (Malraux) pour l'essai<sup>70</sup> », rappelle Henri Godard. À cette époque où le roman, et plus particulièrement la fiction, sont en crise<sup>71</sup>, Giono fait figure d'exception, paraissant même incarner une création romanesque miraculeusement féconde. « Il y a, [...] chez Giono, une générosité en quelque sorte végétale, un rythme de la production, qui fait songer à ce que l'on appelait jadis la "bonté de la nature"<sup>72</sup> », écrit-on dans le *Midi Libre*. Si l'image auctoriale du créateur prodigue naît de l'ensemble de la production romanesque de Giono dans l'après-guerre, elle est particulièrement

manifeste dans *Noé*, chronique où l'auteur se met en scène comme un démiurge aux pouvoirs illimités, capable de donner vie à une infinité de personnages et d'histoires. Dans son compte rendu de *Noé*, Luc Estang souligne ainsi l'imagination « merveilleusement féconde<sup>73</sup> » de l'écrivain ; Pierre Debray, quant à lui, affirme « s'incliner devant [...] cette prodigieuse puissance d'invention<sup>74</sup> ». Plus que jamais, Giono apparaît, « dans le désertique après-guerre », comme « une fouguese fontaine d'imagination [...] d'un ton et d'un rythme à décourager la plus alerte avant-garde<sup>75</sup> », pour reprendre les mots de Robert Poulet.

« Mon talent c'est l'abondance<sup>76</sup> », notait Giono dans l'un de ses carnets en 1949. Au regard de la stratégie de reconquête qu'a mise en œuvre l'écrivain dans l'immédiate après-guerre, il semble bien que ce jugement se soit révélé exact. Regorgeant de projets plus ambitieux les uns que les autres, Giono a mené de front, dans un rythme de travail intensif, l'écriture de deux vastes ensembles romanesques. Il s'est attaché à construire une œuvre d'envergure, capable de rivaliser avec *La Comédie humaine*, afin de prouver à nouveau son talent avec éclat. En dépit de l'échec de la décalogie et du raccourcissement des séries volumineuses fantasmées par l'écrivain, l'abondante production de Giono, envahissant le champ littéraire et témoignant de sa vitalité et de son imagination féconde, lui a ainsi permis de reconquérir, selon ses vœux, « une première place<sup>77</sup> ». Cette consécration retrouvée au début des années 1950, à la suite d'une période d'éclipse, allait bientôt recevoir son signe le plus manifeste : le 6 décembre 1954, Giono est élu membre de l'Académie Goncourt.

## Notes

<sup>[1]</sup> Nous rappelons ici les titres de ces œuvres par ordre de publication : *Un roi sans divertissement* et *Noé* paraissent en 1947 ; *Mort d'un personnage* en 1949 ; *Les âmes*

*fortes* en 1950 ; *Les grands chemins* et *Le hussard sur le toit* en 1951 ; *Le moulin de Pologne* en 1953 ; *Angèle* ne sera publié en volume qu'en 1958 chez Gallimard, mais paraîtra en prépublication dans la revue de *La Nouvelle NRF* entre juillet et novembre 1953.

<sup>[2]</sup> Cet article ne prétend pas revenir en détail sur la question – complexe – de la collaboration de Giono ; rappelons simplement que l'attitude de l'écrivain pendant la Seconde Guerre mondiale est ambiguë : d'un côté, Giono fréquente des figures actives de la collaboration, publie dans *La Gerbe*, hebdomadaire collaborationniste, son roman *Deux cavaliers de l'orage*, laisse le magazine de propagande allemande *Signal* faire un reportage sur lui ; de l'autre, il n'écrit aucun texte en faveur du régime de Vichy ou du nazisme, soutient et protège un certain nombre de victimes de l'Occupation. On se reportera sur ce point à la synthèse de Jacques Mény, « 1940-1946 », in Emmanuelle Lambert (dir.), *Giono*, Gallimard / MuCEM, 2019, p. 143-148.

<sup>[3]</sup> Le boycott professionnel auquel appelle le CNE à l'encontre des auteurs de la « liste noire » équivalait à les interdire de publication. Cf. Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains (1940-1953)*, Paris, Fayard, 1999, p. 581.

<sup>[4]</sup> La notion de *stratégie*, comprise comme moyen mis en place par un écrivain pour s'imposer dans le champ littéraire, a été introduite par Pierre Bourdieu (*Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992). Cette piste d'étude a été poursuivie entre autres par Jérôme Meizoz (*Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007) ou encore José-Luis Diaz (*L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007) qui ont lié la notion de *stratégie* à celle de *posture* ou de *scénographie auctoriale* : la mise en scène d'un auteur comporte toujours une dimension stratégique ; elle est une manière d'occuper une position dans le champ.

<sup>[5]</sup> La formule est de Giono lui-même dans une lettre à sa maîtresse Blanche Meyer, datée du 2 octobre 1946. Cette correspondance, qui n'a pas encore été publiée, est conservée à la Bibliothèque Beinecke de l'Université de Yale aux États-Unis.

<sup>[6]</sup> Comme le souligne José-Luis Diaz, le public contribue pleinement à construire la figure auctoriale. Cf. *L'écrivain imaginaire, op. cit.*, p. 175.

<sup>[7]</sup> Céline rédige en 1946 un « Mémoire de défense » qui sera en partie relayé par la presse par le biais des interviews ; ce texte est reproduit dans *Cahiers Céline 7. Céline et l'actualité littéraire (1933-1961)*, Paris, Gallimard, 1986, p. 245-258. Montherlant, quant à lui, écrit vers cette même époque un mémoire justificatif dont le grand public n'aura connaissance que

trente ans plus tard au moment de sa publication chez Gallimard, comme le rappelle Jean-Louis Garet dans « Montherlant sous l'Occupation », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n°31, juillet-septembre 1991, p. 72.

<sup>[18]</sup> Giono insiste sur ce choix du *romanesque*, compris à la fois comme genre et comme qualité ; le 5 avril 1945, il annonce ainsi à son éditeur Michel Gallimard qu'il travaille à « des romans *romanesques* ». Cf. Jean Giono, *Lettres à la NRF (1928-1970)*, Paris, Gallimard, 2015, p. 176. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>[19]</sup> Lettre à Blanche Meyer du 14 avril 1945. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>[10]</sup> Pierre Citron, « Le Cycle du Hussard – Notice générale », in Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes (ORC)*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971-1983, IV, p. 1128.

<sup>[11]</sup> Lettre à Blanche Meyer du 14 avril 1945.

<sup>[12]</sup> Lettre à Blanche Meyer du 25 juin 1945.

<sup>[13]</sup> Lettre à Blanche Meyer du 17 décembre 1945.

<sup>[14]</sup> Lettre à Blanche Meyer du 18 mars 1946.

<sup>[15]</sup> Lettre à Blanche Meyer du 25 avril 1946.

<sup>[16]</sup> Jacques Mény, « Les “Chroniques romanesques” de Jean Giono : un autre récit de genèse » [en ligne]. <http://www.les-ames-fortes-jean-giono-site-officiel.fr> [Site consulté le 26 août 2019].

<sup>[17]</sup> *Mort d'un personnage* paraît chez Grasset en 1949 sans que son appartenance au Cycle du Hussard ne soit signalée ; *Angelo* paraît en 1953 dans *La Nouvelle NRF* puis en 1958 chez Gallimard, étant alors présenté par Giono comme une sorte d'ébauche antérieure au *Hussard sur le toit*.

<sup>[18]</sup> Pierre Citron, *Giono, 1895-1970*, Paris, Seuil, 1990, p. 409.

<sup>[19]</sup> 18 novembre 1947, « Journal inédit de Giono – 1946-1947 », *Revue Giono* n°2, 2008, p. 84. Pierre Citron retrace les hésitations de Giono quant au rapport entre les *Chroniques* et le Cycle du Hussard, qui perdureront jusqu'à sa mort en 1970. Cf. *Giono, op. cit.*, p. 409-410.

<sup>[20]</sup> Jean-Yves Laurichesse, « Les Âmes fortes de Giono ou le récit comme contradiction », *Fabula / Les colloques*, « “Le coup de la panne”. Ratés et dysfonctionnements

textuels » [en ligne]. <https://www.fabula.org/colloques/document5792.php> [Site consulté le 18 mai 2020].

[21] Lettre à Gaston Gallimard du 13 décembre 1946, *Lettres à la NRF*, *op. cit.*, p. 193.

[22] Lettre à Blanche Meyer de janvier 1949 [non datée].

[23] Lettre à Blanche Meyer du 17 janvier 1951.

[24] Roland Barthes, *La préparation du roman. Cours au Collège de France 1978-79 et 1979-80*, Paris, Seuil, 2015, p. 301-302.

[25] *Ibid.*, p. 308.

[26] Lettre à Blanche Meyer du 9 avril 1950.

[27] Lettre à Blanche Meyer du 10 janvier 1950. C'est l'auteur qui souligne.

[28] Lettre à Blanche Meyer du 3 mai 1950.

[29] Cette sensation de trop-plein est également exprimée dans *Noé*: « Mais à chaque instant je suis débordé ». Cf. *Noé*, in *ORC*, *op. cit.*, III, p. 847.

[30] *Ibid.*, p. 635.

[31] Pierre Citron, « Le Cycle du Hussard », *op. cit.*, p. 1126.

[32] Jacques Mény, « Les “Chroniques romanesques” de Jean Giono », *op. cit.*

[33] Lettre à Blanche Meyer du 3 avril 1945.

[34] Cité par Pierre Citron, « Le Cycle du Hussard », *op. cit.*, p. 1140.

[35] Jacques Mény, « Les “Chroniques romanesques” de Jean Giono », *op. cit.* En s'appuyant sur des documents inédits, Jacques Mény écarte ici un récit de genèse qui a longtemps prévalu dans la critique gionienne, selon lequel les *Chroniques* auraient au départ été conçues comme des romans alimentaires permettant à Giono de se reposer de l'écriture de son grand œuvre.

[36] Lettre à Blanche Meyer du 2 octobre 1946. C'est l'auteur qui souligne.

[37] Lettre à Henry Miller du 11 octobre 1945, *Correspondance Jean Giono - Henry Miller (1945-1951)*, *Revue Giono* n°7, 2013-2014, p. 26.

[38] Lettre à Michel Gallimard du 22 juin 1946, *Lettres à la NRF*, *op. cit.*, p. 183.

[39] Lettre à Maurice Verdier du 10 avril 1946, reproduite dans le *Bulletin de l'Association des amis de Jean Giono*, n°53, 2000, p. 9.

[40] Christophe Pradeau, *L'Idée de cycle romanesque : Balzac, Proust, Giono*, thèse de doctorat en Littérature française, Université de Paris VIII, 2000, p. 383.

[41] Pierre Citron, « Le Cycle du Hussard », *op. cit.*, p. 1126.

[42] Cité par Pierre Citron, *ibid.*, p. 1137.

[43] 1<sup>er</sup> octobre 1946, « Journal inédit de Giono – 1946 », *Revue Giono* n°1, 2007, p. 66.

[44] Cité par Pierre Citron, « Le Cycle du Hussard », *op. cit.*, p. 1137.

[45] *Ibid.*, p. 1137.

[46] Cette expression est de Thomas Conrad dans « Le Livre à l'épreuve du "romanesque". Giono et le Cycle du Hussard: pour une poétique du Livre-somme », *Silène* [en ligne]. [http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm\\_id=123](http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=123) [Site consulté le 18 mai 2020].

[47] Ces formules se trouvent dans *Noé*, *op. cit.*, p. 642.

[48] Le 1<sup>er</sup> octobre 1946, Giono note dans son journal à propos des *Chroniques* sa volonté d'essayer « les formes les plus diverses », y compris le poème. Cf. « Journal inédit de Giono – 1946 », *op. cit.*, p. 66.

[49] Dans une lettre à Claude Gallimard du 25 janvier 1948, Giono compare ainsi ses *Chroniques* à *La comédie humaine*. Cf. *Lettres à la NRF*, *op. cit.*, p. 223.

[50] 1<sup>er</sup> octobre 1946, « Journal inédit de Giono – 1946 », *op. cit.*, p. 66.

[51] Nous reprenons ici un article de Veronica Bonanni, qui cite une introduction écrite par Borges pour *Les Mille et une nuits* avant d'ajouter à ses exemples celui de Balzac. Cf. « "Les Mille et une nuits de l'Occident". Balzac et le conte oriental », *L'Année balzacienne*, 2010, n°11, p. 243-244.

[52] *Ibid.*, p. 246.

[53] 10 mai 1949, « Journal inédit de Giono – 1949 », *Revue Giono* n°3, 2009, p. 24. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>[54]</sup> Lettre de Balzac à Mme Hanska du 20 septembre 1844 ; citée par José-Luis Diaz, *Devenir Balzac. L'invention de l'écrivain par lui-même*, Saint-Cyr-sur-Loire, Éd. Christian Pirot, 2007, p. 254.

<sup>[55]</sup> Lettre à Jean Paulhan du 22 novembre 1946, *Correspondance Jean Giono – Jean Paulhan (1928-1963)*, Paris, Gallimard, « Cahiers Giono 6 », 2000, p. 103.

<sup>[56]</sup> Lettre à Gaston Gallimard du 13 décembre 1946, *Lettres à la NRF, op. cit.*, p. 193-194.

<sup>[57]</sup> Lettre à Claude Gallimard du 28 mai 1947, *ibid.*, p. 208.

<sup>[58]</sup> Sainte-Beuve, « M. de Balzac. La Recherche de l'Absolu » [1834] ; cité par Christophe Pradeau, *op. cit.*, p. 653.

<sup>[59]</sup> Pierre Citron, *Giono, op. cit.*, p. 419.

<sup>[60]</sup> Lettre à Michel Gallimard du 22 juin 1946, *Lettres à la NRF, op. cit.*, p. 183.

<sup>[61]</sup> Lettre à Gaston Gallimard du 13 décembre 1946, *ibid.*, p. 193.

<sup>[62]</sup> Lettre à Claude Gallimard du 28 mai 1947, *ibid.*, p. 208.

<sup>[63]</sup> Lettre à Claude Gallimard du 25 octobre 1947, *ibid.*, p. 212.

<sup>[64]</sup> Les premières reparutions des œuvres de Giono ont lieu en 1947, grâce au soutien d'amis et éditeurs tels que Maximilien Vox, Jean Paulhan ou Roland Laudenbach. Puis, dès 1948, à la suite de dissensions au sein du CNE qui affaiblissent son pouvoir, la « liste noire » devient pour ainsi dire lettre morte, comme le rappelle Gisèle Sapiro dans *La guerre des écrivains, op. cit.*, p. 661.

<sup>[65]</sup> L'interview de Giono par Pierre Béarn, dans laquelle il annonce avoir « vingt-huit romans terminés », est à ce titre une exception notable (cf. Pierre Béarn, « Chez Jean Giono », *La Gazette des lettres*, 6 septembre 1947). Ce n'est qu'à partir de la publication du *Hussard sur le toit*, en 1952, que les interviews redeviendront plus nombreuses.

<sup>[66]</sup> Gaëtan Picon, « Giono retrouve la grandeur par la simplicité », *Samedi Soir*, 14 juillet 1951.

<sup>[67]</sup> Hervé Bazin, « Le solitaire de Manosque », *L'Information*, 11 décembre 1954.

<sup>[68]</sup> Jacques Pugnet, *Jean Giono*, Paris, Éd. Universitaires, coll. « Classiques du XX<sup>e</sup> siècle », 1955, p. 126.

<sup>[69]</sup> E. B., « Jean Giono chez les Goncourt », *Midi Libre*, 8 décembre 1954.

<sup>[70]</sup> Henri Godard, « Giono : la création romanesque », in Jean Giono, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, Paris, Gallimard, 1990, p. 10.

<sup>[71]</sup> Henri Godard, « La crise de la fiction. Chroniques, roman-autobiographie, autofiction », in Marc Dambre, Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 81-91.

<sup>[72]</sup> E. B., « Jean Giono chez les Goncourt », *op. cit.*

<sup>[73]</sup> Luc Estang, « Les Livres et les idées. Du divertissement », *La Croix*, 30-31 mai 1948.

<sup>[74]</sup> Pierre Debray, « Pour saluer Giono », *Témoignage chrétien*, 20 février 1948.

<sup>[75]</sup> Robert Poulet, *Aveux spontanés. Conversations avec...*, Paris, Plon, 1964, p. 173.

<sup>[76]</sup> 10 mai 1949, « Journal inédit de Giono - 1949 », *op. cit.*, p. 24.

<sup>[77]</sup> Lettre à Blanche Meyer du 8 janvier 1953

## Incohérer pour exister : Les débuts du joul littéraire

Astrid Aprahamian

Nous sommes en 1964, au lendemain du Samedi de la matraque. *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay ne seront mises en scène que quatre ans plus tard, les groupes indépendantistes pleuvent, et le mot « québécois » est encore peu utilisé comme ethnonyme pour désigner les francophones qui vivent dans la province. Aux Éditions Parti pris, récemment fondées par les membres de la revue éponyme, paraît un texte qui bouleverse la littérature québécoise : *Le cassé*. Un des premiers romans rédigés en joul, on y suit les divagations et les délires de Ti-Jean, chômeur de l'est de Montréal dont chaque geste et parole sont empreints d'une rage de vivre violente. Cassé jusqu'au bout et fou de jalousie, Ti-Jean finit par commettre un meurtre brutal en enfonçant un tournevis dans la gorge de son adversaire.

Décrit par Jean-Éthier Blais comme « un cri, un rugissement<sup>1</sup> », *Le cassé*, rédigé par un jeune inconnu du nom de Jacques Renaud, fait fureur<sup>2</sup>. Le personnage de Ti-Jean arpente les rues d'un Montréal des bas-fonds en vociférant un flot d'injures proprement québécoises qui choquent non seulement par la violence qu'elles recèlent, mais également par leur surabondance. L'emploi jusqu'alors inusité du joul, sociolecte des classes ouvrières francophones, change la manière de penser et d'écrire la littérature au Québec. *Le cassé* a largement participé à la création du mythe joualesque en alimentant les débats autour de sa présence dans la littérature et de son rapport avec l'idéologie et le politique<sup>3</sup>. Bien qu'aujourd'hui le joul soit devenu apolitique dans le contexte de l'identité québécoise<sup>4</sup>, où il vient s'incruster dans une grande variété de langues, de dialectes et de normes du français que l'on retrouve sur le territoire, il a pourtant vu le jour dans le sombre contexte d'une aliénation vécue dans sa violence, une violence qui a

débordé jusque dans la prise de parole d'un peuple. Mais à quoi servait cette violence, dans le joual littéraire? Pourquoi a-t-elle existé, et comment s'est-elle définie?

Nous croyons que la visée première du joual littéraire était de servir de réceptacle au débordement de rage et d'impuissance vécu par le Canadien français dont les rapports avec sa langue ont été particulièrement douloureux. Dans cet article, nous montrerons que le joual littéraire est né du puissant sentiment d'infériorité de l'état linguistique, socio-économique et culturel des Canadiens français, et que ce langage d'une violence à l'excès s'est fait approprier par la suite comme particularité québécoise à célébrer et à utiliser pour la création culturelle. Toutefois, pour les écrivains et les intellectuels qui l'ont pensé à ses débuts, ce langage ne devait pas dépasser le stade de l'émancipation du peuple québécois. En effet, pour ces penseurs, le joual représente une forme de soumission et de colonisation, même s'il contient également en lui les traces de l'affranchissement de la situation du Canadien français. Nous proposons donc une analyse du joual littéraire dans ses débuts chez *Parti pris* et chez Renaud, dont le roman est devenu « le porte-étendard [du nationalisme québécois]<sup>5</sup> » grâce, entre autres, à son débordement face aux normes jusqu'alors imposées dans la littérature québécoise.

## Déverser sa rage dans l'incohérence

Fondée en 1963, la revue *Parti pris* rassemble des écrivains et des intellectuels de la gauche québécoise qui publient alors également dans la revue *Liberté*. En 1964, ses membres fondent leur propre maison d'édition du même nom où sont publiés Claude Jasmin, Jacques Renaud, Gérald Godin, Pierre Vallières, Denis Vanier, Jacques Brault et bien d'autres avant sa fermeture en 1983. La revue elle-même ne dure pas aussi longtemps, cessant ses publications en 1968, après seulement cinq ans d'existence. Opposée à la génération précédente d'intellectuels québécois

qui, « en prenant le parti de l'“objectivité”, jouaient le rôle du spectateur impartial<sup>6</sup> », la revue annonce d'entrée de jeu ses deux objectifs principaux : la dénonciation de l'aliénation et le dépassement de cette situation. Ses membres déclarent dans la « Présentation » du premier numéro : « l'aliénation dont nous souffrons, et qui existe à tous les niveaux, vient de ce que nous sommes colonisés et exploités : au[x] niveau[x] politique, [...] économique, [...] culturel<sup>7</sup> » et que « par rapport aux structures aliénantes qu'il s'agit de détruire, cette revue est une entreprise de démystification<sup>8</sup> » qui servira à rompre les structures mises en place pour exploiter cette aliénation et révéler les nombreux acteurs qui en sont responsables. L'expression écrite et la prise de parole serviront à ces desseins. L'équipe de la revue, par ses articles et par les ouvrages qui paraissent grâce à sa maison d'édition, s'attache donc à rompre plusieurs présupposés qui forment jusqu'alors l'essentiel de l'identité canadienne-française au sein de la province de Québec, se plaçant dans une position socialiste, laïque et anticolonialiste. Elle critique également le rôle de l'écrivain canadien-français afin de le réintégrer dans la société, plutôt que de le laisser dans une posture d'écriture solitaire et élitiste<sup>9</sup>.

Malgré que la politique ne puisse « faire oublier la littérature<sup>10</sup> », *Parti pris* œuvre avant tout sur un plan idéologique : sa littérature et son engagement ne font qu'un, car la première aide sans cesse le second à venir au monde et à s'y déployer. Pour *Parti pris*, l'engagement force la littérature à s'annoncer pleinement et celle-ci, à son tour, oblige le politique à prendre en compte les enjeux réels qu'elle met en œuvre dans des romans comme *Le cassé*. Réceptacle des idées accueillies par l'engagement politique, terrain de jeu et de création, le langage devient alors essentiel pour ceux qui n'ont aucun autre moyen de formuler la gamme d'émotions négatives qu'ils ressentent ; il permet d'exprimer la situation d'aliénation et d'oppression qu'ils vivent au quotidien. L'éditorial du tout premier numéro de *Parti pris* décrit ainsi l'importance de la parole pour l'émancipation non seulement individuelle, mais collective du peuple québécois :

La parole, pour nous, a une fonction démystificatrice; elle nous servira à créer une vérité qui atteigne et transforme à la fois la réalité de notre société. C'est dire que pour nous, l'analyse, la réflexion et la parole ne sont qu'un des moments de l'action : nous ne visons à dire notre société que pour la transformer. Notre vérité, nous la créerons en créant celle d'un pays et d'un peuple encore incertains<sup>11</sup>.

Si « rien ne change au pays du Québec<sup>12</sup> » pour les partipristes, il est primordial de s'attaquer à tout ce qui heurte le Québec dans son désir de s'accomplir pleinement. Cet accomplissement passerait par l'indépendance de la province, de cela il n'y a aucun doute – on l'annonce dès l'éditorial du premier numéro :

L'essentiel pour nous est de nous libérer de ceux qui, à l'intérieur comme à l'extérieur du Québec, nous dominent économiquement et idéologiquement, et qui profitent de notre aliénation. L'indépendance n'est que l'un des aspects de la libération des québécois [*sic*] par la révolution<sup>13</sup>.

Or, c'est par le langage qu'aura lieu la plus grande partie de ce dépassement de l'aliénation. Pour ce faire, les membres de *Parti pris* ont dû redéfinir ce qu'était l'écrivain canadien-français, et ensuite définir cette parole douloureuse qui le hante perpétuellement dans la marge où il est né.

L'écrivain canadien-français est souvent décrit par les partipristes comme étant privé de la parole. Celle qu'il emploie dans ses écrits n'est jamais proprement sienne : elle représente celle du Parisien, du Français vivant au loin dans un pays qui a autrefois abandonné le Québec et qui lui est désormais étranger. La langue française devient donc tout aussi opprimante que la langue anglaise, car elle n'appartient pas à l'écrivain canadien-français, mais lui est imposée. Rejeté de part et d'autre par les deux puissances, la France et l'Angleterre, il n'a de choix que d'utiliser une langue colonisatrice et est voué à ne pouvoir avoir sa voix propre. Sa littérature pourra à peine franchir les frontières du Québec pour s'installer en France; elle ne sera certainement pas accueillie au Canada anglais, où l'on

ne parle pas le français, ni en Grande-Bretagne; elle se voit donc restreinte à demeurer une petite littérature. Renaud écrit d'ailleurs à ce sujet : « Mais moi, je n'arrive pas à me révolter dans la langue de Camus. Ni à y souffrir. (Par contre j'arriverais peut-être à y loger ma soumission, autant que dans l'anglais.)<sup>14</sup> ». Cette situation ambiguë engendre une douleur vive associée à la parole – André Belleau parlera de « notre langue comme une blessure<sup>15</sup> ». Plusieurs écrivains de *Parti pris* tenteront d'explorer ce rapport déchirant avec la langue dans le but de le dépasser. Ils essayeront aussi de le réconcilier avec la position de l'écrivain canadien-français qui manque cruellement d'un passé littéraire<sup>16</sup>, cherchant une identité qui lui serait propre et dont il pourrait être fier. Lise Gauvin résume cette situation ambivalente :

[L'auteur québécois], ne pouvant même se réclamer d'une tradition d'écriture, ou s'intégrer à une conscience de classe particulière à l'homme de lettres, ressent un malaise indéfinissable devant la découverte trop brusque de l'univers des mots. Il se retrouve soudain dans une situation de rupture, rupture non seulement théorique et intellectuelle d'avec une classe sociale donnée qu'on nomme le prolétariat, mais rupture complète et blessante d'avec les siens, dont l'indice le plus éloquent est le fait que la langue dans laquelle il écrit apparaît comme un langage abscons à une partie de la population<sup>17</sup>.

Dans ce nouveau monde qu'il doit construire, l'écrivain canadien-français se rend vite compte de la grande tâche qui l'attend s'il veut bel et bien sortir du carcan de l'intellectuel dans sa tour d'ivoire : il doit vivre son aliénation jusqu'au bout, *omnem movere lapidem*, ce qui comprend un mouvement de destruction des attaches qui font jusqu'alors partie de son identité. Ce refaçonnement identitaire doit passer par l'incohérence de son langage, seule manière d'appréhender la profondeur de l'aliénation vécue, et par un rejet de la tradition communicative de l'écriture :

Éviter cette logique de la domination qui veut que l'on fasse la révolution en art, faute de pouvoir la faire en histoire. L'écrivain choisit alors non pas d'écrire, de faire, de forger une œuvre, mais de divaguer, d'incohérer. [...] Indice de solitude et de rupture, le

monologue disloqué, distancié, s'inscrit dans un refus de non-identité cohérente<sup>18</sup>.

En constituant une parole qui, simultanément, inflige une profonde douleur<sup>19</sup> et dont la mise au monde est vécue comme une mort pour l'écrivain aliéné (lui-même se décrivant déjà comme un monstre<sup>20</sup>), seul le joul, ce non-langage incohérent, brut, teinté de la bassesse des classes ouvrières plutôt que béni par les intellectuels francophiles, est capable de recevoir la complexité de l'aliénation canadienne-française. Il offre la seule échappatoire, le seul point de fuite entre, d'une part, l'anglais qui risque de faire disparaître le Québec et, d'autre part, le français parisien qui fera disparaître son particularisme. Seul le joul permet de transmettre « l'écoeurement collectif<sup>22</sup> » permet à l'écrivain canadien-français de s'affirmer authentiquement dans son mal-être. La réflexion de Paul Chamberland va également dans ce sens lorsqu'il dit : « Écrire, c'est alors choisir de mal écrire, parce qu'il s'agit de réfléchir au mal vivre<sup>23</sup>. » En même temps, le joul est soumission. Il est brandi comme le résultat dégradé de l'oppression anglo-saxonne aux niveaux culturel et économique. Ce français devenu incompréhensible est porteur de diverses influences et d'oppressions. Choisir de l'écrire revient alors, comme le mentionne Gauvin dans *Le Devoir*, à vivre le débordement de son oppression jusqu'au bout de l'humiliation<sup>24</sup>.

Langage choisi pour incohérer<sup>25</sup>, pour reprendre l'expression de Chamberland, le joul permet d'échapper à la communication avec les autres et à l'universalisme contre lequel se positionne *Parti pris* dès son premier éditorial. Ce choix montre non pas un désir de s'unir au monde, mais celui de vivre dans sa différence, d'assumer sa blessure et d'habiter son non-langage. En effet, malgré son idéologie socialiste et anticolonialiste, *Parti pris* ne veut pas se joindre au mouvement internationaliste où l'on rêve d'une langue commune que parleraient tous les peuples du monde<sup>26</sup>. Le groupe préfère encourager le particularisme linguistique de sa littérature émergente, même si ce langage est perçu comme une humiliation et une

dégradation. En préférant la déchéance d'une langue devenue incohérente, les partipristes pourront jeter les bases d'une nation et créer les conditions nécessaires à son émancipation, plutôt que d'accéder à la communication écrite avec les autres peuples ou à l'ouverture au marché mondial des lettres d'une culture colonisée, sans identité distincte. Le regard des partipristes n'est pas rivé sur un quelconque accès de la littérature québécoise à l'international, voire au sein de la francophonie car, comme le souligne Godin : « [s]euls les Québécois qui sont et auront été victimes de la mise à mort de notre langage et de son remplacement progressif par des rapports étrangers, seuls ceux-ci pourront percer les mystères de [leurs] livres<sup>27</sup>. »

Bien qu'on trouve des exemples de parlers populaires dans les romans du terroir<sup>28</sup>, ils ne sont jusqu'alors employés qu'à des fins esthétiques ou réalistes; Gauvin les décrit comme des « “effets de réel” à portée décorative<sup>29</sup> ». Or le joul, dans sa mesure de cri de douleur et de représentation d'une aliénation démesurée, permettra aux partipristes d'aller à l'encontre des structures culturelles et sociétales préétablies : en choisissant d'écrire le joul dans sa forme la plus crue et intensifiée, l'écrivain canadien-français défie les normes littéraires et sociétales existantes. Ainsi, Gérard Godin écrit : « [l']utilisation du joul n'a jamais été avant maintenant une attitude revendicatrice et de rébellion ouverte contre les canons d'une société dont nous ne rejetons pas d'ailleurs que les coutumes littéraires<sup>30</sup> ».

Choisir d'écrire en joul est alors choisir de se révolter contre la condition du Canadien français par une écriture débridée, issue de l'humiliation collective. Ressenti d'abord comme un « instinct de mort<sup>31</sup> », le joul permet à l'écrivain d'explorer une destruction de son identité, intimement liée à l'oppression et à l'aliénation qu'il ressent au sein de son groupe social. Le joul est alors l'apogée de l'aliénation. Pour s'en affranchir, l'écrivain canadien-français doit se tourner vers une prise de parole qui dépasse la mesure. Pour les partipristes, ce désir de s'enfoncer dans le néant devrait être suivi par l'émancipation des Québécois à laquelle participera la littérature. Déverser cette rage abusive du mal-vivre dans l'écriture par

l'entremise du joual permet de commencer le processus de néantisation : ce langage de l'incohérence ramène les Canadiens français au point zéro de leur existence, d'où ils pourront finalement s'élever, après la Révolution, victorieux et émancipés.

## Renaud le rebelle

Jacques Renaud, l'auteur du *Cassé*, associé alors au Réseau de résistance<sup>32</sup> et à *Parti pris*, n'est âgé que de vingt ans lors de la publication de son roman. Dans cette œuvre, Renaud fait fi de la langue telle qu'elle est supposée être, c'est-à-dire rédigée dans les règles d'un français standard encouragé par l'appareil littéraire, afin de créer une nouvelle manière d'aborder et de concevoir la littérature au Québec. Pour Gauvin, il illustre alors une « une volonté de rupture avec une tradition littéraire qui privilégiait la mise entre parenthèses de l'auteur au profit d'une "fiction" savamment orchestrée<sup>34</sup>. Or, ce qui a tant dérangé les critiques et les lecteurs du *Cassé* n'est peut-être pas la représentation d'un parler populaire dans la narration et les dialogues, mais la représentation d'un *certain* parler, d'une forme du langage qui, plus que simplement populaire, tend à tomber dans le vulgaire et le violent. Le texte du *Cassé*, parsemé de jurons, de mots mal orthographiés ou déformés, d'actes de rage et d'allusions sexuelles unis par une syntaxe débridée, serait alors le reflet non seulement d'un *lumpenproletariat* en disgrâce, mais de tout un peuple humilié qui doit vivre sa dégradation dans une soumission qu'il ne peut exprimer qu'à travers la rage.

Toutefois, la démarche littéraire de Renaud n'est pas aussi claire que celle des autres contributeurs de *Parti pris* tels que Gérald Godin et Paul Chamberland, et mélange à la fois l'engagement et le reniement de l'aspect politique de son œuvre. D'un côté, Renaud dira qu'écrire *Le cassé* lui a permis de représenter ceux qui sont les plus aliénés par l'expérience de vivre : « Il faut inventer, créer, renouveler, ou bien, plus simplement, donner

une voix à ceux qui parlent trop mal pour pouvoir se faire entendre<sup>35</sup>. » De l'autre, il tentera à plusieurs reprises de soustraire son roman d'une quelconque forme d'engagement social au sein de la littérature et de *Parti pris*. En effet, Renaud avouera qu'il avait « utilisé le joual sans aucune intention idéologique, parce qu'il collait à l'expérience qu'il vivai[t]<sup>36</sup> », opérant alors un « refus de la théorisation ou même de l'embrigadement<sup>37</sup> » de son roman, contrairement aux lectures qu'on en faisait alors.

Dès lors, pourquoi nous concentrer sur *Parti pris* et sur ses rapports avec la langue et le particularisme québécois, alors que, pour Renaud, son roman n'est pas de la littérature engagée, et que le joual n'est pour lui qu'un objet d'expression personnelle? La citation suivante rassemble le plus succinctement sa position, qui peut d'abord paraître contradictoire :

Ma révolte est celle d'un Canadien français, ses mots et ses tournures de phrases sont canadiens-français, plus spécifiquement montréalais, jouaux. Mais il y a aussi le ton personnel, le langage personnel qui met sa marque, car c'est quand même moi qui écris, un individu, et non pas la collectivité<sup>38</sup>.

La plupart des désaveux de Renaud sont venus des années après la publication du *Cassé*, lorsque, d'après Robert Major, il était déjà trop tard pour faire marche arrière : « Le mal [...] était déjà fait. *Le cassé* était irrémédiablement identifié au mouvement Parti pris et les circonstances biographiques de sa rédaction n'importaient plus<sup>39</sup>. » Le roman avait accompli l'objectif même de *Parti pris* en justifiant sa thèse sur la condition aliénée du colonisé québécois : le seul réceptacle pour la violence qui lui est faite au quotidien est un langage violent à outrance. Avec ses « personnages profondément aliénés, dépossédés de tout, même de leur identité, réduits à l'état de loques, menant la vie d'un *lumpenproletariat* dépourvu de toute possibilité de rédemption<sup>40</sup> », *Le cassé* se met en scène « comme une illustration exemplaire de la dépossession collective<sup>41</sup> ». Il aurait donc dépassé les intentions initiales de son auteur en se transformant en symbole de révolte et de lutte pour l'émancipation des Québécois. Après tout, comme

l'écrit Roland Barthes, on ne peut répondre à la question de « Qui parle? » lorsqu'on parle de l'écrivain, car sa parole se décline dans l'absence : « L'écriture est destruction de toute voix, de toute origine »; cette neutralité contradictoire de l'écriture « où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même qui écrit<sup>42</sup> » heurte de front les désaveux de Renaud, qui ne pourra par la suite récupérer le roman hors de sa dimension engagée.

Pourtant, cette violence abondante que Renaud décrit dans *Le cassé* était nécessaire dans son processus d'écriture : par sa propre condition d'aliéné, rien d'autre n'aurait pu être écrit. *Le cassé* de Renaud devient donc l'exemple parfait de ce que *Parti pris* tente de montrer par ses articles et son idéologie : l'auteur et son œuvre sont simultanément l'affirmation de l'existence d'une situation, sa dénonciation, et son dépassement nécessaire à une libération à tous les niveaux. En somme, *Le cassé* réussit à illustrer la thèse de *Parti pris* et à appuyer son argumentation pour devenir l'incarnation du mouvement.

## Le langage momentané de l'impuissance

Renaud n'est pas le seul à vivre le dépassement de son œuvre. Le joual, propulsé à l'avant-scène littéraire par la publication du *Cassé*, devient porteur d'un amalgame de symboles et de significations. Il perd lentement de son statut marginalisé pour s'installer comme variante d'écriture dans les romans, les recueils de poésie, les pièces de théâtre et les scénarios de film rédigés au Québec<sup>43</sup>. L'expérimentation créative des années soixante-dix et quatre-vingt l'emploie même dans un but de légitimation littéraire : c'est le cas, par exemple, du *MacBeth* de Michel Garneau (1978), une adaptation de la pièce de Shakespeare traduite « en québécois » (non pas « de l'anglais » ou « en français »), plaçant le joual au-dessus même du standard prôné par les partisans du bien-écrire et du bien-parler. Plus récemment, nous notons, son usage dans *Mommy* de Xavier Dolan, qui paraît au cinéma en 2014 et qui ne porte pas les mêmes revendications – ni l'affranchissement de

l'aliénation anglo-saxonne, ni l'affirmation d'une identité proprement québécoise – des autres œuvres mentionnées dans cet article. Son emploi du joul a néanmoins été reconnu et sert à saturer la parole des personnages d'une violence qui n'est pas sans rappeler celle présente dans *Le cassé*, même si le but de cette violence n'est pas le même.

Toutefois, l'emploi du joul littéraire ne visait pas son instauration comme institution à ses débuts. Déjà, comme mentionné ci-haut, son utilisation antérieure à celle du *Cassé* relève d'une intention bien différente et sert d'ornementation à un récit qui cherche à être réaliste. Lorsque Michel Tremblay emploie le joul dans *Les belles-sœurs* quatre ans plus tard, nous retrouvons un langage de la célébration, de l'intimité, du chant et de l'enthousiasme, même s'il est toujours celui de la révolte. Chez Renaud, c'est la néantisation qui est à l'œuvre : ce langage, symbole de l'avilissement collectif d'un peuple, devrait s'autodétruire afin que le peuple québécois puisse (re)naître avec une posture plus légitime. Dans *Le cassé*, cette impression est renforcée par la multiplication des jurons (les « sacres ») et des mots mal orthographiés, qu'ils soient en anglais ou en français (icitte, poigner, yeule, une djobbe, un trennche, le Volkswageune, etc.), dans le but de mieux rendre leur prononciation. L'impression persiste avec la chute progressive de Ti-Jean, le personnage principal qui, à cause d'une jalousie infondée et incontrôlable, enfonce un tournevis dans la gorge d'un autre homme, seul geste pouvant lui offrir un moment de puissance dans une vie autrement marginalisée. Le joul de Renaud est loin d'être une célébration : il s'inscrit irrévocablement dans la lignée directrice de *Parti pris*, se revêtant de l'idéal d'un non-langage, plutôt que celui d'une langue qui se dresse fièrement et joyeusement. Tandis que le joul de Tremblay célèbre le vivre, celui du *Cassé* et des partipristes impose le *dé*vivre.

Il est à noter que *Le cassé* n'est pas entièrement rédigé en joul. Le joul vient se mêler à la grande majorité des passages, mais se voit effacé dans quelques paragraphes où il est remplacé par un français standard, voire érudit par moments. Ce chevauchement des registres,

minutieusement exécuté au point de confondre le narrateur avec le personnage, rompt avec la narration traditionnelle attendue des romans à l'époque<sup>44</sup>. Du reste, l'utilisation du joul s'inscrit dans une visée bien universelle, celle de créer une littérature avec un langage populaire jugé inapte à l'écriture. Gauvin, qui place ce joul dans la lignée des parlers populaires que la littérature transforme en langage d'écriture acceptable, résume ainsi cette situation :

Faire accéder le langage parlé au rang de « langage littéraire » et réduire ainsi l'écart entre les deux, tels ont été l'entreprise de Céline, le souhait de Queneau et la démarche irréversible des écrivains américains. [...] [L'auteur québécois], en utilisant le joul, loin d'être à la recherche d'une nouvelle esthétique, a voulu accomplir cette descente dans les profondeurs imprévisibles de l'anti-littérature afin d'opposer l'absolue nécessité de l'expression à l'immobilisme d'une structure quelconque de l'œuvre<sup>45</sup>.

Lorsque les partipristes se sont mis à employer le joul dans des œuvres littéraires, ce recours ne visait pas sa survie ultérieure. Ils n'avaient pas non plus pour but ultime la transformation du joul en norme d'écriture. Au lendemain de la publication du *Cassé*, s'adressant aux détracteurs du joul, Godin écrit : « Le bon français est l'avenir souhaité du Québec, mais le joul, c'est son présent<sup>46</sup>. » Il précise toutefois : « J'aime mieux, pour moi, qu'on soit fier d'une erreur qu'humilié d'une vérité<sup>47</sup>. » Une fois la condition de soumission affranchie, les Québécois devraient par essence pouvoir se tourner vers le français standard, le « bon français », sans plus exhiber de sentiment d'infériorité à son égard. La violence ne saturerait alors plus les rapports de langue; l'excès que l'on retrouve dans *Le cassé* ne serait plus nécessaire dans la littérature produite au Québec. Ainsi, Robert Major montre que, d'après les articles publiés dans la revue, « l'utilisation [du joul] ne peut être que momentanée et partielle. [...] Les partipristes n'entendent nullement institutionnaliser le joul<sup>48</sup>. »

Il était donc attendu des Québécois qu'à la suite de la Révolution, une indépendance à tous les niveaux – économique, social, culturel et bien sûr légal – leur permettrait de s'émanciper de la douleur engendrée par l'aliénation de la colonisation une fois pour toutes. Le joual, avec sa déformation phonétique abusive de mots français et anglais, ne serait alors plus nécessaire, car, comme le montre Major, « son usage est dialectique, moment négatif d'une rédemption à assurer; le joual est boue d'origine<sup>49</sup> ». D'autres écrivains et intellectuels en périphérie de *Parti pris* ont vu d'un mauvais œil cette appropriation d'un sociolecte ouvrier qui ne pourrait mener qu'à son institutionnalisation : « *Joual* was not used by all of those engaged in nationalist writing; Hubert Aquin [...] saw what was effectively the academisation of the vernacular as an appropriation of working-class speech<sup>50</sup> », comme le remarque Ceri Morgan dans *Mindscales of Montréal: Québec's Urban Novel, 1960–2005*. Néanmoins, pour *Parti pris*, le joual reste le langage où peuvent se déchaîner le désarroi, l'impuissance et le courroux d'un peuple abaissé par sa marginalisation.

## Conclusion

Aujourd'hui, bien que s'écartant d'un standard de « bien parler », le joual ne choque plus par les nombreux débordements qui l'habitent. Plutôt que d'être relégué à l'oubli à la suite de l'établissement d'un Québec indépendant comme l'espéraient les partipristes, il est devenu une norme d'écriture qui a perdu la violence, la rage et le désir d'incohérer dans lesquels il est né. Seules ces conditions réunies ont pu autrefois faire déborder la littérature de ses structures en créant des œuvres qui choquent et ébranlent les fondations d'une société entière. Ainsi, les romans comme *Le cassé* qui utilisent le joual littéraire pour dénoncer une existence aliénée et aliénante constituent les vestiges d'un passé dont les aspirations n'ont pu se réaliser, car l'histoire n'a pas suivi le mouvement espéré. Bien qu'une identité proprement québécoise ait été établie grâce à la Révolution tranquille –

excluant de ce fait la participation des Canadiens français non-qubécois à ce mouvement identitaire – la Révolution tant attendue par les partipristes n'est jamais venue. Malgré deux référendums, le Québec n'a pas choisi la voie de l'émancipation légale.

Bien que ce langage n'ait pas eu d'objectif à long terme dans ses débuts, force est d'admettre qu'il a dépassé les intentions de sa mise au monde. Aujourd'hui, si l'on peut toujours incohérer en joual, on peut également le célébrer et continuer de l'utiliser pour la création d'œuvres puissantes et déstabilisantes qui participent toutes à une identité québécoise qui ne cesse de se façonner. Le joual ne serait, finalement, qu'une des dizaines d'autres sociolectes parlés par les habitants de la province. Son éruption sur la scène littéraire et sa démesure, autant stylistique que sociétale, sont néanmoins uniques et méritent d'être rappelées.

### Notes

<sup>[1]</sup> Jean Éthier-Blais, « Lettres canadiennes-françaises : une nouvelle littérature », *Études françaises*, vol. I, n° 1, février 1965, Montréal, p. 108.

<sup>[2]</sup> Gillian Lane-Mercier, « 1984: Disquieting Equivalents: David Homel Retranslates *Le cassé* by Quiet Revolution Novelist Jacques Renaud », dans Kathy Mezei, Sherry Simon et Luise von Flotow (dir.), *Translation Effects: the Shaping of Modern Canadian Culture*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2014, p. 212 : « Of all the literary works in *joual* published by Les Éditions du Parti pris [...], *Le cassé* is arguably the one that had the greatest impact due to the scandal it unleashed and the central position it has subsequently occupied in the history of modern Quebec literature. » (« De toutes les œuvres littéraires publiées par les Éditions du Parti pris [...], *Le cassé* est sans doute celle qui a eu le plus grand impact à cause du scandale qu'elle a soulevé et à la position centrale qu'elle a par la suite occupée dans l'histoire de la littérature québécoise moderne. » Traduction libre.)

<sup>[3]</sup> Voir Robert Major, « Le joual littéraire », *Nationalism: special issue of Canadian Literature*, n° 75, hiver 1977, p. 41-51.

<sup>[4]</sup> Gillian Lane-Mercier, *op. cit.*, p. 213-214 : « By the mid-1970s [...], literary *joual* had lost most of its powers to provoke and reveal in exchange for cultural legitimacy and positive identitarian connotations: [...] *joual* had become a fashionable stylistic closer to folklore or cultural snobism than to authentic social realism or revolution [...]. » (« Vers le milieu des années soixante-dix [...], le joual littéraire avait déjà perdu ses facultés de provocation et de révélation en échange d'une légitimation culturelle et des connotations identitaires positives : [...] il était devenu un procédé stylistique au goût du jour, se rapprochant plutôt du folklore ou du snobisme culturel qu'au réalisme social authentique ou révolutionnaire [...]. » Traduction libre.)

<sup>[5]</sup> Robert Major, « Le joual politique. Sur *Le cassé* de Jacques Renaud », dans André Gervais (dir.), *Emblématiques de l'époque du joual*, Outremont, Lanctôt, 2000, p. 72.

<sup>[6]</sup> Parti pris, « Présentation », *Parti pris*, vol. I, n° 1, octobre 1963, Montréal, p. 2.

<sup>[7]</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>[8]</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>[9]</sup> *Ibid.*, p. 20 : « En 1963, on refuse le salut individuel pour l'écriture, comme on cherche à bannir toute forme d'élitisme. »

<sup>[10]</sup> Jean-Paul Sartre, « Présentation des Temps Modernes », *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 30 : « Je rappelle, en effet, que dans la "littérature engagée", l'*engagement* ne doit, en aucun cas, faire oublier la *littérature* et que notre préoccupation doit être de servir la littérature en lui infusant un sang nouveau, tout autant que de servir la collectivité en essayant de lui donner la littérature qui lui convient. » (L'auteur souligne.)

<sup>[11]</sup> Parti pris, *op. cit.*, p. 2.

<sup>[12]</sup> Pierre Maheu, « De la révolte à la révolution », *Parti pris*, vol. I, n° 1, octobre 1963, p. 5.

<sup>[13]</sup> Parti pris, *op. cit.*, p. 4.

<sup>[14]</sup> Jacques Renaud, « Comme tout le monde ou le post-scriptum », *Parti pris*, vol. II, n° 5, janvier 1965, p. 23.

<sup>[15]</sup> André Belleau, « Notre langue comme une blessure », *Liberté*, vol. VI, n° 2, mars-avril 1964, p. 82-86.

<sup>[16]</sup> Lise Gauvin, *Parti pris littéraire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1975, p. 36.

<sup>[17]</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>[18]</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>[10]</sup> Gaston Miron, « Un long chemin », *Parti pris*, vol. II, n° 5, janvier 1965, p. 25 : « Et c'est pourquoi, tournant en rond dans sa situation impossible, la parole lui est atroce, douloureuse. »

<sup>[20]</sup> Paul Chamberland, « Dire ce que je suis », *Parti pris*, vol. II, n° 5, janvier 1965, p. 34.

<sup>[21]</sup> *Ibid.*

<sup>[22]</sup> Gérald Godin, « Le joual et nous », *Parti pris*, vol. II, n° 5, janvier 1965, p. 19.

<sup>[23]</sup> Paul Chamberland, *op.cit.*, p. 34.

<sup>[24]</sup> Lise Gauvin, « “Parti pris” et après » dans *Le Devoir* (17 mars 2015), [en ligne]. <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/434597/langue-de-mommy-parti-pris-et-apres> [Site consulté le 25 novembre 2020] : « [p]oètes et romanciers s’engagent alors dans une pratique volontariste d’une “langue humiliée” ».

<sup>[25]</sup> Paul Chamberland, *op. cit.*, p. 34.

<sup>[26]</sup> Lise Gauvin, *Parti pris littéraire*, p. 69.

<sup>[27]</sup> Gérald Godin, « Le joual politique », *Parti pris*, vol. XI, n° 7, mars 1965, p. 57.

<sup>[28]</sup> Robert Major, « Le joual politique. Sur *Le cassé* de Jacques Renaud », p. 83.

<sup>[29]</sup> Lise Gauvin, « “Parti pris” et après ».

<sup>[30]</sup> Gérald Godin, *op cit.*, p. 58.

<sup>[31]</sup> Robert Major, « Le joual politique. Sur *Le cassé* de Jacques Renaud », p. 69.

<sup>[32]</sup> Le Réseau de résistance, fondé en 1962, est un des précurseurs de la Front de libération du Québec et fait la promotion de la manifestation par le vandalisme. Marc Laurendeau et Andrew McIntosh, « Front de libération du Québec (FLQ) » dans *The Canadian Encyclopedia* (11 août 2013), [en ligne]. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/front-de-liberation-du-quebec> [Site consulté le 28 février 2021]

<sup>[33]</sup> Lise Gauvin, *Parti pris littéraire*, p. 122.

<sup>[34]</sup> Robert Major, « Le joual politique. Sur *Le cassé* de Jacques Renaud », p. 80.

<sup>[35]</sup> Jacques Renaud, *op. cit.*, p. 21.

<sup>[36]</sup> Jacques Renaud cité dans Robert Major, « Le joual politique. Sur *Le cassé* de Jacques Renaud », p. 74.

<sup>[37]</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>[38]</sup> Jacques Renaud, *op. cit.*, p. 23.

<sup>[39]</sup> Robert Major, « Le joual politique. Sur *Le cassé* de Jacques Renaud », p. 74–75.

<sup>[40]</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>[41]</sup> *Ibid.*

<sup>[42]</sup> Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 61.

<sup>[43]</sup> Robert Major, « Le joual littéraire », p. 42. « La surestimation du joual sera surtout le fait d'une autre génération d'écrivains et de toute une série de badauds de la littérature. »

<sup>[44]</sup> Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 143 : « La superposition de deux langues, celle que l'auteur prête au narrateur et celle de ses personnages, atteste [...] une conscience aiguë de la fonction narrative. [...] Un langage par ailleurs assez neutre et d'une syntaxe irréprochable, des mots populaires ou des mots d'anglais transcrits phonétiquement. [...] L'adoption exclusive du joual indique ici bien sûr une identification entre l'écrivain et la conscience prolétarienne. »

<sup>[45]</sup> *Ibid.*, p. 146–147.

<sup>[46]</sup> Gérald Godin, « Le joual et nous », p. 19.

<sup>[47]</sup> *Ibid.*

<sup>[48]</sup> Robert Major, « Le joual politique. Sur *Le cassé* de Jacques Renaud », p. 81.

<sup>[49]</sup> *Ibid.*

<sup>[50]</sup> Ceri Morgan, *Mindscapes of Montréal: Québec's Urban Novel, 1960–2005*, Cardiff, University of Wales Press, 2012, p. 16 : « Le joual n'était pas utilisé par tous ceux qui étaient engagés dans l'écriture nationaliste : Hubert Aquin [...] voyait dans ce qui était effectivement l'académisation du vernaculaire, l'appropriation d'un parler ouvrier. » (Traduction libre.)

## L'autofiction outrancière : le jeu du « je » dans *Prague* de Maude Veilleux

Marie Demers

En 1977, Serge Doubrovsky introduisait le terme « autofiction » sur la quatrième de couverture de son roman *Fils*. Influencé par les travaux de Philippe Lejeune, Doubrovsky mettait en place ce nouveau concept afin d'inscrire à son tour l'autobiographie en porte-à-faux, comme un genre au pacte de lecture impossible, du fait de sa prétention à dire la vérité. Doubrovsky écrit : « *ma*<sup>1</sup> vérité pour une large part, c'est l'Autre qui la détient<sup>2</sup> ». Mais si la vérité réside dans l'Autre, comment prétendre tenir un discours sur soi qui ne serait pas articulé sur un jugement incomplet ? Ainsi, pour les tenant.e.s de l'autofiction, toute mise à l'écrit comporte une part de fictionnalisation, et donc d'invention. L'écriture autofictionnelle négocie avec les impasses inhérentes à une recherche de vérité de soi, car toujours, la vérité reste fuyante et partielle.

Cette première ébauche doubrovskienne de l'autofiction se déclinait en dix critères, répertoriés par Philippe Gasparini<sup>3</sup> : l'identité onomastique de l'auteur et du héros-narrateur, le sous-titre « roman », le primat du récit, la recherche d'une forme originale, une écriture visant la « verbalisation immédiate<sup>4</sup> », la reconfiguration du temps linéaire (par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillages...), un large emploi du présent de narration, un engagement à ne relater que des « faits et événements strictement réels<sup>5</sup> », la pulsion de « se révéler dans sa vérité<sup>6</sup> » et une stratégie d'emprise du lecteur. Depuis *Fils* et cette entreprise définitoire aux paramètres pour le moins spécifiques, des écrivain.e.s et théoricien.ne.s de partout n'ont de cesse d'élaborer leur propre conception de l'autofiction, rendant celle-ci toujours plus insaisissable, traversée par des remises en

question permanentes. Philippe Vilain se fait particulièrement critique du décalogue pensé par Doubrovsky :

Trop d'impositions rendent confuse et inopérante une définition qui semble exclusivement s'appliquer aux textes de son inventeur et à laquelle aucun texte ne peut *entièrement*<sup>7</sup> répondre. Il y a presque quelque chose d'oulipien dans cette définition qui fixe, à qui voudrait écrire une autofiction, des contraintes excessivement rigoureuses<sup>8</sup>.

Se réclamant lui-même de l'autofiction, Vilain propose une définition moins contraignante qui rejette, entre autres, le critère d'innovation (la recherche d'une forme originale) de l'autofiction doubrovskienne – car comment mesurer l'originalité d'un texte ? – et l'absoluité onomastique entre les trois instances : narration, auteur, héros – car est-il nécessaire de nommer le héros pour pratiquer l'autofiction ? Tout comme les tenant.e.s de l'autofiction postulent l'impossibilité de l'autobiographie, Vilain postule l'impossibilité de l'autofiction doubrovskienne.

L'inventeur du mot-valise s'est-il arrogé un concept avec des critères sur mesure ou est-ce que ses dix postulats régissent d'autres ouvrages autofictifs ? En d'autres mots, suivant l'affirmation de Vilain, l'autofiction à la Doubrovsky est-elle réellement impossible ? Peut-être pas. Le roman *Prague* de Maude Veilleux, publié chez Septentrion en 2016, frappe par son respect – involontaire<sup>9</sup> – des critères doubrovskiens. Se peut-il que l'ouvrage d'une jeune autrice québécoise puisse réfuter la thèse de Vilain selon laquelle « aucun texte ne peut *entièrement* répondre » à « ces contraintes excessivement rigoureuses » ? En un sens, Vilain a raison ici aussi : s'il se trouve une minuscule faille dans le texte de Veilleux face au décalogue doubrovskien, elle se situerait sur le plan de l'onomastique. L'autrice se met évidemment en scène : le « je » est carrément martelé et le terme « autofiction » est employé à deux reprises pour qualifier son propre texte, mais ni son prénom, ni son nom n'apparaissent au sein de la narration (Veilleux se nomme pourtant à plusieurs reprises dans son œuvre poétique parue aux Éditions de l'Écrou<sup>10</sup>). En ce sens, le critère onomastique devient

superflu dans un contexte où l'entreprise autofictionnelle est à ce point établie entre la narratrice/autrice/héroïne. En dépit de cette légère entrave aux critères susmentionnés, le roman de Maude Veilleux constituerait, selon les termes doubrovskiens, une autofiction particulièrement réussie, surtout que nous jugeons ici que *Prague* innove dans le paysage autofictionnel grâce à sa forme originale marquée par une surenchère du moi. *Prague* se présente comme une sur-autofiction, où l'itération du « je », le métadiscours sur l'écriture de l'intime, l'impression d'instantanéité de l'écriture, la pulsion du « dire vrai » et la stratégie d'emprise du lecteur versent dans la démesure. L'autofictionnaire en témoigne elle-même : « au milieu, [le roman] va devenir une autofiction surréaliste<sup>11</sup>. » N'en déplaise à l'autrice/narratrice/héroïne, le lecteur ne doit pas attendre jusqu'au milieu du récit pour plonger dans ce qui est annoncé, car dès l'incipit le dévoilement de soi et la recherche d'une vérité qui se dérobe inoculent à l'excès l'ouvrage de Maude Veilleux, à tel point qu'au final, c'est l'écriture qui semble prendre le contrôle de la réalité.

## Étouffement et écriture de soi

*Prague* raconte la relation extraconjugale d'une jeune femme libraire, poète et romancière mariée à un artiste visuel. Maude Veilleux<sup>12</sup> est bisexuelle et décide avec son mari, Guillaume Adjutor, lui aussi bisexuel, d'ouvrir leur couple. Le récit suit l'évolution de son aventure avec Sébastien, un de ses collègues à la librairie. Certains paramètres viennent encadrer cette relation extraconjugale qui, selon l'entente, ne doit pas nuire à leur couple. Ni l'un ni l'autre ne peut decoucher ou tomber amoureux.euse. Malgré cet accord, la relation doit rester secrète dans l'« espace public », puisque Maude est la patronne de Sébastien à la librairie et qu'elle craint entrer en conflit d'intérêt. C'est donc sous le signe de l'interdit que commence cette aventure, et c'est également sous le signe de l'interdit qu'elle se termine, car l'héroïne, qui devient plus transparente sur sa relation avec Sébastien devant ses collègues, brise les termes de l'arrangement

marital : elle découche, s'ennamoure de son amant et son mariage s'en trouve profondément affecté. Les sentiments que Maude éprouve pour Sébastien s'approfondissent en même temps que leurs pratiques sexuelles non traditionnelles s'intensifient : les limites, dans leurs jeux de *bondage* et de *choking*, sont sans cesse repoussées. Parallèlement à cette exploration sexuelle, l'autrice expose son projet d'écriture de l'intime en produisant un métadiscours sur son œuvre autofictionnelle. Elle admet au fur et à mesure ses mensonges, ses insuffisances et ses pudeurs, en plus de documenter son travail comme si, par endroits, elle tenait un journal de bord : « J'ai écrit » (*P*, 26) ; « J'ai écrit jusqu'à dix-neuf heures » (*P*, 78) ; « Au moment où j'écris ceci, je le crois vraiment » (*P*, 82) ; « J'ai réalisé que je n'avais pas écrit depuis plusieurs jours. » (*P*, 94) L'autrice/narratrice collige les événements, marquants ou non, de son quotidien, et la succession de phrases prend parfois l'aspect d'une liste. Cette écriture énumérative rappelle la posture du diariste ne visant pas la publication, écrivant sur le vif, seulement pour figer le réel dans un cahier qui ne trouvera jamais de lectorat. Maude Veilleux itère des phrases minimalistes, construites sur la triade sujet-verbe-complément. Dès l'incipit, le style est sans artifice, dépouillé au maximum :

Nous avons commencé à parler de partir à Prague à la blague. Nous étions dans un bar, avions déjà bu pas mal. Je lisais *Vérité et amour* de Claire Legendre. Il adorait Milan Kundera. J'avais toujours rêvé de Prague sans trop savoir pourquoi. L'idée était venue comme ça. Nous avons payé nos verres, dit au serveur que nous partions en voyage la semaine suivante. Nous sommes sortis, avons traversé la rue jusqu'à son appartement et avons acheté les billets. (*P*, 9)

La construction de l'incipit est révélatrice de la dynamique relationnelle et autofictionnelle à venir. Le « je » de Maude et le « il » de Sébastien sont encadrés de part et d'autre par deux phrases formulées au « nous ». Seule la phrase contenant le sujet « l'idée », qui renvoie à un éventuel voyage à Prague et au projet métaphorisé du roman, entrecoupe les phrases au « je » et « nous ». Prenons uniquement les sujets des huit premières phrases afin d'en observer l'enchaînement : Nous/Nous/Je/Il/Je/Prague<sup>12a</sup>/Nous/Nous.

Il y a là un jeu de miroir entre les sujets. Au sein de ce premier paragraphe, deux « nous » encadrent de part et d'autre un « je » et un « il ». D'un côté, le « je » est couplé d'un « il », et de l'autre, le « je » est couplé de « Prague ». Il semble y avoir trois entités duelles : je/il, je/Prague et nous/nous. L'entité la plus forte serait constituée par les doubles nous qui encerclent les deux autres couples : je/il et je/Prague. Ainsi, la dualité Maude et Sébastien enserre la dualité Maude et Prague, et ces deux dualités s'insèrent dans un « nous » double, surenchéri, étouffant qui fait écho à leurs pratiques sexuelles de *choking*. Maude y prend d'abord plaisir : « je voulais qu'il me serre la gorge encore jusqu'à ce que je m'éteigne. » (*P*, 24) La pratique est consensuelle, mais au terme de ces séances, il arrive de plus en plus fréquemment à Maude de faire des crises d'hyperventilation. Au début, ces crises ne les inquiètent pas outre-mesure, mais avec le temps, celles-ci s'amplifient et Maude tombe en apnée de plus en plus longtemps. À la fin, cette pratique d'étouffement qui alimentait d'abord son désir finit par l'oblitérer complètement : « Je n'avais presque plus de désir sexuel. J'avais peur de *freaker out*. Je ne contrôlais plus mes crises d'hyperventilation. » (*P*, 102)

La forme fragmentaire des courtes entrées comme celles que l'on retrouve dans *Prague* serait, selon Maurice Blanchot, une forme d'étranglement. Dans *L'écriture du désastre*, Blanchot parle du fragment comme de « quelque chose de strict, non pas à cause de sa brièveté (il peut se prolonger jusqu'à l'agonie), mais par le resserrement, l'étranglement jusqu'à la rupture » (*P*, 78). En s'appuyant sur les propos de Blanchot, Alain Milon conçoit, quant à lui, le fragment comme une « strangulation de l'écriture » :

L'écriture fragmentaire ne strangule pas l'écriture par son étroitesse, ni par son inachèvement. Elle n'est pas fragmentaire par « accident » – les aléas des indices typographiques ou les marques temporelles – mais par « nécessité » – l'impossible nomination –, autre moyen de reconnaître que le fragmentaire sauve l'écriture (il reste un acte d'écriture) tout en la remettant en cause (il mesure ses incapacités)<sup>13</sup>.

L'écriture fragmentaire illustrerait donc l'impossibilité de nommer totalement les choses, tout en marquant la nécessité de tenter de le faire. Rappelons qu'à travers ses fragments, Maude<sup>13a</sup> ne se nomme jamais. La nomination devient en quelque sorte superflue, car Maude se sait incomplète, dans la vie et dans l'écriture. Le fragment traduit l'insuffisance de cette écriture, il la questionne, il la met en jeu par sa discontinuité, avec un rythme « resserré », saccadé. Le fragment est un éternel recommencement et une fin constante. Il se tient dans un souffle, avant de suffoquer puis de reprendre. La forme du fragment chez Maude Veilleux émerge dans l'urgence d'écrire, illustre cet essoufflement qui caractérise la quête de soi et du réel, et qui pousse à raconter. Et à son tour, le fragment s'essouffle, incapable de saisir le moi et le réel. Mais l'écriture n'en est pas moins nécessaire pour s'en rapprocher. C'est ce que conclut la narratrice/autrice/héroïne: « Puis finalement, il n'y aurait que la littérature pour me permettre de sentir un peu de complétude. Que la littérature. » (*P*, 107) Ainsi, au bout du compte, la figure de Sébastien s'estompe et, avec lui, les « nous » étouffants et le couple je/il. Ce qui reste, à la toute fin de l'incipit, c'est je et Prague. L'amant n'est plus, tout ce qui reste, c'est le livre : « Que la littérature. » (*P*, 124)

## Une double quête

En gonflant artificiellement ce « nous » qui lui servira à écrire un roman, Maude tombe dans un piège, celui d'oublier qu'elle est dans une fiction : « J'avais forcé des sentiments, des retournements de situation et cela avait joué contre moi. » (*P*, 99) D'une certaine manière, au lieu de fictionnaliser une histoire vraie pour un roman qui restituera une part de fausseté, Maude se met à fictionnaliser une vie faussée dans un roman qui dit vrai.

Les frontières se brouillent donc pour l'autrice-narratrice qui, dès le début, se perçoit à travers le regard de son amant comme un personnage.

Elle qui travaille dans une librairie, qui a un amant libraire et qui écrit roman et poésie est complètement obnubilée par la littérature. Dans l'incipit, l'autrice/narratrice dit lire *Vérité et amour* de Claire Legendre, qui se déroule à Prague. Ce roman raconte l'histoire de Francesca, une femme d'expatrié qui devient peu à peu étrangère à son couple. Alors que Maude est partagée entre son mari et son amant, elle cite une phrase de Legendre : « Il n'y avait plus qu'à s'abîmer dans le sommeil entre deux moitiés d'homme qui finissaient par former un seul grand fantôme intouchable. » (*P*, 21) Le parallélisme entre les trames narratives est évident : les deux hommes, Prague, l'étrangeté progressive dans le couple. Maude Veilleux, qui a été l'étudiante de Claire Legendre à l'Université de Montréal, ne cache pas l'influence de la professeure de création littéraire dans son roman : « Cette idée du canal, je l'avais volée à Claire Legendre, je l'avais trouvée ingénieuse [...]. Un canal à Prague, un canal à Montréal (*P*, 57-58). » Il y a mise en abyme du récit de Legendre dans celui de Veilleux. Maude ne craint pas l'intertextualité excessive, empruntant carrément des trames narratives et des événements à une autrice qu'elle admire. Si tout est littérature, c'est que la littérature des autres peut devenir la sienne aussi.

À plusieurs reprises, Veilleux mentionne également son œuvre poétique et ses éditeurs. Elle fait aussi référence à son roman, *Le vertige des insectes*, inspiré librement de sa relation amoureuse avec une femme. Certains éléments du *Vertige* reviennent dans *Prague*, comme le chat à la griffe surnuméraire et son ex partie au Yukon. Elle rejoue même une scène du *Vertige* dans *Prague* : Maude s'est brouillée avec Guillaume, qui est parti en laissant son déjeuner intouché. Plus tard, en voyant les fruits qui noircissent et les mouches qui tournent autour de l'assiette qu'elle peine à débarrasser, elle repense à la tomate que l'ex de Mathilde, son héroïne du *Vertige*, avait laissée dans le réfrigérateur et qu'elle n'osait pas jeter. Or, dans le *Vertige*, ce n'est pas une tomate que son ex avait laissée dans le réfrigérateur : « Elle se revit, à peine une heure plus tôt, assise devant le réfrigérateur à pleurer sur un pot de sauce à spaghetti maison laissé par

Jeanne<sup>14</sup>». Est-ce là une synecdoque involontaire ? Ou bien l'autrice essaie-t-elle de montrer subtilement le caractère fluctuant de la mémoire, l'impossible accès à la vérité dans la fiction ?

L'usage de l'intertextualité et la mention de personnes réelles permettent à l'autrice d'ajouter un surcroît de vérité. Maude tenait à utiliser le vrai nom de son ex-mari, Guillaume Adjutor :

Je trouve que c'est important de ne pas effacer la personne dans le récit. C'est un truc qui m'agace. Dans *Léviathan*, Paul Auster reprend le travail de Sophie Calle et fait de l'artiste un personnage qui s'appelle Maria. Mais quand tu enlèves le nom de quelqu'un, ça enlève quelque chose au livre. Dans tout ce qui existe en dehors. Que la personne elle-même soit dans le récit, ça change quelque chose pour elle. Et ça change quelque chose pour certains lecteurs aussi. Ça confère au livre une certaine puissance<sup>15</sup>.

Cette puissance vient du pacte de lecture généré par l'autofiction. Les lecteurs pour qui « ça change quelque chose » sont ceux qui connaissent ce pacte, qui savent que l'autofictionnaire doit se commettre à se révéler dans sa vérité. Une vérité qui ne concerne pas que l'écrivaine, mais qui implique également ceux et celles qui se retrouvent dans son roman. Pour l'autrice, l'utilisation du vrai nom de son ex-mari impliquait une responsabilité qu'elle tenait à assumer. La personne derrière le personnage de Sébastien, elle, a refusé que son vrai nom soit divulgué. Dans le cas contraire, Maude n'aurait pas changé son nom. Quoiqu'il en soit, l'autrice dépasse ainsi le critère onomastique autrice/narratrice/héroïne pour l'appliquer aux personnages secondaires. En quelque sorte, c'est une façon pour elle d'assurer une fidélité factuelle à ceux qu'elle insère dans son histoire, et « c'est une manière de leur donner de l'agentivité<sup>16</sup> », souligne l'écrivaine. En conservant leur nom, ils ne sont plus ses personnages. Ils deviennent des personnes à part entière, qui existent, avec une voix et une réalité propres. Cette responsabilité de dire vrai, pas seulement sur elle, mais sur les autres aussi, l'autrice/narratrice l'expose littéralement dans *Prague*. Elle témoigne de son

échec, puis de son engagement auprès de son entourage à se remettre à la tâche du roman, à le réécrire pour respecter le pacte :

C'était trop facile d'écrire un livre avec son seul point de vue, d'effacer, même inconsciemment, les détails dérangeants, les travers honteux, les abus, les malveillances, les méchancetés, la trahison, le dégoût. C'était trop facile. Je l'avais trahi. Je lui avais promis devant parents et amis d'au moins essayer. Je pouvais consentir à ce retravail, puisqu'il concernait la vérité. (*P*, 90)

La trahison envers Guillaume dont parle l'autrice, c'est bien sûr sa relation avec Sébastien, mais c'est aussi le roman en tant que tel, le roman qui faillit à sa tâche de dire vrai. Peu à peu, la quête de l'autrice – le roman – et la conquête de la narratrice – Sébastien – se confondent. On ne sait plus très bien si c'est pour contribuer à l'intérêt de son récit que Maude continue à tromper son mari ou si c'est la pulsion sexuelle et amoureuse qui la pousse à écrire. D'ailleurs, lorsque l'héroïne songe à mettre un terme à sa relation avec Sébastien, c'est toujours le projet du roman qui la ramène vers lui : « J'ai eu envie d'arrêter. J'ai eu envie de refermer le couple. [...] J'ai pleuré un peu en pensant au roman. Je n'aurais plus rien à écrire. » (*P*, 38-39) La trame narrative et la relation extraconjugale se mettent en abyme l'une dans l'autre, leurs perspectives se réfléchissant continuellement : le roman dans la relation, la relation dans le roman.

Qui plus est, quand les rencontres avec Sébastien s'enlisent, le projet d'écriture s'enlise aussi : « Le roman commençait à tourner en rond. Les gestes devenaient répétitifs. [...] Il y avait la violence qui escaladait, mais même là, ce n'était pas assez. » (*P*, 30) L'écriture se met à refléter cette stagnation : l'autrice/narratrice ne s'embarrasse plus de phrases complètes pour décrire les rendez-vous sexuels, comme si les événements méritaient au mieux une mention tronquée, anecdotique. Aucun sujet n'est convoqué, que des parties du corps et des gestes sans actants :

Musique. Nus. Doigt. Bouche.

Mis un condom. Rentré en moi. Enlevé le condom. *Henry Lee* de

Nick Cave et PJ Harvey. Rentré dans mon cul.

Venue. Venu.

Baiser sur le front. Partagé une banane. (*P*, 31-32)

Entre les phrases nominales et les phrases verbales sans sujet, les sauts de paragraphe laissent des espaces blancs qui évoquent les temps morts, symbolisant cette quotidienneté rampante où n'importe quel geste devient commun, vide, à force d'être répété. Le récit du quotidien s'étiole, se révèle dans toute sa banalité et le rapport sexuel ressemble à une chorégraphie apprise par cœur, une routine qui se solde sur une mention particulièrement insignifiante, comme si le partage d'une banane se situait au même niveau d'intimité que la sodomie.

Pour relancer sa double quête – le roman et la relation –, l'autrice-narratrice-héroïne doit introduire du piquant dans la trame narrative. Ce piquant, c'est le rapport amoureux qui vient rehausser l'histoire, rajouter une couche de complexité, un enjeu, afin d'empêcher que le roman ne tourne en rond. L'héroïne passe donc d'un amour strictement charnel à un amour aussi psychique. Alors qu'au début, Maude aime ce qui a trait à la dynamique de leurs corps : « sa façon de [la] toucher » (*P*, 15), « sa langue, ses lèvres » (*P*, 19), « enfoncer sa queue dans [sa] bouche » (*P*, 46), peu à peu, cet amour outrepassa la sexualité et ses sentiments pour Sébastien s'approfondissent. À son grand désarroi, les deux relations se conjuguent trop facilement pour que le roman progresse : « J'arrivais très bien à aimer deux hommes en même temps. J'avais mon mari et j'avais mon amant. Je ne sentais aucune culpabilité. » (*P*, 27) L'autrice/narratrice s'éloigne donc du couple rassurant et authentique formé avec Guillaume pour s'abandonner à la relation dangereuse, inégale avec Sébastien. C'est tout juste après que la narratrice ait déclaré sans ambages son amour à Sébastien que Guillaume devine qu'elle le trompe et que le mariage s'effrite. Ainsi, l'enjeu de l'histoire se déplace pour favoriser la quête romanesque : il n'est plus question d'une femme qui aime paisiblement deux hommes à la fois, mais plutôt d'une relation extraconjugale qui met en jeu son mariage.

Dans *La femme gelée*, Annie Ernaux témoigne de son rapport singulier à l'autofiction qui n'est pas sans rappeler l'entreprise de Maude Veilleux : « Je m'écris, je peux faire ce que je veux de moi.<sup>17</sup> » Veilleux compare l'expérience d'Ernaux à la sienne. Elle cite l'aveu de l'autofictionnaire française à Frédéric-Yves Jennet dans *L'écriture comme un couteau* : « J'ai résisté aussi avant de me plonger dans l'écriture de *La femme gelée*, je me doutais que, plus ou moins consciemment, je mettais en jeu ma vie personnelle, qu'au terme de ce livre, je me séparerais de mon mari. Ce qui a eu lieu. » (P, 65) Maude Veilleux s'attend aussi à ce que son mariage éclate au terme de son roman. Ce qui a eu lieu, comme pour Ernaux, hors texte. À la manière de *Vérité et amour* de Claire Legendre qui préfigurait une partie de *Prague*, et dont le titre fait écho à la ville où se déroule l'histoire de Legendre, *La femme gelée* d'Annie Ernaux conditionne l'issue du mariage de Veilleux. Comme l'écrit Chloé Delaume, « Parfois c'est la fiction qui se trouve en amont, en amont de la vie. La fiction lui impose expérience et démarche<sup>18</sup>. » Dans *Prague*, la préséance du récit sur la vie ou de la vie sur le récit est constamment réévaluée, si bien que l'on ne sait jamais lequel se trouve en surplomb de l'autre : « Était-ce hypocrite de ma part de prétendre vivre ça pour l'écrire, de tout ramener au roman, de subordonner le désir à l'écriture ? » (P, 52) La réponse à la question n'est jamais fournie, car l'autofiction est l'écriture du doute, l'espace médian entre le désir de dire vrai et l'impossibilité de ne pas mentir.

## Dire le désir/Le désir de dire

Le rapport à la vérité et au mensonge opère un mouvement de va-et-vient semblable à celui qui unit le roman à la relation, entraînant le lectorat dans une spirale étourdissante. À plusieurs endroits et jusqu'à la toute fin, l'autrice admet « cache[r] de l'information » (P, 103). La narratrice se déclare indigne de confiance, admettant omettre des détails de sa vie, puis révélant reprendre le travail à rebours, réécrire pour accéder à la vérité. Le lectorat

est captif dans ce jeu du vrai et faux, se demandant sans cesse si l'impudeur de l'autrice, déjà monumentale en apparence, s'avère tout de même entière. Paradoxalement, en se révélant elle-même comme non fiable, la narratrice se donne une valeur ajoutée de crédibilité et l'autofiction se révèle comme une entreprise encore plus pure, encore plus dénudante. En effet, explique Frank Wagner,

pour qui souhaite détourner le lecteur des séductions de l'illusion référentielle, et le familiariser à l'inverse avec les procédés de composition et d'écriture, la construction d'un narrateur non fiable et/ou indigne de confiance constitue à l'évidence une technique des plus efficaces – au même titre, bien sûr, que l'ensemble des mécanismes dénudants et déréalisants<sup>19</sup>.

Par l'admission de ses propres procédés rhétoriques d'évitement et de brouillage, Maude Veilleux arrive à une narratrice sur-vraie, consciente de se mentir à elle-même autant qu'à son lectorat, et déterminée à se rapprocher constamment de la vérité. Sébastien apparaît en quelque sorte comme un homme-manuscrit, qui sert l'autrice à faire avancer sa fiction, à faire des découvertes dignes d'être relatée dans le cadre d'un roman. Avec lui, elle découvre l'amour avec un homme hétérosexuel et, paradoxalement, c'est grâce à lui qu'elle déconstruit les rapports binaires : « je catégorisais les pratiques selon les genres. Touchers de femmes, touchers d'hommes. Je découvrais que c'était faux. Qu'il n'y avait que des touchers d'individus et que le genre n'avait pas grand-chose à voir avec la façon d'approcher l'autre. » (*P*, 40)

L'entreprise de déconstruction du genre ne s'arrête toutefois pas à des considérations tactiles pour l'autrice. Entre Sébastien, homme hétérosexuel, et Maude, femme bisexuelle, se produit une espèce d'amalgame, comme si les deux en venaient à ne faire qu'un. Ainsi, lors de leur deuxième rencontre, la narratrice écrit : « Nous nous regardions. Nos yeux verts. » (*P*, 10) La formulation rend quelque peu ambiguë le départage des yeux, qui semblent appartenir indifféremment à l'un.e et à l'autre. C'est

durant cette rencontre aussi que Sébastien lui demande : « À qui est-ce que tu appartiens ? » (*P*, 14) et que la narratrice répond : « Je m'appartiens. » (*P*, 14) Pourtant, quelques pages plus loin, elle dit : « Je me demandais à qui appartenait mon corps. » (*P*, 49) Graduellement, on assiste à une dépossession de l'identité de la narratrice, comme si, en cherchant à s'écrire le plus intimement possible, à se rapprocher de l'autre, elle plongeait plus profondément dans sa conscience, et en venait à se perdre. Dominique Rosse avance que

la définition de Serge Doubrovsky selon laquelle l'autofiction est fiction « d'événements et de faits strictement réels » [...] porte la marque invisible de l'inconscient, une intensité qui rappelle celle du rêve et qui relève à la fois de la relation étroite entre la sexualité et le langage (comme inadéquation), et d'un rythme, comme si le verbe s'adressait au corps en même temps qu'à la pensée<sup>20</sup>.

C'est dans ce rapport entre sexualité et langage, de l'ordre de l'inadéquation, que quelque chose résiste dans l'écriture. Cette intensité à l'œuvre dans le double mouvement du corps et de la pensée montre le côté insaisissable de l'entreprise autofictionnelle, du moins chez Veilleux : « De réfléchir aussi fortement à mes relations interpersonnelles ne pouvait que me mener à douter de tout, de mon couple de moi-même. Je glissais. Je voulais glisser. » (*P*, 65) Glisser où ? Dans cet entre-deux, entre fiction et réalité, entre rêve et conscience, entre corps et langage, là où le soi se réinvente, se reconfigure.

Cette reconfiguration passe toutefois par l'Autre. L'héroïne rêve qu'elle ne fait plus qu'une avec son nouveau partenaire : « En nous approchant, nous nous dissolvions, nous nous annulions. Nous disparaissions. » (*P*, 26); « Nos peaux se fondaient l'une dans l'autre. » (*P*, 44) Ces rêves rappellent la réalité, où l'héroïne s'emploie bel et bien à se fondre dans l'homme-manuscrit pour pouvoir le « réussir » : « Un huis clos de l'âme. Un entretien privé. Ce qui se rapprocherait le plus de l'idée d'entrer dans l'autre. » (*P*, 107) C'est en se rapprochant au plus près de soi qu'on parvient à rejoindre autrui. Le procédé est le même pour le lectorat qui fait sien

l'intimité de l'autrice-narratrice-héroïne; intimité qui se répercute sur/dans la leur. Le particulier est universel, dit l'autofiction. L'Autre est soi ou, sur une note rimbaldienne plus classique, « Je est un autre ».

L'attachement – de Maude à Sébastien, du roman à Sébastien – est par ailleurs aussi métaphorique que littéral, car la narratrice introduit dans leurs pratiques sexuelles l'art du *shibari*, le ficelage japonais. Dans leurs jeux BDSM, la narratrice se place toujours dans la position soumise du *bottom* alors que Sébastien prend le rôle dominateur du *top*. Il serait aisé de croire que Sébastien a ainsi l'ascendant sur Maude et qu'il contrôle leurs pratiques sexuelles. Or, les pratiques BDSM n'impliquent pas un rapport unidirectionnel dominé.e/dominant.e. Dans un article portant sur l'éthique érotique, l'anthropologue Adrien Czuser soutient qu'il

est tout à fait possible de considérer que ce pouvoir s'exerce par la/le *top* à mesure que la/le *bottom* l'abandonne, on peut également envisager – moyennant une autre définition du pouvoir – que *top* et *bottom* exercent et abandonnent *chacun.e* un certain pouvoir, tout au long du jeu<sup>21</sup>.

Lors d'un rapport consensuel où un.e dominé.e *désire* abandonner le pouvoir au.à la dominant.e, la dynamique du pouvoir change complètement. Selon la sociologue Magdalena León, le pouvoir qui, dans le sens commun, « représente la capacité d'une personne à forcer autrui à agir à l'encontre de ses propres désirs<sup>22</sup> », devient, dans la pratique sexuelle BDSM, un pouvoir partagé. Deux pouvoirs se rencontrent dans le consentement : l'un.e décide d'abandonner du pouvoir afin de stimuler son désir et celui de son ou sa partenaire, tandis que l'autre accepte de prendre du pouvoir afin de stimuler son désir et celui de son ou sa partenaire. C'est là un pouvoir double, à somme positive qui, au lieu d'agir *à l'encontre* du désir de l'un.e ou de l'autre, agit *pour* l'un.e et l'autre. En entretien, Maude Veilleux explique : « On n'entend pas beaucoup parler de l'agentivité féminine dans une sexualité plus *hard*. Je voulais montrer que ça peut venir des femmes, que le consentement peut exister dans ces relations-là aussi<sup>23</sup>. » L'agentivité

de la narratrice est d'ailleurs apparente dès les toutes premières pages, qui racontent la deuxième relation sexuelle entre elle et Sébastien :

Je me suis retournée contre lui. J'en voulais plus. Il a fait semblant d'avoir peur de me faire mal. Je l'ai fait entrer en moi. J'avais la main sur sa queue. Je poussais doucement mon bassin vers lui. Puis, il a repris le contrôle. À quelques reprises, j'ai placé ma main sur sa hanche. Il ralentissait. Quand je l'ai pincé, il a dit : est-ce que tu aimes ça ou je te fais mal ? (P, II)

Le contrôle de la narratrice est très explicite au début de l'extrait : c'est elle qui veut plus, elle qui le fait entrer en elle, elle qui pousse son bassin contre lui. Quant à lui, lorsqu'il reprend le contrôle, il ralentit, s'inquiète du plaisir de sa partenaire. Avant la pénétration, Sébastien fait semblant d'avoir peur de lui faire mal. Le BDSM ici, se présente comme un jeu de rôle où on doit parfois faire semblant pour aviver le désir de l'autre. Le jeu érotique s'apparente au jeu romanesque : pour faire vrai et séduire, il faut aussi faire semblant. Et Maude Veilleux montre que c'est dans la vie, parfois, qu'il faut faire semblant pour faire vrai dans le roman.

## L'originalité du jeu du je : une autofiction à part

L'autofiction en général, et particulièrement celle de Maude Veilleux, comporte un caractère hybride. Le récit de soi est toujours tiraillé dans un entre-deux qui rend sa généricité glissante. Dans *Prague*, le côté essayistique rappelle parfois l'autothéorie, combinaison de l'autobiographie et de la théorie critique telle que pratiquée par Paul B. Preciado<sup>24</sup>, Virginie Despentes<sup>25</sup> et Maggie Nelson<sup>26</sup>. En réfléchissant sur l'écriture de soi et en faisant intervenir d'autres penseurs.euses et écrivain.e.s dans sa démonstration, Maude Veilleux théorise un genre, interroge ses limites et ses possibilités, basculant dans l'essai narratif. Également, la façon qu'a l'autrice/narratrice de dépeindre l'Autre à l'intérieur de son récit, particulièrement Guillaume Adjutor, évoque l'allofiction, terme introduit par Armine Kotin

Mortimer pour désigner « l'idée de se raconter à travers la narration de la vie d'une autre personne »<sup>27</sup>. Mari et amant renvoient toujours l'autrice/narratrice/héroïne à elle-même. Quand elle parle d'eux, c'est elle qui est en jeu : ses personnages secondaires ne représentent qu'une facette de sa propre personnalité, une autre ramification de son insaisissable « je », qui oscille entre interdit et sécurité, amour et sexualité, réalité et fantasme. D'autres diraient certainement que Maude Veilleux, par ailleurs fortement inspirée par Christine Angot<sup>28</sup> qui récuse l'autofiction, verse plutôt dans l'autobiographie. Trop de vrai, peut-être, pour faire faux. D'ailleurs, en admettant implicitement que le pacte autobiographique est une promesse impossible à tenir, en soulignant les failles de son entreprise, l'autrice fait preuve d'une sincérité totale. Au fond, c'est en admettant l'inéluctabilité du mensonge qu'on accéderait à la plus complète vérité. Ainsi, Maude Veilleux offre une œuvre entière, autant dans le sens de son « authenticité » que dans celui de sa plénitude, car elle englobe une multiplicité d'autopostures, elle épuise/mobilise de nombreuses écritures du « je » possibles. Alors, est-ce que *Prague* constitue une autofiction doubrovskienne parfaitement réussie ? À cela, il faudrait répondre que seule l'admission de l'inéluctabilité de l'imperfection peut approcher la perfection...

Mais revenons-en à Vilain selon qui le critère d'innovation avancé par Doubrovsky ne tiendrait pas la route : « Quelle est la validité du critère d'innovation formelle quand la nouveauté n'est qu'un effet déjouant les modes, se répétant par des mécanismes scripturaux déjà anciens, pour ne pas dire usés<sup>29</sup> ? » Bien sûr, il est impossible de savoir si, dans la postérité, la posture autofictionnaire de Maude Veilleux ne sera pas reproduite, imitée jusqu'à plus soif, au point de devenir un procédé usé. Or, il faut pouvoir situer l'innovation dans le temps, la contextualiser selon son époque. Dans un paysage littéraire où l'autofiction a la cote depuis quelques décennies, *Prague* innove, sans contredit. *Prague* est le lieu où le jeu du « je » infuse la réalité autant que la fiction, où l'écriture existe avant la vie, où le réel

se confond avec le roman, où trois intimités – autrice, narratrice, héroïne – se contaminent sans cesse. Là s’incarne une autofiction morcelée, intempestive, hybride et profondément originale. Un territoire aux frontières fuyantes.

## Notes

[1] L’auteur souligne.

[2] Serge Doubrovsky, *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 64.

[3] Philippe Gasparini cite Doubrovsky dans *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Le Seuil, 2008.

[4] *Ibid.*, p.209.

[5] *Idem.*

[6] *Idem.*

[7] L’auteur souligne.

[8] Philippe Vilain, « Démon de la définition », *Autofiction(s)*, [version électronique], Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2019 [2010], p. 461-482.

[9] C’est au cours d’un entretien téléphonique avec Maude Veilleux que j’ai pu comprendre le caractère instinctif de son entreprise autofictionnelle avec *Prague*. Ainsi, *Prague* ne s’est pas composé autour de bases théoriques, malgré la présence marquée des critères doubrovskiens.

[10] Maude Veilleux se nomme dans ses deux recueils de poésie les plus récents : *Last call les murènes* (2016) et *Une sorte de lumière spéciale* (2019).

[11] Maude Veilleux, *Prague*, Montréal, Septentrion, 2016, p. 42. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *P* suivi du folio, entre parenthèses dans le corps texte.

[12] Bien qu’elle ne soit jamais nommée dans le roman, j’appellerai parfois l’autrice/narratrice/héroïne Maude Veilleux, car il est évident que l’onomastique est induite.

[12a] Ici, Prague renvoie à l'idée, mais j'y superpose le signifié qui me semble plus révélateur pour la démonstration.

[13] Alain Milon, « Le fragment ou la strangulation de l'écriture », *Maurice Blanchot, entre roman et récit*, [version électronique], Nanterre, Presse universitaires de Paris Nanterre, 2014, p. 275-288.

[13a] Dans le texte, l'autrice de *Prague* est désignée tour à tour par son prénom, son nom de famille et son nom complet. Toutes ces désignations renvoient à la même personne, c'est-à-dire à Maude Veilleux, l'autrice-narratrice-héroïne.

[14] Maude Veilleux, *Le vertige des insectes*, Montréal, Septentrion, 2014, p. 57.

[15] Paroles rapportées d'un entretien téléphonique avec Maude Veilleux le 30 octobre 2020.

[16] *Ibid.*

[17] Annie Ernaux, *La femme gelée*, Paris, Gallimard, 1981, p. 63.

[18] Chloé Delaume, *S'écrire, mode d'emploi*, Montpellier, Publie.net, 2008, p. 14.

[19] Frank Wagner, « Quand le narrateur boit(e)... (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance) », *Arborescences*, n° 6, 23 septembre 2016, p. 170.

[20] Dominique Rosse, « Autofiction et Autopoïétique : La Fictionnalisation de Soi », *L'Esprit Créateur*, vol. 42, n° 4, 2002, p. 14.

[21] Adrien Czuser, « Ne pas (se) faire violence : Éthique érotique des interactions BDSM en contexte communautaire », *Journal des anthropologues*, n° 156-157, 15 mai 2019, p. 151.

[22] Magdalena León (tr. Hélène Le Doaré), « Les femmes face au pouvoir. Une réflexion sur l'empoderamiento », *Cahiers du Genre*, n° 63, 2017, p. 36.

[23] Paroles rapportées d'un entretien téléphonique avec Maude Veilleux le 30 octobre 2020.

[24] Paul B. Preciado, *Testo junkie : sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Grasset, 389 p.

[25] Virginie Despentes, *King Kong théorie*, Paris, Grasset, 2006, 158 p.

[26] Maggie Nelson (trad. Jean-Michel Thérault), *Les argonautes*, Montréal, Éditions Tryptique 2017, 218 p.

[27] Il s'agit d'une traduction libre: « the idea of recounting oneself through the narration of another's life »; Armine Kotin Mortimer, « Autofiction as Allofiction : Doubrovsky's *L'Après-vivre* », *L'Esprit créateur*, vol. 49, n° 3, automne 2009, p. 25.

[28] Paroles rapportées d'un entretien téléphonique avec Maude Veilleux le 30 octobre 2020.

[29] Philippe Vilain, *op. cit.*

Quand l'émergence déborde :  
 Étude comparée de la résistance dans  
*Graine de fées* de Dyane Léger et  
*L'extrême frontière* de Gérald Leblanc

Éloïse Leblanc

La fondation des Éditions d'Acadie en 1972 puis des Éditions Perce-Neige en 1980, offre une nouvelle plateforme de diffusion aux écrivains acadiens qui auparavant se retrouvaient avec des options limitées : faire imprimer leurs textes aux presses du *Moniteur acadien* et de *L'Évangéline*, trouver un éditeur québécois ou encore publier à leur compte<sup>1</sup>. Cette émergence de l'édition en Acadie est toutefois précaire en raison d'un manque de ressources financières ou de reconnaissance extérieure permettant une réelle légitimation de ces publications. Elles sont limitées au « travail primaire de la littérature<sup>2</sup> », toutes les ressources disponibles dirigées vers la survivance et l'émergence perpétuellement inachevée de la littérature acadienne. Comme le formule François Paré :

La plupart des communautés minoritaires ne disposent pas d'outils étatiques de promotion culturelle. Dans ces cas, la littérature, malgré son abondance et son apparente vitalité, est très minimalement instituée. Cette carence suffit aujourd'hui amplement à distinguer la littérature québécoise des autres littératures francophones du Canada.<sup>3</sup>

Menacés d'invisibilité, les auteurs des années 1980 doivent s'adapter aux défis spécifiques qui se profilent devant eux.

En procédant à l'analyse comparative des recueils *L'extrême frontière* (1988) de Gérald Leblanc et *Graine de fée* (1980) de Dyane Léger, il devient possible d'évaluer la réussite des adaptations particulières que proposent chacune de ces œuvres. Si les poètes Léger et LeBlanc ont mis de

l'avant une écriture consciente de leur position au sein des structures de pouvoir, la portée de leurs prises de parole n'est toutefois pas assurée. Leur militantisme littéraire est affecté par les mouvements politiques et sociaux, ainsi que par les différentes structures qui entourent l'objet-livre. La résistance poétique des auteurs à l'étude opère sur les bases culturelles qui les préexistent. Comme le précise René Dionne : « la réaction des francophones du Canada a été tellement vive et rapidement organisée qu'elle force à constater qu'existaient déjà des identités régionales bien établies au fond des consciences individuelles<sup>4</sup> ». Cette récupération des identités régionales, tissée délicatement avec des innovations formelles qui s'affranchissent du contexte acadien, constitue la fabrique de cette institution littéraire acadienne émergente. Ce phénomène de récupération permet aux écrits de conserver leur étiquette « d'acadiens », sans être limités à celle-ci. Il permet aussi à l'héritage culturel non institutionnalisé d'être célébré et reconnu à travers les référents locaux qui se glissent dans le paysage littéraire. Pour éviter d'être exclue d'une mémorialisation<sup>5</sup> dans la longue durée, la culture acadienne non institutionnalisée – celle du folklore et des traditions quotidiennes – est insérée habilement dans l'écosystème littéraire. Dans le vocabulaire de Raymond Williams, il est question d'une résistance qui combine des *éléments culturels émergents* (les réponses aux réalités contemporaines) et des *éléments culturels résiduels* (la réappropriation de langages ou de topoï préexistants)<sup>6</sup>. Puisque les structures oppressantes demeurent constitutives du langage, toutes les pratiques culturelles, même celles qui se veulent subversives, doivent être formulées dans un système de représentation – à travers des concepts, des idées, des mythes et des images – s'appuyant sur des référents accessibles pour le lectorat. Un excédent d'éléments émergents crée alors un scénario qui limite la prise de parole à une courte durée, sans accès à la mémoire collective acadienne. En établissant quel est l'apport respectif des éléments culturels émergents et des éléments culturels résiduels dans *Graines de*

*fées* de Dyane Léger et *L'extrême frontière* de Gérald Leblanc, cet article mettra en lumière la particularité et l'étendue de la réussite de chacune des œuvres dans leur recherche d'un équilibre au travers de l'émergence.

\* \* \*

Avant l'arrivée de Gérald Leblanc sur la scène poétique acadienne, il n'y avait, comme le fait remarquer Raoul Boudreau, « aucune ville qui puisse être identifiée comme un lieu acadien, les seuls lieux que [pouvait] revendiquer l'Acadie [étaient] ruraux<sup>7</sup> ». Les poèmes du recueil *L'extrême frontière* (1988) ont initialement été publiés dans des revues, entre autres *Emma*, dirigée par les Éditions d'Acadie. Ils ont été lus dans des soirées littéraires, empreints d'une oralité indéniable<sup>8</sup>. Leblanc y présente une écriture de l'urbanité, une mise en scène de Moncton, plus spécifiquement. Sans pour autant évacuer la ruralité, il la reformule de manière à la dégager du folklorisme. Le recueil évoque l'expansion commerciale qui opère en Acadie, comme ailleurs, et fait plonger la poésie dans un imaginaire émergent de chaînes de restaurants et de magasins à grande surface. La ruralité acadienne évolue désormais en parallèle d'une nouvelle urbanité où la résistance se formule plus clairement grâce à l'affirmation de nouvelles identités marginales. Leblanc cartographie le territoire acadien, avec toutes ses rues et les personnes qui y habitent, jusqu'à son « extrême frontière ». En représentant le territoire acadien de façon à juxtaposer région et ville, intimité et collectivité, Leblanc évite toute essentialisation ou tout stéréotype du territoire acadien. Il propose une cohabitation de cette urbanité nouvelle dans le paysage littéraire acadien avec des référents de lieux propres à la ruralité. Le lecteur se voit présenter, dans un même poème, la ville de Bouctouche, qui « se réveille en moi avec les mots de mon père<sup>9</sup> », et un village anonyme où le sujet poétique se perd « entre le Take Out et le Drive In<sup>10</sup> ». Pour Leblanc, la tradition orale, la généalogie ainsi que l'accélération de l'industrie de la restauration font toutes partie du paysage acadien. Se superposent aussi la réalisation prosaïque de la malpropreté des artères de la ville et le chant folklorique et

mythique des racines grâce à la présence d'un être aimé : « dans les rues sales de Moncton / tu es là / et mes racines chantent<sup>11</sup> ». L'Acadie, dissimulée derrière l'interpellation du « tu », donne l'impression d'un rapport de proximité et d'une appartenance identitaire acadienne familière qui permet au marcheur de faire face à la saleté de sa ville. Un équilibre est atteint entre ce que le lectorat reconnaît comme des référents identitaires acadiens qui le rendent solidaire de son voisin, et l'émergence du paysage urbain, capitaliste voir même individualiste. Cette pratique qui consiste à tisser ensemble les référents émergents et résiduels est aussi présente dans le vers suivant, « l'Évangéline sent le Pizza Delight<sup>12</sup> ». Leblanc évoque le mouvement simultané de récupération et de résistance par rapport aux figures mythiques de l'identité acadienne.

Moncton devient le lieu principal où se déploie la poésie de Leblanc. Il construit une version de la ville que l'on pourrait qualifier d'improbable. Une part d'utopie est infusée dans la description de la ville, puisqu'il existe un certain « décalage entre le Moncton rêvé par Leblanc et la réalité<sup>13</sup> ». La qualité émergente de l'œuvre se loge, entre autres, dans l'audace sous-jacente à cette entreprise. Dans la préface de *L'extrême frontière*, l'artiste multidisciplinaire Herménégilde Chiasson explore cette proposition improbable de capitale culturelle acadienne :

Moncton. Un lieu exact, une erreur monumentale sur la carte de notre destin, le nom de notre bourreau comme un graffiti sur la planète. Moncton. Un espace difficile à aimer (un espace difficile pour aimer), une ville qui nous déforme et où nous circulons dans les ramages du ghetto. Et pourtant, c'est de cet espace que jaillit notre conscience, vécue dans les méandres de la diaspora et articulée dans un faisceau rutilant de colère et d'ironie.<sup>14</sup>

Leblanc représente la ville de Moncton de façon renouvelée, à travers l'émergence d'une « prolifération des noms de lieux et d'espaces divers » de façon encadrée et rigoureuse « alors que [l]e genre littéraire [poétique] nous avait plutôt habitués aux délimitations floues du discours intérieur<sup>15</sup> ». Si la géographie de Leblanc est référentielle et précise, les identités qui s'y

forment, elles, sont rêvées et éclatées. Comme le suggère Andrée Melissa Ferron, « il n'est plus question de prescrire une identité acadienne selon des repères trop bien définis<sup>16</sup> ». Leblanc s'attèle plutôt à écrire une Acadie urbaine, « malgré tous les handicaps qu'on connaît à Moncton comme siège d'une culture de langue française<sup>17</sup> ». Dans le poème « genèse », la révolte du poète, auparavant contenue entre les murs de sa chambre, se retrouve sur les trottoirs et se projette sur les façades des maisons alignées<sup>18</sup>. Moncton étant une ville industrielle à l'époque de l'écriture du recueil, la description qu'en fait Leblanc permet une nouvelle prise de parole pour la classe ouvrière et le syndicalisme. La littérature se présente alors comme « un outil pour permettre à la gauche marxiste de garder une place dans la mémoire collective<sup>19</sup> ». Le choix de la forme poétique atténue l'aspect menaçant du discours politique, et assure la nuance. Comme l'écrivent Philippe Volpé et Julien Massicotte, les défis de la fin des années 1970 se résument à « intégrer l'hétérogénéité des luttes dans la mémoire, reconnaître l'existence des mouvances de ce type, avec leurs idéalismes et leurs failles<sup>20</sup> ». Dans le passage suivant, on remarque la cohabitation d'une légèreté liée à l'espace et d'une lourdeur liée à l'oppression :

trotte dans les rues  
quelque part dans la ville un  
ouvrier écrasé  
de fatigue rentre sur son shift de minuit  
parce que rien  
n'arrive  
l'exploitation  
se porte bien chez nous<sup>21</sup>

Le choix du verbe trotter et de l'expression « se porte bien chez nous » indique une aisance à vivre dans cet endroit, alors que les mots « écrasé », « fatigue » et « exploitation » établissent une dynamique de pouvoir pernicieuse. Pour créer un Moncton viable, il faut regarder l'oppression en face et être « entêtés pour vivre icitte<sup>22</sup> ». Afin d'en arriver à communiquer cette impression, Leblanc joue du langage qu'il entend dans la rue, manipule

le vocabulaire d'usage autour de lui et l'inscrit de façon permanente sur papier. Moncton se présente comme un lieu de résistance linguistique spécifique et perpétuel puisque, Leblanc le rappelle, « ça prendra plus qu'un hôtel de ville bilingue pour assouvir notre soif<sup>23</sup> ». Selon David Lonergan, l'œuvre de Leblanc se lit comme un éloge du chiac, de la persévérance et de la persistance du peuple qui le parle<sup>24</sup>. Dans cette optique, le poète résiste de façon plus poignante en usant de mots qui lui ressemblent, ceux qui constituent la réalité qu'il décrit : « la Main de Moncton rote le chiac / et nous parlons sauvage / dans un pays de coups de poing<sup>25</sup> ». Les coups de poing, et donc la force de frappe, ne sont possibles que si les facettes dites « sauvages » du chiac sont acceptées. Selon Leblanc, en endossant fièrement ce vernaculaire dans ses écrits littéraires, le poète peut plus aisément participer à la résistance contre l'assimilation linguistique.

La flexibilité linguistique qu'il propose se frappe à une barrière de rigidité institutionnelle. Leblanc y réfère dans les vers suivants : « à l'Université on soigne le français comme à l'hôpital goddam de bons à rien<sup>26</sup> ». Ce rapport difficile à l'autorité linguistique que représente l'Université de Moncton se prolonge dans certains autres passages :

la vie s'étouffe dans la craie  
des jeunes bandent sous leur pupitre  
un prof vomit l'incohérence académique  
les polyvalentes paralysent la créativité<sup>27</sup>

Le poète note l'absence de créativité au sein de l'institution académique. Sentiment d'inconfort et d'insatisfaction qui s'étend à d'autres structures en place : la « politicaillerie plate<sup>28</sup> » et les limites de l'institution culturelle. En 1981, Leblanc identifiera le besoin de créer de nouvelles institutions littéraires et fondera les Éditions Perce-Neige, tout en assurant la direction littéraire. On compte si peu d'acteurs dans le milieu que Leblanc est à la fois un poète marquant de sa génération et éditeur de la génération qui suivra, jouant plusieurs rôles pour faire advenir l'institution littéraire précaire. Dans son premier recueil poétique Leblanc communique déjà une conscience de

cette précarité, cette attente d'un marché du livre qui limite la créativité ou la possibilité d'une avant-garde. Leblanc marche sur un fil tendu, faisant émerger des éléments nouveaux, mais en s'appuyant sur des référents acadiens reconnaissables. Jimmy Thibeault parle de cette entreprise comme d'un « réinvestissement de l'espace et de l'imaginaire [qui] répond à un désir du sujet d'ancrer son identité dans l'expérience intime du territoire, qu'il partage avec d'autres, tout en reconnaissant les influences du monde extérieur en plein bouleversement<sup>29</sup> ». Il écrira quelques années plus tard : « les illusions se dégonflent / à la vitesse de la lumière / dans les débris des années '70<sup>30</sup> ». Si les répercussions de ses recueils et de leur écho militant s'avèrent limitées, il n'est plus question de regarder en arrière. Gérald Leblanc rejoint son public le plus large par la mise en musique de sa poésie par le groupe 1755 et son travail d'éditeur. Sa poésie imprimée demeure un point d'ancrage et de référence récupéré par les poètes qui lui succéderont, plus particulièrement en ce qui a trait à l'instauration de l'urbanité monctonienne dans sa poésie. Leblanc reconnaît la limite de l'émergence : il frôle l'excédentaire, teste la cohabitation de l'émergent et du résiduel. Se faisant, il s'assure une postérité en produisant de nouvelles identités et subjectivités urbaines.

\* \* \*

L'institutionnalisation de la littérature acadienne se produit aussi au travers des échos, des emprunts, entre les auteurs et autrices qui y participent. La poétesse Dyane Léger s'appuie sur l'œuvre de Leblanc, pour ajouter des pierres à l'édifice. Dans *Graines de fée* (1981), elle fait cohabiter un désir de singularité de sa pratique poétique et un besoin de solidarité avec le champ communautaire. François Paré souligne que « ce sont les femmes qui ont surtout posé, au moins implicitement, le renversement de la quête identitaire jusque-là liée à l'idée de communauté nationale »<sup>31</sup> en écrivant à partir du lieu de l'intime, mettant en scène le corps féminin, et faisant émerger de nouvelles subjectivités dans la poésie acadienne, elle rejette les origines mythiques de l'Acadie. La nouveauté de son geste se trouve aussi

dans la forme proposée. Léger adapte le format du conte dans un registre pour adultes, ce qui lui permet d'explorer l'intime et l'immédiat, et de présenter le corps de la femme dans ce qu'il subit et ce qu'il évoque de sublime.

Après avoir vu son manuscrit refusé par les Éditions d'Acadie, elle dut attendre la mise en place des Éditions Perce-Neige pour partager la violence de son vers qui cohabite avec la vulnérabilité du corps mis en scène. Cette difficulté à publier et cette patience imposée pourraient être expliquées par un refus de reproduire le mythe des origines acadiennes, éléments culturels résiduels qui ont fait connaître la doyenne de l'écriture au féminin en Acadie, Antonine Maillet. Dans sa poésie, Léger établit pourtant une certaine filiation. Léger, comme Maillet, célèbre le langage quotidien acadien et lui donne sa place dans la littérature. Le texte est saturé de marques d'oralité telles que « *patapouf !!!* »<sup>32</sup> et « *Arrrêêêêêtttez !!!* »<sup>33</sup>, où la graphie est investie du jeu de la représentation et de la reproduction de l'espace conversationnel. Comme Maillet également, elle représente Évangéline telle une victime dépassée. *Graines de fées*, établit même une analogie entre Évangéline et l'histoire de Cendrillon, impuissante face à son oppression, toujours soumise à l'autorité de l'homme et de l'État. Malgré ce point de départ commun, on assiste à un dépassement de la version de la féminité proposée auparavant dans l'imaginaire acadien. Le recueil est présenté sous la forme d'un conte, utilisant des formules telles qu'« il était une fois »<sup>34</sup>, faisant écho à la figure de conteuse de la Sagouine créée par Maillet. Cette forme est toutefois infusée d'un renouveau thématique, doublée d'une sensualité et d'un surréalisme émergents. La poétesse à l'étude fait partie de ceux qui « ne se sont pas laissés[s] réduire aux rôles genrés stéréotypés que leur proposait la société acadienne au sein de laquelle l'influence de l'Église catholique était de taille »<sup>35</sup>. Le rapport à la religion est réinvesti pour illustrer le dépassement nécessaire d'un symbole déchu, comme dans cet extrait où Léger interpelle le lecteur : « tu avais jusqu'à cessé d'implorer la carcasse du Christ clouée au faite de la porte »<sup>36</sup>. Plutôt que l'« Immaculée Conception-

fêlée<sup>37</sup> », Léger use d'une tonalité surréaliste pour décrire les réalités de la femme déclinées de multiples façons. De la « petite fille qui aimait écrire<sup>38</sup> » à la « femme de papier<sup>39</sup> », ou encore à la Sibelle aux « seins voluptueux<sup>40</sup> », la féminité est ici créatrice et fertile. Même la féminité ouvrière comporte sa part de sublimation : « au coin, la plumeuse de poules devient éplucheuse de morues, canneuse de hareng, de maquereau. À gauche, à droite, les tignasses d'ouvrières mal peignées reprennent le couplet claudicant<sup>41</sup> ». Le couplet de cet hymne rappelle le lien solidaire entre les femmes, dont les représentations demeurent polyvalentes. Ce texte déborde de la représentation de la femme résiliente, au-delà de la résilience passive que représentait la Sagouine ou encore, avant elle, Évangéline. La féminité est exprimée à travers une résilience active, par des illustrations multiples, parfois même contradictoires, de la femme, par moment reconnaissable et par moment projetée dans un univers surréaliste.

Monika Boehringer soutient que « l'écriture de Léger, toute excessive et inventive qu'elle soit, est non seulement fermement ancrée dans la subjectivité de son autrice qui cherche la parole poétique, mais aussi dans le domaine des arts et de la littérature<sup>42</sup> ». Le *je*, comme sujet poétique, se construit face à une histoire de l'art, une rencontre avec des objets picturaux et cinématographiques qui débordent du cadre habituel de l'histoire nationale. L'intertextualité avec les œuvres de Lewis Carroll permet de faire émerger une filiation entre la littérature acadienne et des classiques de la littérature jeunesse. En faisant intervenir des personnages d'*Alice au pays des merveilles*, Léger confirme son adhésion à une esthétique de la décontextualisation et son désir de dialoguer avec une histoire littéraire plus vaste, phénomènes jusque-là inédits en littérature acadienne. Boehringer souligne : « tout cet assemblage d'éléments intertextuels, puisés dans les sources aussi diverses que des contes, des (faux) récits pour enfants, des films, de la poésie québécoise, entre autres, montre à quel point le recueil de Léger est étayé par un réseau d'intertextes passablement éclatés et provenant d'œuvres reconnues et célébrées<sup>43</sup> ». Pourtant, l'Acadie et ses

référents propres sont encore déchiffrables, en filigrane, dans le texte. L'esthétique de la décontextualisation n'élimine pas totalement le thème de l'exode et l'inscription dans une géographie plus spécifique que celle des poètes qui publieront après elle. Léger situe, dès le début du texte, l'action poétique dans une géographie acadienne reconnaissable : « elle dépose nos valises au bord d'une Parlee Beach<sup>44</sup> ». L'imaginaire de Léger crée un pont entre les lieux d'un paysage maritime acadien et certains des aspects d'un quotidien universel ; un pont où « l'écume chaude transforme l'urinoir en un port de mer<sup>45</sup> ». À cette géographie s'ajoutent des référents culinaires proprement acadiens : « du fricot et des poutines imaginées<sup>46</sup> », mais aussi l'illustration d'allées de village, théâtre de ruelles et venues de couples comme tant d'autres, qui « s'attardent à répéter le rôle d'amour las...<sup>47</sup> ». La lecture de l'œuvre de Léger donne une impression de tentation face aux éléments émergents, mais avec la possibilité de retrouver son équilibre en prenant appui sur des référents établis en littérature acadienne. Dans une entrevue avec Michel Giroux, Léger affirme : « j'ai toujours voulu que mes écrits demeurent intelligibles tant chez nous qu'au Québec, qu'en Afrique ou en Europe<sup>48</sup> ». En tentant, par moments, une transition vers l'émergence d'une inventivité langagière, avec des néologismes comme « tempsdrement<sup>49</sup> », « from-âge<sup>50</sup> », « mon-songe<sup>51</sup> » ou encore « couleheures<sup>52</sup> », l'ouvrage consolide le travail formel ayant été fait auparavant par des poètes tels que Raymond Guy LeBlanc. Léger parle du geste politique de l'écriture comme de quelque chose de plus discret que de faire flotter le drapeau acadien. Ce symbole est lui aussi sublimé pour être réinvesti dans un contexte d'intimité : « j'arrive aux Archives. Mes draps peaux effilochés se hissent au-dessus d'un vent stagnant<sup>53</sup> ». Le sujet féminin de l'énonciation peut s'imaginer sous de multiples facettes, « ballerine de cristal<sup>54</sup> » et « diseuse de bonne aventure<sup>55</sup> », puisque les peintres surréalistes comme Léger peuvent créer un imaginaire exalté qui s'appose sur la réalité. On assiste à l'aplanissement des registres, où la sensualité cohabite aisément avec l'action de laver la vaisselle. L'intimité et les nouveaux territoires du corps sont à leur paroxysme : « tôt ou tard... dans un lit de chaudes paroles,

le toucher attise la chair, nous fait frémir de jouissance<sup>56</sup> ». Ce qui y est décrit est aussi l'intimité du corps féminin : « je change mon tampon sale, m'abandonne devant ma garde-robe tandis que mon miroir s'épuise<sup>57</sup> », une expérience auparavant tue en littérature acadienne. Bien loin de l'héroïne mythique, la femme que Léger met en scène est une porte-parole des détails quotidiens de la féminité. La poétesse réaffirme aussi le potentiel résilient de la femme qui subit les douleurs des menstruations et la rigidité de l'institution du mariage : « venez voir les corps impies saigner ma robe de mariée<sup>58</sup> ». L'écriture de Léger introduit un nouveau type de prise de parole en dénonçant les violences que subit le corps de la femme. La poésie de Léger offre un espace pour qu'elle se réapproprie le corps de la femme. Comme elle le confie dans son entretien avec Giroux, le processus d'écriture consiste à explorer sa propre féminité à travers le travail du langage et le déploiement d'un imaginaire. Elle précise : « j'écris pour moi-même, c'est un geste très égoïste et très intime. Mais en publiant, cela en fait un acte social, politique<sup>59</sup> ». Elle fait émerger des thématiques féministes en plus d'un renouveau formel, en rappelant au lecteur, mais surtout à la lectrice, que le langage peut attiser le plaisir féminin, ou du moins s'affairer à mieux le décrire. Dans cette poésie, la bouche articule une parole nouvelle tout en abordant des thèmes qui rappellent le contact des lèvres et l'intimité avec l'autre. L'inventivité de cette communion explique peut-être la reconnaissance que reçoit *Graines de fées* lorsque le recueil remporte le prix France-Acadie en 1981, encourageant les Éditions Perce-Neige à continuer leur travail d'édition de poésie au féminin.

La présentation de nouveaux référents, empruntés à des courants littéraires appartenant à des institutions dominantes et introduisant l'écriture du corps de la femme, comporte certains risques. Comme le rappelle Paré : « déplacées et fragmentées, les identités se reconstruisent et parfois – mais pas toujours – la mémoire est le lieu des plus subtiles métamorphoses<sup>60</sup> ». Dans le cas de Dyane Léger, la prise de parole poétique semblait, au début des années quatre-vingt avoir permis l'émergence d'une

place pour l'écriture et la représentation des femmes. Le résultat de cette nouvelle prise de parole fut toutefois de courte durée si l'on se fie à l'accessibilité actuelle de la poésie imprimée de Léger. En effet, il est aujourd'hui très difficile de se procurer ses recueils. Son héritage est lisible dans une poésie au féminin qui confirmera son importance avec l'émergence de poétesses acadiennes qui lui succéderont. Léger ouvre la voie à des propositions de subjectivités alternatives pour une féminité qui n'est pas uniquement acadienne. Alors que l'inscription de Moncton comme capitale littéraire dans l'œuvre de Gérald Leblanc a influencé plusieurs autres auteurs après lui à situer leur écriture dans l'urbanité, l'écriture du corps de la femme sera aussi reprise par une certaine relève. Comme l'avance Thibeault, les poétesses appartenant à cette relève formulent un « désir marqué de nommer l'espace habité, de lui donner une profondeur émotive en l'instituant en lieu d'identification du sujet<sup>61</sup> ». Dans le cas de Gérald Leblanc, pour rejoindre un public plus large, donne à ses textes plusieurs formes, certains sont chantés et reconnus par plusieurs encore aujourd'hui. Ses recueils demeurent peu connus à l'extérieur d'un milieu littéraire limité, mais influencent les générations d'écrivains et de poètes acadiens qui lui succèdent.

\* \* \*

Le fil conducteur de l'écriture de la résistance culturelle se déroule autour de l'imaginaire des nouvelles subjectivités, qui demeurent tout de même acadiennes, tout en s'opposant aux identités nationales traditionnelles et aux identités associées à la culture anglophone dominante. Elles font émerger des solutions inédites. L'analyse du corpus étudié ici montre une consolidation suivie d'une complexification de l'imaginaire du compromis et de la résilience. Par ailleurs, ces nouvelles caractéristiques de l'imaginaire acadien précèdent la période à l'étude et se poursuivent encore aujourd'hui. À la fin des années quatre-vingt, l'écriture de la résistance rencontre encore des défis de tailles : la situation linguistique des Acadiens reste

difficile, et la légitimité du bilinguisme ne s'est toujours pas imposée au sein des structures néo-brunswickoises dominantes<sup>62</sup>, malgré la présence d'un bilinguisme officiel dans la province depuis 1969. Les défis liés au processus d'institutionnalisation de la littérature acadienne, eux aussi, ne cessent de se renouveler. Avec une population francophone estimée à 300 000 personnes, l'Acadie souffre d'un déficit démographique. À cela s'ajoute le travail, essentiel à la constitution d'un lectorat acadien, qu'il reste à faire en littératie et en alphabétisation de la population<sup>63</sup>. Pour répondre aux exigences d'un lectorat à l'extérieur des frontières acadiennes, Catherine Voyer-Léger fait remarquer que les auteurs acadiens doivent éviter les débordements, tout en résistant au phénomène de folklorisation :

La diffusion de la littérature acadienne sur des marchés extérieurs, au premier chef le marché québécois qui serait le poumon naturel pour cette production, reste trop faible. D'autres l'auront dit mieux que moi : encore aujourd'hui la littérature acadienne attire l'attention sur le marché québécois surtout quand elle témoigne d'un certain exotisme ou d'une histoire de fragilité<sup>64</sup>.

Raoul Boudreau, en reconnaissant cette situation précaire, soulève la question : « sans lectorat conséquent, la littérature acadienne serait-elle une construction artificiellement entretenue par ceux qui en vivent ?<sup>65</sup> » Dans ce qu'elle a d'artifice, la poésie de Leblanc et de Léger est un travail de dentelle, tissant avec minutie un imaginaire de la résilience. Faire de la littérature dans un lieu où il y a d'emblée un excédent de production s'exprime comme une forme de résistance au monopole de la parole et à l'homogénéisation de la culture. Un livre publié en Acadie devient, en soi, un objet de résistance.

#### Notes

<sup>62</sup> Marguerite Maillet, *Histoire de la littérature acadienne : De rêve en rêve*, Moncton, Éditions d'Acadie, Collection universitaire, 1983, p. 179.

<sup>[2]</sup> François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, 2001, p. 88.

<sup>[3]</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>[4]</sup> Renée Dionne, « Trois littératures francophones au Canada », *Cahiers Charlevoix*, vol. III, 1998, p. 227.

<sup>[5]</sup> François Paré propose la définition suivante du terme mémorialisation : « Pourtant, c'est le second degré de la mémorialisation qui semble échapper le plus souvent aux petites littératures, qui se contentent de vivre l'aventure collective de l'écriture dans une sorte de primitivité sans écho. Ce qui manque à ces petites institutions littéraires, c'est le discours décalés, mémoire de la mémoire collective, dont les universités se font dans les cultures dominantes les agents les plus empressés », François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, p. 64.

<sup>[6]</sup> Stuart Hall, *Cultural Studies 1983: A Theoretical History*, Durham, Duke University Press, 2016, p. 49.

<sup>[7]</sup> Raoul Boudreau, « La création de Moncton comme "capitale culturelle" dans l'œuvre de Gérald LeBlanc », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. XXXVIII, 2007, p. 38.

<sup>[8]</sup> David Loneragan, *Regard sur la littérature acadienne (1972-2012)*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2018, p. 63.

<sup>[9]</sup> Gérald Leblanc, *L'extrême frontière: poèmes 1972-1988*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1988, p. 37.

<sup>[10]</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>[11]</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>[12]</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>[13]</sup> Raoul Boudreau, *op. cit.*, p. 33.

<sup>[14]</sup> Herménégilde Chiasson, « Préface » de *L'extrême frontière: poèmes 1972-1988*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1988, p. 7.

<sup>[15]</sup> Andrée Mélissa Ferron, « Gérald Leblanc et l'expérience du corps dans la ville », *Arborescences*, n° 3, juillet 2013, p. 7.

<sup>[16]</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>[17]</sup> Raoul Boudreau, *op. cit.*, p. 38.

<sup>[18]</sup> Gérald Leblanc, *op. cit.*, p. 32.

[19] Philippe Volpé et Julien Massicotte, *Au temps de la « révolution acadienne : les Marxistes-Léninistes en Acadie*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2019, p. 232.

[20] *Ibid.*, p.232.

[21] Gérald Leblanc. *op. cit.*, p.34.

[22] *Ibid.*, p.36.

[23] *Ibid.*, p.41.

[24] David Lonergan, *op. cit.*, p. 63.

[25] *Ibid.*, p. 29.

[26] *Ibid.*, p. 34.

[27] *Ibid.*

[28] *Ibid.*, p. 35.

[29] Jimmy Thibeault, « La prise de parole poétique de la longue décennie 1970 : une trace de la franco-américanité », *Francophonie d'Amérique*, n° 38, 2014, p. 28.

[30] Pénélope Cormier, *L'écriture de la contrainte: France Daigle et Herménégilde Chiasson*, thèse de Doctorat, Université McGill, 2014, p. 25.

[31] François Paré, « La chatte et la toupie : écriture féminine et communauté en Acadie », *Francophonies d'Amérique*, 2007, n7, p. 118.

[32] Dyane Léger, *Graines de fées*, Moncton, Éditions Perce-neige, 1987, p. 22.

[33] Dyane Léger, *Graines de fées*, p. 21.

[34] Dyane Léger, *op. cit.*, p. 21.

[35] Monika Boehringer, *Anthologie de la poésie des femmes en Acadie : 20<sup>ème</sup> et 21<sup>ème</sup> siècles*, Moncton, Éditions Perce-neige, 2012, p. 15.

[36] Dyane Léger, *op. cit.*, p. 27.

[37] *Ibid.*

[38] *Ibid.*, texte liminaire.

[39] *Ibid.*, p. 31.

[40] *Ibid.*, p. 22.

<sup>[41]</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>[42]</sup> Monika Boehringer, « Les mots pour se le dire dire : trois temps forts dans l'Acadie au féminin : Antonine Maillet, Dyane Léger, France Daigle », *Francophonie d'Amérique*, n<sup>o</sup> 37, 2014, p. 181.

<sup>[43]</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>[44]</sup> Dyane Léger, *op. cit.*, p. 38.

<sup>[45]</sup> Dyane Léger, *op. cit.*, p. 54.

<sup>[46]</sup> Dyane Léger, *op. cit.*, p. 38.

<sup>[47]</sup> Dyane Léger, *op. cit.*, p. 71.

<sup>[48]</sup> Michel Giroux, « Sur l'écriture : Rencontre avec deux poètes acadiens », *Studies in Canadian Literature*, n<sup>o</sup> 17, 1992.

<sup>[49]</sup> M. Boehringer, *Anthologie de la poésie des femmes en Acadie*, Moncton, Éditions Perce-neige, 2012, p. 146.

<sup>[50]</sup> D. Léger, *op. cit.*, p. 21.

<sup>[51]</sup> D. Léger, *op. cit.*, p. 24.

<sup>[52]</sup> D. Léger, *op. cit.*, p. 27.

<sup>[53]</sup> D. Léger, *op. cit.*, p. 72.

<sup>[54]</sup> D. Léger, *op. cit.*, p. 28.

<sup>[55]</sup> D. Léger, *op. cit.*, p. 31.

<sup>[56]</sup> D. Léger, *op. cit.*, p. 22.

<sup>[57]</sup> D. Léger, *op. cit.*, p. 23.

<sup>[58]</sup> D. Léger, *op. cit.*, p. 34.

<sup>[59]</sup> M. Giroux, *op. cit.*

<sup>[60]</sup> François Paré, *La distance habitée*, Ottawa, Le Nordir, 2001, p. 13.

<sup>[61]</sup> Jimmy Thibeault, *op. cit.*, p. 32.

<sup>[62]</sup> François Paré, *La distance habitée*, Ottawa, Le Nordir, 2001, p. 14.

<sup>[63]</sup> Serge Patrice Thibodeau, *op. cit.*, p. 160-161.

<sup>[64]</sup> Bruce, Clint, et al. "Les défis de l'édition en Acadie." *Revue de l'Université de Moncton*, volume 47, number 2, 2016, p. 170.

<sup>[65]</sup> Raoul Boudreau, « L'institution littéraire acadienne, une étoile qui s'étirole ? » dans Benoît Doyon-Gosselin, David Bélanger et Cassie Bérard (dir.), *Les institutions littéraires en question dans la Franco-Amérique*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 2014, p. 4.

## Biographies des auteures

(en ordre alphabétique)

### ASTRID APRAHAMIAN

Astrid Aprahamian est traductrice et écrivaine. Elle a obtenu sa maîtrise en traduction de l'Université McGill en 2019. Son mémoire porte sur la traduction du joul dans le roman *Le cassé* du partipriste Jacques Renaud. Son premier roman, *Les montagnes noires*, paraîtra aux Éditions Poètes de brousse en juin 2021.

### MARIE DEMERS

Marie Demers est autrice et étudiante au doctorat en Littératures de langue française à l'Université de Montréal. Elle s'intéresse particulièrement à l'avènement de la littérature jeune adulte sur la scène livresque québécoise, à l'hybridité romanesque et aux manifestations de la culture populaire dans la littérature contemporaine. Son premier roman, *In Between*, est paru aux éditions Hurtubise en janvier 2016. Son deuxième roman, *Les désordres amoureux*, a vu le jour chez le même éditeur en octobre 2017. Elle a aussi publié plusieurs livres pour les enfants aux éditions Dominique et compagnie, dont la série *Presque... !* et les *Contes culottés*. Marie Demers travaille aux éditions Tête première où elle dirige la collection « Tête dure ». À l'automne 2019, elle y a fait paraître un recueil collectif de nouvelles féministes intitulé *Folles, frues, fortes*. Son dernier roman, *Leslie et Coco*, a lui aussi été publié à l'automne 2019. Elle travaille actuellement à la suite de cette trilogie, dont les prochains opus, *Leslie et Coco*, paraîtront au courant de l'année 2021-2022.

### KIM LABELLE

Kim Labelle est doctorante à l'Université Laval en études littéraires. Sa thèse consiste en l'élaboration d'une édition critique du premier livre du *Myreur*

*des histoirs* de Jean d'Outremeuse. Ses intérêts de recherche sont l'histoire ancienne et biblique, la philologie, les humanités numériques ainsi que la réception, la réécriture, la compilation et la traduction de textes anciens pendant les derniers siècles du Moyen Âge.

ÉLOÏSE LEBLANC

Éloïse LeBlanc est candidate au doctorat en recherche-crédation au Département des littératures de langue française, de traduction et de création de l'Université McGill. Elle s'intéresse à ce que la poésie d'Herménégilde Chiasson emprunte aux arts visuels – la disposition, les textures et le coloris – et sa manière distinctive de tracer un l'inventaire de son quotidien depuis le tournant des années 2000. Elle a complété son mémoire en 2020, intitulé *Dialogue entre l'émergent et le résiduel: L'écriture d'une résistance culturelle dans la littérature acadienne des années 1970*, sous la direction de la professeure Catherine Leclerc. Elle est également éditrice et directrice artistique de la revue *Lieu commun*. Ses textes ont déjà été publiés dans *L'Organe* et *Les trames*.

ANNABELLE MARION

Annabelle Marion, agrégée de Lettres Modernes, est ATER à l'Université de Paris où elle prépare depuis 2017 une thèse de doctorat sur la reconstruction de la figure auctoriale de Jean Giono après la Seconde Guerre mondiale (1945-1957). Elle a proposé une série d'études consacrées à Giono entre 2018 et 2021, dont : « Portrait de l'artiste en prisonnier heureux : étude d'une posture littéraire de Jean Giono » (*Cahier Textuel*, Hermann Éditeurs, 2019) ; « Le retour d'un auteur : Jean Giono dans l'immédiate après-guerre » (*French Studies Bulletin*, volume 41, Issue 154, Summer 2020) ; « Portraits photographiques de Jean Giono : du prophète-paysan au romancier d'allure balzacienne » (*Revue Gionon* n°14, à paraître en juin 2021).

## Table ronde

### Trop-plein : débordements littéraires

7 décembre 2020 – Zoom

#### Légende:

Alain Farah – AF

Florence Falguyret – FF

Francis Desruisseaux – FD

Gabriel Proulx – GP

Miruna Tarcau – MT

\*\*\*

**AF** Bonjour à tous et à toutes, bienvenue à cette table ronde, qui était prévue le 4 avril dernier, dans « l'ancien monde ». C'est une joie de vous retrouver et de voir certains visages que je n'ai pas vus depuis très longtemps. C'est une grande joie pour moi de jouer ce rôle de passeur de parole. J'ai l'impression qu'on pourrait commencer par une présentation des participant·e·s. Je vous invite, si vous le voulez bien Florence, Gabriel, Francis et Miruna, à prendre quelques minutes pour vous présenter, pour nous présenter vos parcours, vos occupations, vos projets du moment.

**FF** Bonjour tout le monde, et merci à l'Université McGill d'organiser ça, j'ai hâte de voir ce que ça va donner comme discussion. Mon nom est Florence Falguyret, j'ai été étudiante à l'Université McGill où j'ai complété une maîtrise en 2020, au début de la pandémie. En parallèle, j'ai une maison d'édition qui s'appelle [Les éditions de la maison en feu](#), qui a été fondée en 2018 sous le nom des Éditeurs en feu; nous avons huit livres à notre actif. Notre plus récent est *Éventrer le bois* d'Émilie Pedneault, un recueil de poésie. Pendant la pandémie, nous avons fait un triple lancement de nos plus récents livres : *Grand huit* d'Ève Landry, *Bouche à bouche de l'ordinaire* de

David Fiore Laroche, et *Température pièce* de Sophie Marcotte. Je vous présente aussi mon chouchou, quoiqu'ils soient tous mes chouchous : un recueil de poésie d'Hugo Bourcier intitulé *Nous serons tous guéris*. Voilà mon parcours!

**FD** Bonjour tout le monde, je m'appelle Francis Desruisseaux. Merci de l'invitation, c'est super apprécié. Pour ceux et celles qui ne le savent pas, je suis étudiant à la maîtrise ici au DLTC depuis maintenant deux ans. Je complète également une concentration en *Gender and Women's Studies*. Je travaille aussi en tant qu'adjoint à la coordination au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoise ([CRILCQ](#)), dans les bureaux de l'UQAM. Je rédige un mémoire en recherche-création qui porte surtout sur le genre de l'auto-théorie et sur l'excès à travers l'imaginaire du corps dans des textes de Paul B. Preciado, ce qui explique un peu ma présence ici aujourd'hui. Ce qu'on va appeler aujourd'hui des « débordements littéraires » résonne beaucoup avec cette pratique auto-théorique de Preciado et se retrouve dans ma propre pratique d'écriture, où je tente de faire déborder la théorie, déborder le corps. Finalement, je travaille sur plusieurs projets en ce moment, un article sur Nelly Arcan qui sera publié l'an prochain dans un ouvrage collectif et une série de courts-métrages expérimentaux qui sont en construction présentement.

**GP** Gabriel Proulx, je suis étudiant au doctorat en études littéraires, poète et traducteur littéraire. Je suis l'auteur du recueil [Les cœurs de pomme et leur syntaxe](#), publié chez Triptyque l'an dernier, en 2019. Mon deuxième recueil [Nos photosynthèses](#) est à paraître en mars chez Les poètes de brousse. Mes recherches portent principalement sur la littérature française contemporaine et le modernisme anglo-saxon, ainsi que sur les questions d'influences entre auteurs. Ce qui m'occupe le plus en ce moment, c'est la thèse – je suis supposément en rédaction – et *Nos photosynthèses*, dont on devrait avoir la forme finale bientôt, pour l'envoyer à l'imprimeur au début de 2021.

**MT** Quant à moi, j'ai fait mes études à McGill d'abord pour le baccalauréat, puis je suis revenue pour le doctorat après avoir fait une maîtrise à l'Université de Strasbourg et à l'Université de Bologne. J'ai fait ma thèse dirigée par Diane Desrosiers sur la réception de la Renaissance à l'époque contemporaine. J'étudiais notamment les figures marginales dans les romans historiques situés au XVI<sup>e</sup> siècle, ainsi que les représentations de l'idée de Renaissance et comment elle s'est conceptualisée. J'ai terminé en 2019 et je travaille depuis sur l'écopoétique. Je suis aussi au CRILCQ et en collaboration avec un centre de recherche de l'université de Gand en Belgique, « [Littérature, Nature et Écologie](#) ». Je travaille sur les représentations de la nature dans la littérature française contemporaine, mais aussi québécoise, suisse et belge. Parallèlement, je suis aussi éditrice [et directrice littéraire] aux éditions [Hashtag](#) depuis 2018. J'y ai publié mon livre *L'apprentissage du silence* à ce moment. Depuis, nous avons publié 17 livres : nous avons des collections de recueils de poésie, de romans et d'essais. Je travaille aussi à [L'Esprit libre](#), un média indépendant, depuis 2014. C'est depuis devenu une maison d'édition : ils publient surtout des recueils, des enquêtes, des témoignages, etc. Je vais faire ma première traduction d'un recueil d'essais féministes, *Vilaines femmes*, en collaboration avec Felicia Mihali, la directrice générale de Hashtag. Le recueil devrait paraître en 2021. Je dirige également une publication avec *L'Esprit libre*, « Imaginaire écologique », qui va paraître ce mois-ci.

**AF** Merci à tous les quatre. Quand on a pensé à ce qu'on pouvait faire pour cette rencontre, qui marquait la fin du colloque *Trop-plein : débordements littéraires*, on avait envie d'aller du côté de ce qui déborde, de la seule étude plus traditionnelle de la littérature. Je me réfère à l'appel à communications :

*« L'excès en littérature est un enjeu de toutes les époques. Des imposants cycles en prose du XIII<sup>e</sup> siècle à la Comédie humaine, du carnavalesque au décadentisme, le trop se conçoit tant au niveau quantitatif que qualitatif. Le surplus s'observe aussi sur le plan de la production : l'industrialisation et la*

*démultiplication des publications imprimées qui émergent au XIXe siècle culminent aujourd'hui, alors que l'accessibilité et la surproduction littéraires sont devenues choses communes. Dans ce contexte, comment peut-on appréhender et trier un corpus à la croissance exponentielle ? »*

Il y avait donc cette question posée dès l'appel à communications et je trouverais cela intéressant qu'on parte de là, du fait que vous êtes tous et toutes les quatre dans des pratiques qui excèdent une seule assignation. J'ai entendu parler de poésie, de romans, d'édition, de direction littéraire, de traduction, de recherche, de cinéma expérimental... On est donc dans cette idée qu'on fait plus d'une chose, et ce serait un premier aspect à aborder ; où tracer la ligne entre ce qu'on fait et ce qu'on veut faire, et ce qui apparaît comme une sorte d'excès, ce qui est *too much*. Ça peut être du point de vue de l'atelier, de la pratique, ou bien au sujet des concepts de censure et de liberté d'expression, dont on a beaucoup parlé dans les derniers mois, de *politically correct*, de *cancel culture*, etc. J'aurais donc envie de vous interpellier sur ces deux questions, d'abord du point de vue pratique. **Est-ce que je suis capable ou incapable de faire quelque chose, et où est la ligne à tracer au niveau thématique, éthique ou autre ?**

MT La première pensée qui m'est venue en lisant cet appel pour le colloque était que l'excès est souvent une question de point de vue et que le consensus est en train de changer, dans la société, sur ce qui constitue la norme du *politically correct* et sur notre rapport à l'histoire et au passé, rapport qui devient de plus en plus présentiste. Mon point de vue est qu'il a toujours été présentiste. Il l'était au XIXe siècle, il l'est encore aujourd'hui; c'est le présent qui change. On est vraiment dans un changement de paradigme au niveau des normes, et je me sens privilégiée de faire partie de la conversation (tant comme éditrice que comme chercheuse), de faire partie de cet univers, d'avoir une voix et de pouvoir exprimer mon point de vue. Ce n'est pas le cas de tout le monde et ce qu'on constate, c'est qu'il y a vraiment des polarisations qui sont très visibles sur les réseaux sociaux. C'est très facile d'y observer cette polarisation par rapport à certaines

thématiques, et je ne sais pas trop où je m'y situe personnellement. Le *too much*, je le ressens surtout dans mon exposition, sur les réseaux sociaux, à des publications qui sont de trop, qui sont spontanées. C'est cette nécessité d'avoir une présence en ligne pour exister dans la communauté littéraire, d'être toujours branché·e, et c'est encore plus flagrant depuis le début de la pandémie parce que tout se fait en ligne. J'ai l'impression que si on n'a pas cette présence à travers des publications constantes, on cesse d'exister. Ça, c'est *too much*.

Il y a aussi le *too much* de la culture académique, le « *publish or perish* » dont on parle depuis toujours. J'ai l'impression que c'est une course qui n'a pas de fin, et dont on n'est pas prêt de voir la fin parce que plus on forme des candidat·e·s qui sont hautement qualifié·e·s, plus la course va être intense, plus ces candidat·e·s vont être porté·e·s à publier un peu plus que la moyenne pour être sélectionné·e·s pour des postes. Ça, je l'ai vu surtout au post-doctorat. On le constate dans mon centre de recherche à Gand : tout le monde est sur le bord de la crise de nerfs, nous l'étions même avant la pandémie. Maintenant, puisque tout est virtuel, je ne peux même pas imaginer. Lorsque je m'y rendais, en présentiel, le *too much* était là ; on la voyait, cette pression de publier toujours plus.

**AF** Merci, Miruna. C'est intéressant, car la question qui semble sous-jacente à votre intervention, c'est celle de la temporalité. Vous parlez du présentisme. Cette exposition de tous et chacun sur les réseaux sociaux, ça implique de vivre quelque chose puis de l'écrire, de le publier presque en temps réel, alors que dans le monde académique, tout se fait dans la durée, dans le mûrissement et la méditation ; ça échappe à la spontanéité. Il y a deux discours qui me semblent assez étrangers l'un à l'autre, mais qui trouvent le *too much* comme dénominateur commun. Gabriel, qu'est-ce que cette situation évoque pour vous ?

**GP** Je trouve intéressant le symptôme de la culture de la chronique, alors que dans le milieu universitaire, c'est complètement étranger à notre pratique. Un article de dix pages, on a travaillé dessus durant des mois, on a

attendu parfois un an pour avoir une réponse et des retours, alors que là, la réaction est exigée sur le champ. C'est un danger qui vient avec les réseaux sociaux; ça a toujours été un peu naturel pour les intellectuel·le·s et les artistes de s'exprimer sur certaines questions politiques, sociales, etc. En revanche, à l'époque, ça paraissait dans les journaux imprimés, donc on avait le temps de réfléchir et de se poser. Maintenant, on peut devoir réagir à tel vidéo ou à tel article à onze heures du soir. Ça fait partie du jeu, mais le danger, c'est que nos réactions à vif ont plus de chances de contenir des contradictions, des déclarations qu'on peut regretter plus tard. Ça participe de cette culture du jugement d'idées sur-le-champ ; cette réaction aux médias et aux questions sociales, elle est écrite sur-le-champ, mais elle est aussi lue sur-le-champ.

Ce qui m'a fait tiquer, c'est l'idée de censure parce que je crois qu'elle a été renversée dernièrement. On la voit plus appliquée à la critique des médias de masse, des chroniqueur·euse·s, des auteur·e·s connu·e·s, etc. Avant, c'étaient les gens plus marginalisés qui se trouvaient censurés, mais là on essaie de renverser, comme si c'était plutôt ceux qui critiquent, ceux qui ont une plateforme, qui sont dans la censure. Je pense qu'on parlerait plutôt d'une responsabilisation des auteur·e·s, et ça je trouve que c'est vraiment dans un présent immédiat. Pendant très longtemps, la littérature était vue comme un discours à part, on séparait l'œuvre de l'homme (on remarquera que c'était *l'homme*, et jamais la femme) et je crois que c'est en train de changer. C'est une excellente chose : cette critique nous dit que la littérature et la lecture ont un pouvoir réel sur les gens, mais il faut accepter le fait que ce pouvoir peut avoir des effets positifs et négatifs. Il y a une certaine responsabilité qui vient avec l'acte d'écrire, que ce soit en tant que poète ou que romancier·ère, selon laquelle on ne peut pas simplement reconduire des discours violents, des discours qui vont à l'encontre des luttes sociales, en pensant ne pas être imputable. Cette *cancel culture* qui est d'actualité, je trouve qu'elle n'existe pas, que c'est une invention. Prenons un exemple parmi les plus flagrants des derniers mois, soit l'affaire J.K.

Rowling : elle a encore des millions d'abonnés Twitter, ses livres se vendent encore énormément, elle fait beaucoup d'argent, elle a une plateforme... On ne peut pas réellement parler de *cancel culture*, je pense que c'est seulement une façon d'éviter la critique. C'est pour ça que je trouve important d'en parler, de conserver ce débat de notre côté, nous les créateurs. On doit toujours garder en tête qu'on a une responsabilité face à nos lecteurs et à la société lorsqu'on écrit quelque chose et qu'on le publie.

AF Ce qui est intéressant, c'est que l'argument du *too much* est nécessairement teinté. On peut trouver que c'est *too much* par rapport à la prétendue censure, ou *too much* dès qu'il y a la manifestation d'un sujet sensible ; l'excès y est de tous les côtés. Francis, qu'est-ce que ça évoquait chez vous, ces questions de débordements ?

FD J'allais dans une direction similaire à celle de Gabriel par rapport à la notion de responsabilité. Quand je pense à tracer la ligne de ce qui est écrivable et de ce qui ne l'est pas, je la trouve parfois dangereuse, cette ligne, lorsqu'elle est stricte et qu'elle divise d'un côté cette idée de « cancel », d'annuler, et de l'autre d'accepter socialement ce qui est dit. Prendre responsabilité, c'est aussi comprendre son propre positionnement social dans l'industrie littéraire ou en tant qu'individu. Je pense que tout se dit, tout s'écrit, mais ça dépend de quelle position ça provient. L'écriture d'un viol en littérature a été fait avec quelle intention, a été fait de quelle perspective ? Est-ce que Virginie Despentes, qui écrit un épisode de viol dans *King Kong Theory*, se lit de la même manière que si j'écrivais une scène de viol d'une perspective d'homme ? S'il n'y a pas de ligne qui peut être tracée spécifiquement pour ce qui peut être fait ou pas, c'est que c'est constamment en train d'être redéfini selon les perspectives. Je suis aussi d'accord avec Miruna : on voit qu'il se passe quelque chose présentement, on se pose des questions sur ce qui définit la censure. En bout de ligne, je reviens toujours à cette idée de responsabilité individuelle quant aux pratiques des arts.

**AF** Ce qui est intéressant, c'est que la question de la responsabilité que vous évoquez, Gabriel et Francis, pourrait être entendue comme une forme de mesure. Comme si c'était un moment de recul pour être en mesure de décider si on est dans l'excès ou non, qu'on n'est pas juste dans le pur symptôme. Il y a quelque chose qui me semble impliquer une forme, au moins, comparativement à ce qui peut déborder, de ce qui peut être *too much*. Je me demande si, quand on dit ça, on n'est pas en train de dire que ça n'a pas de forme, que ça va dans tous les sens, alors que la responsabilité dont vous parlez consiste à prendre un temps d'arrêt, à exercer une forme de pensée par rapport à ces phénomènes et de s'engager dans l'excès en connaissance de cause, plutôt que de fantasmer et de croire qu'il n'y a plus rien qui vaille. Florence, comment aviez-vous reçu cette invitation autour du trop-plein?

**FF** Je voulais d'abord ajouter quelque chose à ce que disaient Miruna et Francis au sujet de la redéfinition des limites. J'ai une expérience de la littérature qui est surtout en rapport avec les réseaux sociaux. Le milieu littéraire est présent sur ces réseaux, il y a beaucoup de discussions qui partent de là, qui se déroulent là, on pensera au débat récent autour de l'ALQ et de Mathieu Bock-Côté. Je suis complètement d'accord avec Miruna sur le fait qu'il y a un changement de paradigme en ce moment, et ce changement se fait sur les réseaux sociaux. Je crois que c'est important, mais il faut souligner le paradoxe que ça amène : tout le monde peut s'exprimer instantanément, mais tout le monde est aussi isolé dans sa propre bulle, dans sa communauté. Ça ne permet pas d'échanger des idées. C'est contradictoire, comme situation, et je ne sais pas comment on pourra régler le problème, mais ce cas de l'ALQ est un excellent exemple. Il y a des personnes qui ont pu émettre des critiques envers François Legault, tout le monde pouvait s'exprimer, mais ensuite les camps se sont polarisés et on n'a pas pu créer de réel discours ni échanger des opinions sainement. Ce que je me pose comme question, c'est comment nous pourrions remédier à ça.

**AF** Merci de ramener ça à la question du milieu. J'allais lancer la question depuis les pratiques individuelles parce que mon idée était que vous aviez des pratiques qui débordaient le seul objet littéraire, ou bien que vous lui donniez toutes sortes de formes. On peut revenir à cette question : y a-t-il une ligne à tracer? Est-ce qu'on doit se dire « ça, c'est *too much* » ou « ça, ça ne va pas » ? J'entends un appel à la mesure, à la responsabilité, donc il me semble qu'il y a à prendre conscience de ce changement de paradigme, mais peut-on penser que ça devient contre-intuitif pour la littérature qu'on trace une ligne? Ou si ce n'est pas pour la littérature elle-même, peut-être pour son milieu? Peut-être que la confusion entre les deux complique les choses, mais voilà la question rapide : **est-ce même souhaitable qu'il y ait une ligne entre ce qui est « trop » et ce qui ne l'est pas?**

**MT** Je crois que c'est toujours une question de pouvoir. Quand on se trouve dans une position de pouvoir, où on décide ce qu'on peut publier ou non, ou ce qu'on peut dire ou ne pas dire, c'est très dangereux de tracer des lignes absolues. On tomberait alors facilement dans des situations absurdes, des cas par cas où l'absolu ne s'appliquerait pas, et la littérature, à mon avis, c'est toujours une question de cas individuels. Quand on parle d'une œuvre, ça doit être analysé avec un esprit capable de regarder la production [artistique] en soi et le milieu pour ensuite la comparer à d'autres œuvres. À mon avis, les valeurs, c'est très dangereux de tenter de les légiférer du haut vers le bas, en se plaçant dans une situation de pouvoir et en disant : « voici quelle sera la ligne, voici dans quels cas elle s'appliquera ». Dans le cas de la propriété intellectuelle, bien sûr des règles doivent être mises en place, mais dans ces cas c'est un jury qui examine les cas. Je crois que c'est important qu'on se garde cette possibilité, cet espace-là pour regarder les productions, les œuvres, les discours individuels, et ne pas penser immédiatement à l'absolu, à l'abstrait et à la théorie, se permettre d'analyser les discours pour ce qu'ils sont.

**AF** Intéressant. Est-ce que ça suscite des réactions chez les autres?

**GP** J'aurais tendance à dire comme Francis, je crois qu'il faut toujours regarder l'origine du discours. Deux écrits similaires peuvent ne pas avoir le même poids selon qui les écrit et dans quel contexte. Des lignes claires ne peuvent donc pas être tracées parce qu'on aurait plutôt tendance à censurer des textes qui parlent de tel ou tel thème, et ce n'est pas souhaitable. En plus, ce ne serait pas très efficace, parce qu'on pourrait se retrouver à interdire à des personnes racisées de parler de leurs expériences avec le racisme, à des femmes de leur expériences de sexisme... Ce serait un non-sens. Je pense qu'il y a une façon de s'assurer, surtout quand on a du pouvoir dans le milieu en tant qu'éditeur ou éditrice, que ces discours-là viennent de personnes qui, en un sens, ont le « droit » d'en parler de façon efficace, de façon à critiquer les discours violents et à ne pas les reconduire en répétant ce qu'on entend depuis toujours des hommes blancs cis.

**FD** Pour renchérir là-dessus : il faut que cette ligne soit pointillée, semi-tracée. J'ai l'impression qu'il y a beaucoup d'ego en jeu dans cette question. Quand je parle de positionnement social... Je suis le premier à devoir me *checker* parfois quand j'écris, mais ce n'est pas une mauvaise chose en soi. Il y a certaines identités qui devraient avoir le droit de dire certaines choses que je n'ai présentement pas le droit d'écrire. Pour ce qui est de la ligne, est-ce qu'on devrait vraiment créer un protocole spécifique pour ce qui peut être dit ou non? Non, je n'y crois pas. L'art devrait-il être un *safe space*? La notion de *safe space* elle-même peut être problématique, mais je crois qu'on peut tout de même en arriver à un certain consensus sur ce que sont nos normes et pratiques sociales présentement, même dans une société qui est constamment en changement. Si on regarde les dernières années, même une à la fois, on peut voir ce qui a évolué au niveau de notre rapport au langage, par exemple. Ça va continuer de changer, aussi, mais est-ce que c'est souhaitable de tracer une ligne? Pointillée, je dis.

**AF** C'est une image très forte, car elle dit toute la nuance et toute la mesure de dessiner une forme mais de ne pas en être prisonnier.

FF J'essayais, justement, de trouver le mot juste, je trouve que c'est une bonne image, le pointillé. Je veux seulement ajouter, et ça rejoint ce que Gabriel mentionnait, que nous sommes habitué·e·s, en tant qu'universitaires, à réfléchir longtemps à tout ce qu'on va dire. En revanche, je crois que c'est important, et encore plus dans le contexte actuel, de revoir nos limites personnelles, de se demander : « Qu'est-ce que j'ai le droit de dire? Qu'est-ce que je *pense* que j'ai le droit de dire? » Il faut être intelligent par rapport à ça, il faut d'abord avoir une réelle réflexion sur nos limites et nos rapports de pouvoir avec les autres. Il n'y a que nous qui puissions réellement voir nos réalités et dire ce qu'on a à dire. On en est les seul·e·s responsables et c'est donc important de ramener ça à soi.

AF Jusqu'à maintenant, on a abordé des questions d'ordre plus général, qui avaient à voir avec la littérature et le milieu. J'aimerais donc qu'on se rapproche un peu plus de vos pratiques, dans ce contexte qui est lui-même *too much*, celui d'une pandémie mondiale qui a maintenant tué plus d'un million de personnes. On se rencontre maintenant derrière nos écrans, par l'entremise de plateformes virtuelles qui sont notre quotidien depuis plus de neuf mois. Ça veut dire quoi, Florence, faire de l'édition à distance, ou Francis, de tourner des films sans se toucher? Gabriel et Miruna, ça veut dire quoi de faire ses recherches sans occuper les lieux? **Ce virage numérique, quel impact a-t-il eu sur vos chantiers individuels, vos pratiques?**

GP Pour le côté recherche, c'est épouvantable : l'accès aux ressources est très difficile. C'est bon dans la mesure où, même si on va en souffrir un moment, ça va faire comprendre aux bibliothèques, aux universités et aux éditeurs que c'est important de rendre les ressources plus accessibles, et ce pas seulement pour les recherches académiques. Je crois aussi qu'on réalise que beaucoup de nos déplacements auraient pu être virtuels. Il faut dire que je suis privilégié, j'ai une voiture, je n'ai pas d'handicap physique, mais on voit que c'est célébré, cette facilité de participation et d'accès aux ressources sans déplacement.

Du côté de l'écriture, ça ne change honnêtement pas grand-chose pour moi, mon expérience du milieu littéraire se faisait déjà pas mal à distance. On envoie un manuscrit, on organise un appel en ligne, on échange des courriels... Finalement, en tant qu'éditeur (je co-édite la revue de poésie *POST*, qui est en ligne), je pense qu'Internet et les réseaux sociaux nous facilitent la vie. Le milieu de l'édition est assez difficile à naviguer d'un point de vue financier : se faire imprimer, trouver des gens pour éditer ou faire la mise en page, etc. La revue *POST* n'aurait pas existé sans Internet. Je n' imagine même pas avoir à chercher du financement et des équipes de travail de manière plus « traditionnelle ». Il y a donc ce côté « *do it yourself* » que j'aime bien avec Internet et qui commence à avoir des répercussions sur notre compréhension de la littérature. Il y a un certain intérêt, du moins un intérêt grandissant, pour la création en ligne et tout ce qui est propre à celle-ci : les œuvres qu'on peut modifier rétroactivement, par exemple. Ça a un certain avantage, il y a un aspect moins « figé » qui m'intéresse beaucoup.

**FF** Notre maison d'édition a énormément recours aux réseaux sociaux pour faire de la publicité et rejoindre notre lectorat, notamment avec nos communautés Facebook et Instagram. C'est important de mentionner qu'on n'est pas distribués. On n'est pas dans les librairies, on ne fait que des ventes en ligne, donc la pandémie n'a pas changé grand-chose : on reçoit une commande, on la prépare, on l'envoie. Personne n'a besoin de sortir de chez soi pour que ça fonctionne. Cependant, il y a tout un aspect de l'édition qui relève plutôt de la « littérature vivante », de l'événementiel, et maintenant qu'on l'a perdu, ça a des répercussions négatives, c'est terrible. Je pense aux éditions de L'Écrou, qui ont décidé de ne pas publier en ce moment. C'est une maison d'édition qui se fie beaucoup aux gros événements littéraires, où les gens vont écouter des lectures et y achètent les livres. Ça a complètement disparu, et je crois que ça fait très mal au milieu du livre. Ça nous fait mal aussi, car on comptait beaucoup sur les lancements collectifs, on se faisait découvrir par l'événementiel.

**AF** C'est intéressant, car Gabriel nous parlait des conditions de production, c'est-à-dire moins avoir à se déplacer, avoir accès à des véhicules de savoir et de diffusion, tous des avantages, mais vous nous rappelez, Florence, tout ce qui relève de la communauté, des échanges, du milieu, qui vit plus difficilement cette vie confinée. Francis, de votre côté, est-ce qu'il était déjà entrepris, le virage numérique?

**FD** Ma pratique était déjà amplement liée au numérique, le changement a donc été plus ou moins drastique, moins ressenti. En fait, je l'ai senti d'une manière un peu différente ; dans mon écriture, je consomme énormément d'images, que ce soit du cinéma ou des recherches sur le travail du sexe, de la pornographie, etc. Je passe beaucoup de temps devant mon ordinateur, et maintenant je suis en télétravail donc toutes sortes de choses, comme des rencontres Zoom, s'ajoutent à cela. Ce que ça a provoqué, c'est un effet de retour aux sources non technologiques, si on peut dire. Avant, je passais énormément de temps à faire des recherches vidéo en ligne, alors que depuis plusieurs mois – on parlait de courts-métrages plus tôt –, je me promène dans la ville avec mon appareil et mon petit caméscope. Il y a comme un retour au corps physique plutôt qu'au corps virtuel. Je remarque une diminution de ma présence active sur les réseaux sociaux et un retour vers l'écriture manuscrite.

Je sors un peu de ma pratique : je suis co-chercheur sur un projet de recensement des initiatives culturelles liées à la COVID-19, et on en recense un nombre vraiment important depuis les quelques derniers mois, presque 2000. Ce sont plusieurs organismes de partout au Québec qui tentent de prendre part à ce qu'on pourrait presque appeler un « mouvement COVID ». On cherche constamment à être surexposé·e·s sur différentes plateformes en ligne pour ne pas disparaître, justement. Malheureusement, ça crée un surplus et on a tendance à moins se faire remarquer. On voit par exemple des colloques où beaucoup moins de personnes vont participer qu'à l'habitude, mais le nombre d'initiatives qui sont apparues n'en est pas moins intéressant.

**AF** Ça revient à la mesure, justement, car il y avait un excès de temps d'écran, de présence virtuelle dans toutes les sphères de la vie qui, après un moment, demandent un recul. Miruna, votre pratique était-elle déjà très numérique?

**MT** Je dirais qu'elle l'était, oui, au sens où mes dialogues avec mes collègues de recherche à Gand et au CRILQ se faisaient généralement en ligne, puisque je ne pouvais pas être aux deux endroits en même temps. Avec les éditions Hashtag, je continuais mon activité éditoriale depuis la Belgique. Ça continue de se faire en ligne, donc ça n'a pas trop changé, mais j'ai quand même vécu le virage numérique comme une expérience aliénante. C'est au niveau de la temporalité que les choses ont changé. J'avais évoqué la temporalité de la production littéraire un peu plus tôt en comparant réseaux sociaux et travail académique ; j'ai l'impression que puisque tout se fait depuis chez soi, il y a une prolifération d'événements et de rencontres. Après tout, on n'a plus besoin de prendre en compte où on se trouve dans le monde, combien de temps est nécessaire pour se déplacer, etc. Il y a cinq minutes j'étais dans un séminaire en Belgique, et là je viens de me connecter à cette table ronde de McGill, à Montréal. C'est très caractéristique de ce qui se passe depuis le virage numérique : le corps n'existe plus, et ça se voit dans mon écriture. Je travaille sur un projet de création littéraire sur l'intelligence artificielle, et c'est une écriture extrêmement corporelle. Ce n'est que depuis le virage virtuel que j'ai découvert l'importance du corps et des sens, par l'absence de stimulation sensorielle que ça a entraîné.

**AF** La question du corps, Francis l'évoquait aussi : le corps a besoin de se déplacer physiquement, de s'engager dans une autre pratique qui implique une autre posture, de sortir de l'espace de l'appartement, etc. C'est intéressant de voir que ça se déplace vers la question du traitement thématique et de ce qui surgit au cœur de ce que l'écriture a envie d'aborder. J'aimerais maintenant entendre cette communauté qui s'est déplacée

aujourd'hui pour écouter nos quatre intervenant·e·s. Je passe donc la parole au public.

**Isabelle Daunais** Ma question me vient de ce que Miruna a dit, mais elle s'adresse à vous tous. Vous avez parlé avec raison du « *publish or perish* », de cette course à la production qui vient du fait que plus il y a de jeunes chercheur·e·s, plus on produit. En même temps, je ne peux m'empêcher d'avoir été frappée, lors de cette table ronde, de voir que deux d'entre vous sont éditrices. Vous faites de la création et vous avez bâti des maisons d'édition. Est-ce qu'il n'y a pas là aussi une forme de course? Ce n'est vraiment pas le sens de ma question que de dire qu'il y a trop de livres! Il y a une sorte de mécanique qui va avec la plus grande facilité d'éditer par le biais de l'électronique. **Il y a le risque de ce « *publish or perish* » qu'on est prêts à condamner dans le milieu académique, mais est-ce qu'on serait prêt à le condamner dans le milieu de la création?** Parce qu'il s'applique là aussi : le besoin de toujours être sur les réseaux sociaux, de toujours intervenir si on veut rester dans le paysage, le fait que c'est relativement plus facile qu'avant de créer une maison d'édition, du moins par rapport aux frais... Est-ce qu'il n'y a pas là aussi une forme de débordement comme on l'admet dans le milieu de la recherche universitaire?

**MT** Ma réponse serait d'expliquer d'où est née l'idée de cette maison d'édition et de sa ligne éditoriale. Ça venait vraiment d'une volonté d'introduire une plus grande diversité dans le paysage éditorial montréalais et québécois, en se concentrant davantage sur des voix qui y sont sous-représentées. J'ai travaillé sur le concept de marginalité dans le cadre de ma thèse et ça s'est traduit dans la manière dont on a pensé la ligne éditoriale de Hashtag. On le voit de plus en plus de la part des petites maisons d'édition, cet intérêt pour les marges. J'ai aussi constaté qu'il y a quelque chose de mécanique, une sorte d'engrenage : une fois qu'on est lancé, ça devient un cycle où c'est difficile de ralentir sans cesser la production, sans compromettre le succès de l'entreprise. La pandémie nous a forcé·e·s à ralentir : on avait prévu une saison littéraire de quatre ouvrages, mais on a

dû réduire ça à deux ouvrages cette saison-ci et deux lors de la prochaine. Il y a toujours ce risque, une fois qu'on est dans l'engrenage, de voir ralentir la machine.

**Isabelle Daunais** C'est ça que j'avais à l'esprit avec ma question, ce n'était pas la pertinence des maisons d'édition et de la diversité des voix mais bien cette fameuse mécanique et comment elle agit dans le sens de notre discussion.

**AF** Et comment elle nous éloigne de ce qu'on voulait faire! La mécanique est presque plus forte que les objets qu'on y insère. J'ai été surpris de voir que vous avez près de 17 titres, c'est très important en deux ans! Florence, votre avis là-dessus?

**FF** Merci pour cette question, c'est vraiment intéressant et j'avoue ne pas avoir de grande réponse à donner. J'y ai réfléchi sans jamais trouver de réponse, c'est tellement quelque chose de compliqué, ça m'habite le soir quand je n'arrive pas à dormir! Le milieu de l'édition au Québec, c'est très spécial. Il y a une part de cet engrenage qui est malsaine, on publie des livres sans cesse et puis... Je ne sais pas ce que j'en pense, et je ne sais pas quel rôle j'ai à jouer dans cette machine, mais je crois que c'est intéressant d'essayer de publier quelque chose, pas nécessairement qui soit différent, mais d'une manière différente. C'est essayer de voir quelles sont les possibilités quand on publie, les possibilités pour la vie d'un livre au Québec en 2020.

**AF** Je suis curieux : est-ce que cette angoisse au moment de dormir, c'est celle, en créant des maisons d'édition ou des revues, d'ajouter des textes et des livres alors qu'il y en a déjà tellement? Est-ce qu'il y a une gêne, est-ce une question de pertinence, de désir?

**FF** Je ne sais pas, c'est très pratique. Que faire avec tous les acteurs du monde littéraire qui sont présents mais peut-être pas nécessaires au fonctionnement du milieu du livre? Qu'est-ce qu'on fait avec la distribution, avec les librairies qui sont des endroits merveilleux pour des événements et pour acheter les livres? Qu'est-ce qu'on fait avec un éditeur dans un monde

où il n'y a pratiquement aucun diplôme qui peut attester : « Je suis éditeur, j'ai la connaissance pour éditer un livre, pour le rendre publiable. » Qu'est-ce que c'est, un livre publiable? Ce sont beaucoup de questions, mais elles illustrent un peu ce que je tente d'exprimer.

AF Qu'est-ce que Francis et Gabriel auraient à dire sur la question de madame Daunais, qui a beaucoup d'implications et qui met le doigt sur ce qui est presque un tabou dans le milieu littéraire : **peut-être qu'il se publie trop de choses et qu'il y a une course effrénée vers la publication, ce qui peut desservir certaines pratiques?**

GP Mon expérience est différente car elle est avec une revue en ligne. À la différence d'un éditeur traditionnel, on pourrait théoriquement publier 2000 textes par année sans penser aux coûts de production ni aux subventions. Cependant, au départ, le but était de créer un espace pour des voix sous-représentées et des écritures expérimentales. La machine, on l'a sentie malgré tout au sens où, quand ça faisait longtemps qu'on avait publié un numéro, la pression se faisait sentir, notre boîte de réception était pleine. C'est aussi lié aux réseaux sociaux, car on recevait des messages Twitter à chaque semaine pour savoir si on acceptait déjà des textes pour le prochain numéro, on sentait cette pression de produire. On a donc publié énormément, puis à un moment on a senti que pour garder ce rythme-là, on avait tendance à publier des textes qu'on aimait, certes, mais on perdait de vue ce qu'on voulait accomplir au départ. Là, on a senti qu'on était tombé·e·s dans les engrenages de la surproduction. Ça n'a rien de mal en soi, on n'a rien publié qu'on n'aimait pas et je défendrai toujours tous nos textes, mais on a senti que cette pression faisait dévier notre projet de son objectif original.

Pour les éditeurs, bien que je ne veuille pas parler à leur place, j'imagine qu'il y a ce problème où, du moment où on a une reconnaissance publique, critique et surtout commerciale, il doit il y avoir une pression de publier des livres qui vont se vendre, publier des auteur·e·s un peu plus connu·e·s qui voudraient publier chez nous. On l'a vécu, ça : on reçoit un

texte d'un auteur américain assez connu et il y a un certain malaise à le refuser. On se dit que si la revue on est rendue assez grosse et intéressante pour qu'il nous envoie un texte, va-t-on vraiment le mettre de côté, même si ça correspond moins à ce qu'on cherche? C'est vraiment d'un point de vue éditorial qu'on a senti cette pression-là.

**AF** Ce qui est passionnant, c'est que là se révèlent les rouages de ce qui crée le monstre, parce que le désir initial est tellement important et légitime. Ceux qui m'ont eu comme professeur le savent : chaque génération doit se créer ses espaces, c'est fondamental. Le paradoxe, c'est qu'une fois que l'espace est créé, il y a une forme de mécanique qui s'enclenche, quelque chose de systémique, où on ne publiera pas autant que ces gens qui voudraient tout publier tout le temps. Le goulot d'étranglement se resserre, et donc il y a le besoin de créer d'autres maisons, etc.

**FD** Moi je ne travaille pas en édition du tout, je ne suis qu'un auteur encore peu publié – on commence où on commence! –, mais j'essaie de ne pas trop me poser la question de la production par rapport à mon écriture. D'un point de vue individuel, je pourrais constamment me demander si je veux vraiment ajouter un autre texte dans l'univers, si je devrais m'en tenir à une seule discipline au lieu d'être un éternel dilettante. Pour être en paix avec moi-même, je dois assumer la dilettante, mais en soi, pour ce qui est cette production, je ne sais pas quoi en dire.

**AF** Merci aux quatre pour vos réponses, merci madame Daunais. Y aurait-il d'autres questions?

**Marianne Ducharme** Je vous ai entendu • e • s parler, surtout Miruna, de la disparition du corps et d'en quoi le virtuel nous fait prendre conscience du nôtre. Hier, je lisais un passage d'*À la recherche du temps perdu* où le narrateur parle au téléphone avec sa grand-mère. C'était un de ses premiers contacts avec le téléphone et il arrivait aux mêmes conclusions : que le corps n'avait plus la même place. **Est-ce que c'est un cliché, ou au contraire est-**

ce qu'on est toujours dans un rapport au corps qui est de l'oubli et du retour, où ce retour se manifeste par un régime du débordement?

MT Je pense que j'ai en tête le passage de la *Recherche* en question, je n'y avais pas pensé du tout! C'est vrai qu'on n'est pas la première génération à constater que la présence du corps n'est pas évidente face aux nouvelles technologies, on a toujours peur qu'il s'estompe. Peut-être que c'est lié à mon parcours personnel, mais penser le corps en littérature n'est pas évident. C'est une activité qui a priori est très désincarnée : on peut jouer avec le langage et y être exposé·e, sans passer par le corps, ou du moins très peu. On lit les mots, mais on oublie très vite ces yeux qui les lisent. On a l'impression qu'ils existent dans l'esprit et qu'il y a un flottement des idées quasi-platonicien. Ça a été très tardif pour moi, la découverte du corps en littérature, et comme c'est récent, ça m'a frappée en même temps que le virage numérique. Mon corps n'était plus sollicité, je ne touchais plus les gens que je rencontrais. Je suis une personne très tactile, donc ça a été une découverte difficile.

AF Francis, pour vous avoir lu, on voit dans votre écriture que les corps sont présents, sont actifs, qu'ils font l'objet d'une réflexion. Comment recevez-vous la question de Marianne?

FD Je trouve intéressant ce que Miruna vient de dire, car, dans un contexte de pandémie, on parle d'aliénation du corps ou de se sentir moins interpellé·e par son activation. Selon moi, il peut il y avoir chez plusieurs l'effet contraire où, dans ce manque d'interpellation, on en arrive à une nouvelle connexion avec le corps : on y est plus confronté·e, on a plus de temps et, d'un aspect plus charnel, on est avec soi constamment. On vit le manque, le désir d'autres corps. Ce sont des aspects importants de la pandémie et du virage numérique, mais c'est très personnel. Je serais presque curieux de savoir comment tout le monde ici a expérimenté son corps depuis les derniers mois!

**AF** C'est passionnant ce que vous pointez du doigt, parce que parfois on s'arrête et on se dit que c'est justement pour sauver nos corps qu'on s'isole, en ce moment. Il y a une sorte de paradoxe entre santé mentale et protection de soi, et on se demande : « Qu'est-ce que je fais avec mon corps? Qu'est-ce que je lui impose comme discipline pour pouvoir tolérer tout ça? » Y aurait-il une dernière question dans l'assistance?

**Étienne Poirier** Je reviens sur la question de la mesure, de la ligne plus ou moins claire qu'on ne se permet pas de dépasser. Vous traitez quand même de l'excès de façon formelle ou thématique dans vos propres ouvrages. **Comment peut-on réconcilier cette mesure éthique qu'on s'impose avec le désir de représenter l'excès dans nos écrits?**

**FF** Au risque de me répéter, j'aime avoir un regard critique par rapport à mon opinion sur un texte et m'informer sur les limites sociales qui peuvent s'appliquer à celui-ci. Qu'est-ce qui est acceptable? Quelles sont les discussions en cours dans les milieux que je fréquente? Quelles sont mes propres limites par rapport à ça? Qu'est-ce que j'aime, parce que ça aussi c'est une limite, en tant qu'éditrice? Est-ce que le texte est objectif ou subjectif? Bref, je regarde tout ça pour essayer d'évaluer quels seront les débordements entraînés par le texte, autant à l'externe qu'à l'intérieur de soi.

**FD** La réconciliation est impossible. Je comprends ce que Florence amène, mais je suis aussi en faveur de pousser la limite du confort. À quel point, là est la question. Dans ma pratique, je ne joue pas dans les lignes fines de l'appropriation culturelle, du racisme ou de la misogynie, ce ne sont pas des questions que je me pose avant, pendant ou après l'écriture. Je suis beaucoup dans l'ego, donc je sais que si je manipule un corps, c'est le mien. C'est moins risqué. Ensuite, je m'interroge sur ce qui, pour moi, n'est pas un *trigger*, mais qui pourrait l'être pour quelqu'un d'autre : je dois quand même le respecter, mais à quel point? Dans ce que je suis en train de mettre à l'écrit, qui est peut-être d'une certaine violence, est-ce que ça vaut la peine de penser à l'autre? Pourrait-il y avoir un débat sur le pointillé? Je me situe

comme ça dans ces questions auxquelles je n'ai pas vraiment – et sur lesquelles j'ai l'impression de ne pas avoir besoin – de réponses... J'ai bien hâte de me faire *cancel* pour la première fois!

**AF** *Be careful what you wish for!* Miruna?

**MT** Je vais commencer par reformuler la question de la façon dont je l'ai comprise. Il y a un paradoxe dans nos discours : tout le monde s'entend pour dire que l'excès est une question de point de vue et de normes établies par la société, mais il y a aussi quelque chose qu'on définit qui serait un excès sans point de vue, un excès objectif. Je crois que c'est différent dans ma pratique d'écriture et dans mon rôle d'éditrice. En tant qu'éditrice, l'excès c'est une prise de risque : on peut faire un mauvais choix, mais le faire selon une réflexion et un système de valeurs qui se tiennent. Ça nous expose à de potentielles conséquences sur nos finances ou sur notre réputation, mais ce sont les rouages de la production. En tant qu'autrice, par contre, ce qui est au cœur de la problématique, c'est l'empathie. Il faut avoir de l'empathie envers les personnes qui vont nous lire et envers les gens et les enjeux dont on parle. Si cette empathie est manquante, c'est là qu'il y a un problème dans le processus de création. C'est pour moi le cœur de cette réflexion : est-ce qu'on pense aux autres en écrivant?

**AF** Vous placez les choses sur des étages distincts, et c'est pertinent. Nous sommes nous-mêmes, mais nous sommes aussi autrui. Étant autrui, ce ne sont pas les mêmes personnes que l'on mobilise selon le contexte et c'est pour ça que la question de l'auto-censure, qu'on nous annonce comme un terrible péril, j'y crois plus ou moins quand on parle d'écriture. Si on veut vraiment faire parler ce qui doit parler, ça va surgir. Gabriel, le mot de la fin?

**GP** Je vais rebondir sur ce que Miruna dit à propos de l'empathie. Je crois que si on parle de notre propre identité, il n'y a pas de limites. On peut aller beaucoup plus loin que lorsqu'on se confronte à l'autre ou qu'on est dans le rôle de l'éditeur. Il faut alors poser un regard critique sur sa propre pratique comme on le poserait sur celle de quelqu'un d'autre. Il faut se demander si

son rapport à l'autre est empli de bienveillance et d'écoute, ou s'il est dans la reconduction de préjugés et de violences. Francis parlait de malmenier son propre corps dans l'écriture ; si on tombe dans la manipulation des discours ou des corps des autres, surtout si on parle de groupes déjà marginalisés, c'est là qu'il y a un problème. C'est là l'équilibre entre les deux, entre l'excès et la retenue : s'assurer qu'il y ait toujours une démarche éthique et autocritique qui se cache dans notre pratique, pour éviter des excès qui heurteraient les autres gratuitement dans des débats qui ne nous concernent même pas. C'est éviter d'utiliser des débats sociaux pour nourrir notre pratique alors qu'on aurait pu les aborder de façon plus externe en incluant les voix des personnes concernées.

\*\*\*

*Le comité éditorial de Verbatim tient à remercier les participant·e·s de cette table ronde pour leur enthousiasme et leur collaboration, et le Département des littératures de langue française, de traduction et de création (DLTC) et L'ADELFIES pour leur soutien dans l'organisation de cet événement.*

Transcription de l'entretien par Juliette Beeson