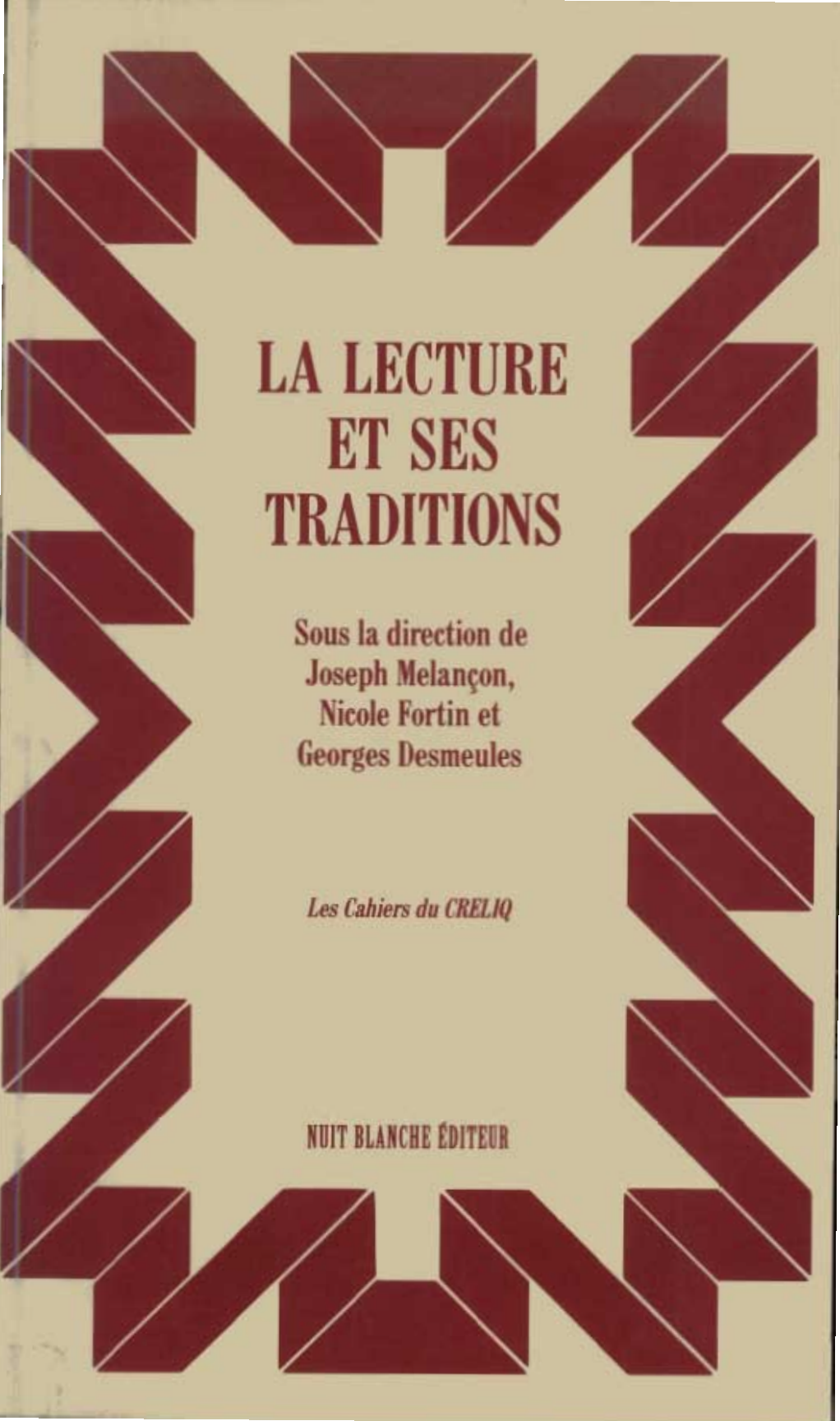




LA LECTURE ET SES TRADITIONS

Sous la direction de
Joseph Melançon,
Nicole Fortin et
Georges Desmeules

Les Cahiers du CRELIQ

NUIT BLANCHE ÉDITEUR

LA LECTURE ET SES TRADITIONS

LES CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
DE L'UNIVERSITÉ LAVAL
SÉRIE « COLLOQUES »

LES CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
SONT DIRIGÉS PAR
MARIE-ANDRÉE BEAUDET, ROBERT DION
ET ANDRÉE MERCIER

AUTRES TITRES DISPONIBLES DANS LA SÉRIE « COLLOQUES »

Aurélien BOIVIN, Maurice ÉMOND et Michel LORD (dir.), *Les ailleurs imaginaires. Les rapports entre le fantastique et la science-fiction*

Paul-André BOURQUE, Pierre HÉTU, Marty LAFOREST et Vincent NADEAU (dir.), *Éditer des œuvres médiatiques*

François DUMONT et Frances FORTIER (dir.), *Littérature québécoise. La recherche en émergence*

Nicole FORTIN et Jean MORENCY (dir.), *Littérature québécoise. Les nouvelles voix de la recherche*

Maurice LEMIRE (dir.), *Le romantisme au Canada*

SOUS LA DIRECTION DE
JOSEPH MELANÇON
NICOLE FORTIN ET GEORGES DESMEULES

LA LECTURE
ET SES TRADITIONS

NUIT BLANCHE ÉDITEUR

Cet ouvrage a été publié en partie grâce à des subventions du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada et du Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) du Québec, volet « Centres de recherche ».

Nuit blanche éditeur reçoit annuellement du Conseil des arts du Canada une subvention pour l'ensemble de son programme de publication.

Révision du manuscrit : Jacqueline Roy
Correction des épreuves : Linda Fortin
Composition : Carole Fillion et Michèle Pontbriand
Conception graphique : Anne-Marie Guérineau

Nuit blanche éditeur
1026, rue Saint-Jean, bureau 405, Québec (Québec) G1R 1R7

Diffusion pour le Canada : DMR Distribution inc.
3700A, boul. Saint-Laurent
Montréal (Qc), H2X 2V4

© Nuit blanche éditeur

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés
pour tous les pays

Dépôt légal, 2^e trimestre 1994
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec

ISBN 2-921053-24-1

PRÉSENTATION LA PROBLÉMATIQUE DE LA LECTURE ET DE SES TRADITIONS

Joseph MELANÇON
CRELIQ et CEFAN
Université Laval

« J'estime, disait Nietzsche dans *Le gai savoir*, qu'il en est des problèmes de quelque profondeur, comme d'un bain froid. Il faut s'y plonger et en sortir promptement » (Nietzsche, cité dans Tassinato, 1989 : 102). Je classe la lecture parmi ces problèmes qu'il faut un jour aborder, mais qui donnent des frissons. Qui dira jamais ce que c'est que de lire ? Qui révélera jamais ce que recèle cet acte impuni, accompli dans la solitude, qui a toutes les apparences d'un complot ? Qu'est-ce qui le motive ? Qu'est-ce qui inquiète si souvent les autorités ? En somme, qu'est-ce qui se passe quand nous lisons ? Nous devrions bien le savoir puisque nous en avons l'habitude, mais sa proximité semble nous aveugler.

Le premier problème est sans doute celui de mettre cet acte à distance, de lui trouver une extériorité. La problématique de la lecture et de ses traditions doit bien commencer par cette distanciation. C'est pourquoi l'ouvrage que nous allons lire se permet de remonter jusqu'à l'acte de lecture pour tenter de le décrire, avec ses traces et ses traditions.

L'acte de lecture

La lecture est devenue, de nos jours, un terme de moins en moins univoque. Il y a une lecture des événements, une lecture des comportements, une lecture des symptômes, une lecture des

signes, une lecture des intérêts, une lecture des idéologies. Il y avait déjà les lectures des chiromanciennes qui déchiffraient les traits de caractère dans les lignes de la main ou l'avenir dans les cartes. Il y a toujours des lectures de planches par les géologues, des têtes de lecture pour les phonographes, sans parler des projets de loi en première, en deuxième ou en troisième lecture.

L'aire sémantique de la lecture s'est donc étendue, mais les nouveaux sèmes ne sont pas nécessairement des créations. Quand je donne ma lecture des événements, je ne fais qu'exprimer mon opinion ou mon point de vue, dans le sens biographique que lui attribue Pierre-Étienne Heymann (1987 : 32). Lorsque je lis des symptômes ou des comportements, je les interprète. Ma lecture d'un tableau, d'une image ou d'un film n'est que la description de mon regard. Il y a une sorte d'inflation métaphorique, un certain abus de langage qui ne font que masquer l'acte premier de la lecture qui est, selon l'étymologie, un art, un art de lire, un art de lire à haute voix. À l'origine, la lecture semble avoir été un geste artistique.

C'est peut-être, d'ailleurs, ce qui expliquerait pourquoi Augustin, au IV^e siècle de notre ère, a été frappé de stupeur en découvrant que son maître, Ambroise, grand prédicateur, lisait en silence. « Il donnait ainsi naissance à un art étrange, commente Borges, l'art de lire en silence, qui devait produire des effets merveilleux, et aboutir, après de longues années, au concept de livre comme fin en soi et non plus comme instrument d'une fin » (Borges, cité dans Tasinato, 1989 : 21). Maria Tasinato parle, à ce propos, du « "péché" silencieux » (1989 : 21).

Si faire la lecture est un art quand elle est faite à haute voix, lire en silence, *in petto*, comme Ambroise, n'est plus qu'un acte. Un acte de déchiffrage, comme la lecture d'une carte géographique, ou tout simplement un acte de connaissance. Borges précisait encore, en parlant d'Ambroise : « Cet homme passait directement du signe écrit à l'idée, sans l'intermédiaire du signe sonore » (Borges, cité dans Tasinato, 1989 : 21). La lecture devient mentale. Elle est privée, privée de dehors, de manifestation, d'art. Le *graphème* se fait parole muette, ou encore le silence se fait parole. La lecture silencieuse constitue donc un paradoxe, une figure d'oxymore.

La lecture silencieuse est pourtant, aujourd'hui, celle que nous pratiquons le plus souvent, celle qui nous apparaît même la

seule valable, loin du bruit, hors de la conversation, dans l'intimité d'un bureau ou d'un cabinet de lecture. Quitte à ressentir, toutefois, un grand malaise et une culpabilité certaine à lire des poèmes en silence. La lecture silencieuse des poèmes nous semble abolir l'art au profit du savoir et réduire ainsi la poésie à une pure cognition. Elle est proprement scandaleuse. À l'inverse d'Augustin, nous sommes frappés de stupeur en entendant des comédiens nous révéler, par leur seule diction, un texte que nous pensions bien avoir compris par une lecture silencieuse.

La problématique de la lecture pose ce premier problème de pertinence, qui est d'ordre culturel. Roger Chartier, grand spécialiste de la question, a fait la genèse de cette lecture qu'il appelle « visuelle ». Ce n'est qu'au XIII^e siècle, montre-t-il, que « la lecture silencieuse » (Chartier, 1985 : 67) s'est vraiment instaurée. Au XIX^e siècle, la lecture oralisée devint même la marque d'un écart social, d'une position culturelle, la marque du paysan qui doit lire à haute voix pour comprendre. Elle est reprise dans *La terre* de Zola. Mais on peut facilement inverser les rapports entre la « textualité » et l'« oralité ». L'écart social peut se mettre en texte par l'écriture de l'oralité elle-même, comme il est arrivé pour le « joul » dans la littérature québécoise. Lucie Robert montre que la lecture n'en est pas pour autant facilitée. Paradoxalement, cette oralité empirique semble commander une compétence particulière :

la lecture du joul, comme son écriture, exige une très grande maîtrise de la langue française, non seulement dans sa forme simple, mais au second degré, c'est-à-dire dans la capacité de modifier, de créer, de jouer, sans que jamais l'intelligibilité du langage, la lisibilité du texte ne soient remis en jeu.

La position linguistique, à l'instar de la position culturelle, contribue donc à différencier les actes de lecture. C'est pourquoi il est souvent question dans ce livre d'une relation fondamentale entre la lecture, la langue et la culture. Ce sujet est abordé plus explicitement par André Vachon, qui est un peu à l'origine du thème de cet ouvrage. C'est lui qui, dans sa conférence du 2 mai 1968, en pleine période de construction d'une certaine contemporanéité, a parlé d'« Une tradition à inventer » (En collaboration, 1969 : 269-289).

La lecture culturelle

Si la problématique de la lecture ne peut faire l'économie d'une réflexion sur l'acte qui la fonde, elle ne peut faire l'économie non plus de ses postulats. Un premier postulat est ici en cause, et Chartier le formule de façon fort simple : « lire s'apprend » (1985 : 9). C'est sans doute une évidence pour nous, ce qui, au demeurant, en fait un excellent postulat. Mais c'est dire de façon moins évidente que le savoir-lire est culturel. Il n'est ni inné ni naturel, même si Rousseau pouvait écrire dans ses *Confessions* : « Je ne sais comment j'appris à lire : il me semble l'avoir toujours su » (Rousseau, cité dans Chartier, 1985 : 58). Ce postulat, d'ailleurs, en cache peut-être un autre qui concerne la littérature. Il n'est pas sûr qu'il suffise de savoir lire un texte pour savoir lire une fiction. Après les travaux de Christian Vandendorpe, *Apprendre à lire des fables* (1989), et de Jean-Claude Gagnon, *Lire une bande dessinée* (1983), on peut, à tout le moins, en douter.

Lire s'apprend, mais pas nécessairement à l'école, même pas pour la lecture savante. Je renvoie à Jean Hébrard et à son étude de l'autodidaxie (Hébrard, cité dans Chartier, 1985 : 23-80). Il montre, par une analyse très fine des *Mémoires* de Valentin Jamerey-Duval, paysan acculturé du XVIII^e siècle, que la culture écrite est accessible à un autodidacte. Il y faut un apprentissage, bien sûr, mais cet apprentissage est accessible à tout le monde.

Si la lecture est un apprentissage, tout est à apprendre, à commencer par le geste de lire. Apprendre à lire un texte écrit à l'horizontale, par exemple, de gauche à droite pour les uns, de droite à gauche pour les autres ou, au contraire, à la verticale, pour une bonne partie de l'humanité. Le geste même de lire a déjà quelque chose de physique. Il a même quelque chose d'anatomique, comme le signale Gilles Thérien. Mais cette gestuelle est le plus souvent postulée. Ce qu'il faut surtout apprendre, dans notre problématique, c'est la lecture de textes culturels, que M. P. Schmitt et A. Viala présentent comme des communications différées, dans leur ouvrage *Savoir-lire*, remarquable précis de lecture critique. Selon eux, « la lecture est prise dans un ensemble de pratiques culturelles » (1982 : 14). Ils montrent, par exemple, que la simple lecture d'un discours de Robespierre, dans un manuel d'histoire, sollicite chez l'élève quatre degrés de savoir : les événements, l'interprétation de Robespierre, la présentation du

manuel et les connaissances antérieures. Ainsi, disent-ils, « la lecture est partie prenante de la culture » (p. 14). Ils vont même plus loin et ils affirment que « la lecture est une *institution sociale* » (p. 14).

Quoi qu'il en soit, nous pouvons soutenir, à tout le moins, que la lecture dite littéraire est un acte ritualisé, transmis dans son rite par la culture, surtout la culture des textes de fiction. Nous ne devrions pas nous en étonner, car déjà, aux origines de notre culture occidentale, la tradition, à l'égal des textes, occupait une place souveraine. Quand ces deux sources du savoir, la tradition et les textes, se sont amalgamées, cela a donné une tradition de lecture biblique d'abord, puis de lecture canonique ensuite, dont témoigne Montaigne qui soutient qu'on ne fait que « s'entregloser » ([1674] 1934 : 71). Peut-être le fait-on encore plus qu'on ne le croit. Du reste, le texte désignait encore chez Littré ([1889] 1961, VII) tout ce qui n'est pas commentaire, glose ou interprétation. Il s'agissait proprement, selon l'expression bien connue des médiévistes, de « retrouver le texte ».

Nous ne sommes plus dans la tradition de la glose, mais bien dans celle des genres, et nous pouvons dire que la lecture est toujours en phase avec la culture qui en transmet les normes. Les études dans ce domaine sont de plus en plus nombreuses. Je signale, en passant, la riche bibliographie commentée qui a été établie à l'Université du Québec à Montréal (GREL, 1991).

Lecture lettrée et lecture empirique

Ce premier postulat, « lire s'apprend », a des échos dans cet ouvrage. Non seulement la lecture que Claude Lafarge appelle lettrée (1983 : 263), mais également celle que l'on pourrait appeler, sans connotations négatives, la lecture empirique. La première est traitée, à sa pointe la plus affûtée, par Gilles Thérien qui a fait l'édition critique de *L'antiphonaire* d'Hubert Aquin. Il décrit, avec exemples à l'appui, les postures et les processus qu'implique la lecture de ce texte difficile qui bouscule les savoirs. En préférant *L'antiphonaire*, il choisissait un vrai cas d'espèce dans lequel précisément « les savoirs tiennent du simulacre et piègent l'acte de lecture en le transformant en une quête de l'énigme ». Il faut sans doute apprendre, dans la lecture lettrée, à lire l'énigme tout

comme l'illisible, « variété radicale du texte difficile », dit Robert Dion.

Mais il n'en est pas toujours ainsi et il existe une écriture lettrée qui s'inscrit dans une tradition que l'on peut appeler pudiquement une tradition d'intertextualité, dont Borges a fait un genre littéraire, une sorte de postmodernisme. Elle a été longtemps pratiquée avec plus ou moins de bonheur dans le Québec du XIX^e siècle. Octave Crémazie a lu Béranger pour écrire ses *Cantilènes* et il a lu Théophile Gautier pour écrire sa *Promenade de trois morts*. Le jeune Louis Fréchette écrivit à Crémazie : « Mes chants naquirent de tes chants » (Royer, 1989 : 25), avant de se prendre pour Victor Hugo. Mais l'exemple venait de haut. Chateaubriand ne s'est-il pas inspiré de Lahontan et de Hennepin pour écrire *Atala* ? Comment distinguer influence et intertextualité ? Des poèmes de Nelligan sont des imitations et d'autres manifestent les influences de Rollinat, de Verlaine et de Veuillot, mais ils ne sont nullement des plagats. Ils se contentent d'inscrire leur lisibilité dans une tradition culturelle.

La lecture lettrée peut mettre en cause une autre lisibilité, celle que tente d'établir l'édition critique en recherchant l'authenticité, l'univers de référence et le dialogisme des textes littéraires. S'il y a lecture difficile, parce que le texte est énigmatique, il y a aussi lecture difficile parce que le texte est patiné, lacunaire ou troué dans ses références. C'est pourquoi, me semble-t-il, Jean-Louis Major a raison de présenter la grande entreprise de l'édition critique d'œuvres littéraires québécoises, dans la « Bibliothèque du Nouveau Monde », comme un lectorat où l'auteur n'est plus que « la figure composite des lectures successives du texte ». « C'est la notion même d'auteur, précise-t-il, que l'édition critique rend problématique, en inscrivant en quelque sorte dans le devenir du texte des lectures autres que les siennes. » À ce compte, la lecture elle-même crée la lisibilité et les traces de lecture conduisent, sans jeu de mots, à un « tracé de lecture », pour reprendre ses termes. La tradition de lecture, comme accumulation de traces et non comme orthodoxie, apporte une nouvelle dimension à l'édition critique. Celle-ci n'est plus uniquement, comme elle le fut longtemps, une recherche d'authenticité et d'intertextualité, mais également une quête d'interlisibilité.

Nous pouvons remonter plus loin en amont et signaler que la lecture lettrée des textes est parfois « éditoriale ». Les

présentations des quatrièmes de couverture remplissent cette fonction. Elles sont tout autant des « endroits » du texte que des envers de volume. Mais il y a plus. Jacques Michon montre de façon convaincante que Robert Charbonneau, comme éditeur et directeur de revue, a su créer les conditions de réception nécessaires « pour faire accepter une tendance littéraire qui allait devenir le courant dominant de la production romanesque des années 1950 ». Du coup, c'est son œuvre romanesque elle-même qui en tirera des dividendes. Fernand Léger fera de même pour promouvoir son « art ». Une correspondance inédite avec Maurice Gagnon, pour la publication de *Fernand Léger, la forme humaine dans l'espace*, aux Éditions de l'Arbre, permet à Michon de révéler « comment l'artiste a pu orchestrer sa réception critique ». Il est quelque peu stupéfiant d'apprendre qu'il ait pu manipuler autant de critiques, en leur dictant le contenu même de leur discours sur son œuvre. Il faudra désormais compter davantage avec les stratégies éditoriales pour présenter une description exemplaire de l'édition critique.

L'autre lecture, dite empirique, apparaît, par contraste, véritablement facile, car elle laisse place à la dérive. Le lecteur choisit librement son chemin parmi les nombreux sentiers du texte, sans se croire obligé de les parcourir tous. L'analyse collective de Denis Saint-Jacques, Jacques Lemieux et Dirk Geisen des lectures de *Juliette Pomerleau* d'Yves Beauchemin par des lectrices réelles en est une éclairante démonstration. L'intérêt majeur de cette contribution repose non seulement sur les entrevues qui la fondent, mais aussi sur la mise au jour d'une tradition de lecture de « culture moyenne » qui a des « réactions de sélectivité » particulières et des « exigences propres ».

Daniel Grojnowski en arrive à la même conclusion. Sa lecture d'*À rebours*, comme roman drôle, à l'encontre d'une longue tradition, le conduit à proposer un « Lecteur Modèle » auquel s'adresse « l'Auteur », distinct du « lecteur virtuel » visé par les commentateurs, que les illustrations de couverture tentent de séduire. Comme le héros de Huysmans est « un homme-livres dont l'activité met en abyme celle du lecteur du roman », le lecteur modèle se dédouble, à son tour, en « lecteur ordinaire » et en « lecteur initié ». « S'ils lisent bien l'un et l'autre une histoire cohérente, précise Grojnowski, ils ne lisent pas la même. » En comparant ces deux lectures, il est en droit de conclure que « nul ne pourra indiquer où se situe précisément la ligne de partage entre lecteur initié et lecteur ordinaire, car ce

dernier construit, lui aussi, une lecture plausible de l'œuvre ». Décidément, lire une fiction, de quelque façon que ce soit, ne s'entend que dans une problématique culturelle.

Proust, dans *Contre Sainte-Beuve* (1954), propose une problématique plus radicale, qui est devenue, avec Sartre, une sorte d'aporie. Cette problématique postule, à la suite de Valéry, que l'œuvre n'existe que par la lecture¹. J'ajouterais, à un second niveau, que cette œuvre n'existe comme littéraire que par la relecture, une relecture qui réintroduit l'art dans la lecture silencieuse en fixant l'attention sur la manière. « Ceux qui négligent de relire, disait Roland Barthes, s'obligent à lire partout la même histoire » (1970 : 22). On peut dire alors que la tradition de lecture commence avec la relecture.

Les traditions de lecture

La relecture, en instaurant une tradition, peut avoir des effets pervers. L'édition critique, qui veut être une réponse à toutes les questions, ne risque-t-elle pas elle-même de conduire, comme le montre Thérien, à une relecture « conventionnée ». « Le lecteur-éditeur a pris sur lui, remarque-t-il, toutes les lectures à venir » et il a pris soin de répondre même à des questions que le lecteur ne se pose pas. Il rejoint en cela une certaine tradition didactique, dont l'ambition, pendant longtemps, a été de proposer des lectures idéales et sanctionnées de la littérature. Son objet était moins le texte que sa lisibilité.

Le pouvoir le plus reconnu de la didactique, en effet, c'est bien le pouvoir d'instaurer « des objets lisibles et des sujets compétents », comme le démontre Max Roy, dans son analyse de « la valorisation cognitive des objets littéraires » dans l'enseignement classique québécois. La « lecture expliquée » en constitue l'emblème, qui programme la saisie du sens selon les règles traditionnelles de la *prælectio* et vise un savoir littéraire tout autant, sinon plus, qu'une compréhension du texte. « Dans une lecture comme explication, commente-t-il, les connaissances recueillies sur les textes ont, au-delà d'une fonction descriptive, une fonction cognitive. » En mettant au jour les normes et les conceptualisations qui traversent le discours didactique classique, il

1. « Mes vers ont le sens qu'on leur prête » (1957, t. I : 1509).

peut soutenir que les valeurs littéraires sont véritablement des présuppositions, qui commandent et donnent forme aux lectures scolaires.

Pour la plupart des collaborateurs, de fait, la tradition de lecture a été entendue comme une tradition d'écriture. C'est pour autant que la lecture laisse des traces écrites qu'elle est prise en considération. C'est l'« écriture d'une lecture », pour reprendre l'expression de Maria Alzira Seixo (1987). Il y a là, bien sûr, une évidence. Comment savoir autrement, dans notre civilisation de l'écrit, ce qui a pu être lu et relu. Il faut bien qu'un lecteur en ait rendu compte dans une note, une présentation, un article, une biographie ou un ouvrage critique. Mais il faut entendre ces discours de la lecture, dans notre problématique, comme des tentatives d'orthodoxie. S'il est question des discours qui véhiculent des pratiques de lecture, c'est pour autant qu'ils tentent d'instaurer des « réglages de lecture », dans les termes de Grojnowski.

Plusieurs exposés traitent effectivement de ces discours réglés de la lecture, dont celui de Ruth Amossy sur « La lecture des surréalistes à travers la vulgate des manuels ». La grande majorité des 14 introductions qu'elle examine reconduisent le mode d'emploi que les surréalistes ont élaboré dans leurs manifestes et leurs essais. « En s'alignant sur les principes de l'avant-garde qu'il importe d'inculquer au lecteur cultivé, les manuels ne se préoccupent guère des possibilités de déchiffrement qu'offre le texte surréaliste. » Ils occultent ce que le surréalisme a occulté, entre autres la thématisation et la symbolisation. Cette analyse s'inscrit dans le parcours du précédent ouvrage d'Amossy, *Les idées reçues*, qui traite des stéréotypes, entendus comme phénomène qui « confronte les œuvres à la problématique de la répétition et de la doxa » (1991 : 194).

L'exposé de Maurice Lemire sur la lecture des *Anciens Canadiens* par sept lecteurs successifs, de 1866 à 1980, traite également des discours réglés de la lecture. Longtemps, on a tenté de « réduire la fiction au minimum pour au contraire tableer sur la véracité des faits », à l'exemple de Casgrain. C'est Nicole Deschamps qui a brisé cette tradition de lecture pour « recentrer l'attention sur l'affabulation », déjà porteuse de significations si on sait la lire dans son contexte seigneurial. Selon Lemire,

l'harmonisation des contraires : Anglais-Français, aristocrates-plébéiens, maîtres-serviteurs [...] plaide en faveur du régime seigneurial. [...] Mais en laissant déchoir la noblesse canadienne, les Anglais rendaient le mariage impossible. Blanche et Arché s'établissent l'un près de l'autre, mais sans s'épouser. C'était le début des deux solitudes.

Jacques Blais, dans cette voie, passe en revue les discours critiques qui ont accueilli et consacré « Mystère de la parole » d'Anne Hébert, sans trop se rendre compte de « l'antitradition catholique » qui y est véhiculée et dont on ne sait trop si elle est gnostique ou maçonnique. En 1960, « avec une facilité remarquable, écrit-il, Anne Hébert sut endormir les cerbères de la tradition catholique ». On peut penser que ces derniers se sont réveillés dans un cauchemar quand ils ont lu *Les enfants du sabbat* (1975).

Nous entrons ainsi dans une histoire de la lecture qui est en même temps une histoire de la littérature. Les étapes les plus marquées, sinon les plus pertinentes, sont peut-être celles des préfaces. Trois d'entre elles qui accompagnent l'édition du *Répertoire national*, en 1848, et ses rééditions, en 1893 et en 1982, sont analysées par Clément Moisan. Elles scandent, selon lui, la constitution d'un corpus national.

L'établissement du corpus d'avant 1850 est [...] passé par trois moments particuliers : celui de Huston, qui compile les œuvres en les mettant en regard de la production française dont l'influence en retarde l'émancipation ; celui de la réédition de Routhier, où l'idée de progrès permet de situer le corpus dans une perspective qui, en élargissant la séquence historique, prouve l'existence d'une littérature autonome ; enfin celui de la réédition de Mélançon, dans laquelle la littérature désormais constituée ne nécessite plus de plaidoyer ni d'apologie, mais une forme de réappropriation.

C'est ainsi que la lecture peut devenir institutionnelle.

Aller plus loin, ce serait repérer le discours de la lecture dans le texte même. C'est précisément le propos de Louise Milot qui inscrit proprement la lecture dans la genèse de la signification du texte littéraire. La figure du lecteur, il est vrai, est rarement absente de la création littéraire et il est légitime de poser le

problème de la lecture comme une figure du texte. Non pas une figure rhétorique qui mettrait en abyme un simulacre de la lecture du texte, mais une figure textuelle qui met en place « les conditions d'une lecture ». Si tout discours atteint sa signification dans son contexte, le plus souvent externe, la spécificité du discours littéraire est d'inscrire dans sa signification « un contexte interne de lecture ». La proposition de son équipe de recherche, « à l'effet que ce soit un réseau de *figures de l'écrit* qui constitue un tel contexte », la conduit à formuler une définition originale de la littérarité. Celle-ci désigne « la catégorie de discours [...] compréhensible par ce que j'appelle, dit-elle, le contexte de lecture intratextuel et ce, indépendamment des difficultés de décodage que peut présenter dans la pratique et pour toutes sortes de raisons leur lecture ». Elle en fait la démonstration par une analyse lucide et rigoureuse du poème de Baudelaire, « À une passante ».

Pour déjouer cette compréhension et bloquer le décodage à sa source, il faudrait rechercher l'illisibilité elle-même. C'est bien ce que la revue *BJ/NBJ* (*La barre du jour* et *La nouvelle barre du jour*) a tenté de faire, selon Robert Dion. Dans la tradition récente d'une certaine modernité, le texte illisible, « dans la mesure où les producteurs le souhaitent tel, précise-t-il, se veut irrécupérable par la théorie, la critique et même la simple lecture ». Il se place « à l'abri des visées de l'Institution ». « À favoriser le travail de textualisation plutôt que le texte lui-même, conclut-il, à mettre l'accent sur la lecture-écriture, comme si l'écriture était le destin de toute lecture, il est évident que les artisans de la *BJ/NBJ* ont découragé, d'une certaine façon, la lecture du texte. » C'est le discours de la lecture et celui de la relecture, donc l'instauration et le maintien d'une tradition féconde, qui sont rendus, par voie de conséquence, obsolètes. Nous sommes ainsi ramenés à une autre tradition des Québécois que les historiens appellent communément « la tradition de la terre brûlée » ou de la *tabula rasa*.

Tradition et rénovation

On était loin de la tradition de lecture, il y a près de vingt-cinq ans, quand André Vachon en déplorait l'absence. C'est à lui que je voudrais revenir, à la fin de cette présentation. Je ne résiste pas à la tentation de citer un long passage de sa contribution à *l'Histoire de la littérature française du Québec* de Pierre de Grandpré, en 1967. Il ouvrait le premier tome par un chapitre au

titre assez désinvolte, « Le domaine littéraire québécois en perspective cavalière ». Il écrit :

Quand j'aborde les Essais, j'arrive après Descartes, après Pascal, après Sainte-Beuve, après Valéry, lecteurs de Montaigne. C'est à travers une tradition analogue que je rejoins les « classiques » même les plus récents – Proust par exemple. Mais que je feuillette Le tableau de la Rivière-Ouelle, et je sens tout de suite que pendant le siècle de possibles lectures qui me sépare de Casgrain, rien ne s'est passé. Dantin, Fournier, Brunet en ont peut-être écrit. Quelques lignes ou quelques pages : qu'importe ! Cela ne peut constituer une tradition, c'est-à-dire un chemin sans cesse parcouru et reparcouru, et qui situerait l'œuvre à son exacte distance par rapport à moi. Devant Casgrain je suis à peu près dans la situation des lecteurs des Soirées Canadiennes, première livraison, mars 1861. L'œuvre ne m'est pas transmise. Elle n'a pas subi l'épreuve d'une tradition de lecture. Elle ne vient pas à moi ; c'est moi qui choisis d'aller à elle, et pour la seule raison qu'elle se trouve sur les rayons d'une bibliothèque : elle fait partie de la collection matérielle des œuvres appelées québécoises (Vachon, 1967 : 29).

Les temps ont sans doute bien changé. Il y a eu depuis de nombreuses rééditions, des voyages de Cartier jusqu'aux œuvres oubliées du début du siècle. Nous en avons relevé plus de 2 500, durant les vingt-cinq dernières années, dans notre recherche sur la réédition². Ces rééditions s'adressent aux publics les plus divers : rééditions savantes pour les chercheurs, rééditions érudites pour l'enseignement, rééditions populaires pour la vulgarisation. Il y a eu, de plus, de nouvelles histoires littéraires et de nouvelles anthologies qui sont de nature à nourrir des traditions de lecture. Il y a eu, et il y a toujours, puisqu'il n'est pas encore terminé, le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* auquel plusieurs collaborateurs du présent ouvrage ont été associés. Cet immense effort de réédition, de lecture, d'analyse et d'interprétation suffirait-il à instaurer, à maintenir ou à développer une intelligence de la

2. Sous la direction de Joseph Melançon, Clément Moisan et Robert Dion, au Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ), à l'Université Laval.

littérature québécoise qui ait la profondeur d'une tradition ? Sinon une profondeur temporelle, du moins une profondeur d'assises.

Car toute littérature nationale est forcément liée au sort de la nation et de sa culture. C'est pourquoi Vachon pose encore la question d'une tradition à inventer, mais sur de nouvelles assises. « Aujourd'hui, écrit-il, la culture est au cœur d'un discours politique qui en fait l'enjeu d'un débat entre le soi et l'autre, pour ne pas dire entre l'existence et la disparition, entre être québécois ou n'être rien du tout. » Or, depuis qu'elle a accédé à la modernité, la culture québécoise « est vouée comme les autres à la diversité, aux croisements multiples, au métissage ». Notre culture actuelle s'écrit au passé et au singulier. « Mais l'avenir, lui, est pluriel. » C'est une toute nouvelle problématique, inquiétante et stimulante. Inquiétante, car elle risque de faire le jeu de l'assimilation ; stimulante, car elle ouvre les yeux sur les littératures parallèles des immigrés que les revues et les projets de recherche prennent de plus en plus en considération. D'ailleurs, la conclusion de l'exposé de Vachon est plutôt optimiste : « Il est temps de nous rendre compte que l'identité québécoise n'est pas derrière nous, mais devant. Elle est à faire, avec les nouveaux Québécois de toutes origines, qui arrivent et qui naissent parmi nous. » Il est du ressort de la tradition, au demeurant, d'enrichir le patrimoine avec les apports des nouvelles générations.

Il me semble que la récente lecture que Robert Major a proposée du *Jean Rivard* d'Antoine Gérin-Lajoie (1991) est de celle qui peut alimenter ainsi une tradition de lecture, en la renouvelant. Voilà une œuvre littéraire du XIX^e siècle qui était perçue, dans les années 1870, comme une œuvre utile et qui portait en sous-titre « récit de la vie réelle ». Elle reçoit un accueil très favorable. Edmond Lareau signale, en 1874, le talent poétique de Gérin-Lajoie : « un véritable artiste dans l'art d'écrire » (1874 : 72). Casgrain, en 1885, loue le plan et le style de l'ouvrage (1885, t. 3 : 55-60). Son auteur a eu l'honneur d'être institutionnalisé de son vivant en voyant son œuvre distribuée comme prix d'excellence dans les écoles et les collèges. Pourtant, moins de cent ans plus tard, l'œuvre connaît un total discrédit. Roman manqué, abrégé des faiblesses du roman canadien du XIX^e siècle, roman à thèse du plus mauvais goût, rien ne lui est épargné. C'est le roman du terroir qui est mort avec la terre, dans l'imaginaire québécois. Major crie : « Pitié pour Jean Rivard ! » Par une étude fouillée, patiente, intelligente et considérablement documentée, il

montre un Jean Rivard américain. Non pas le colon, mais l'homme d'entreprise, l'aventurier moderne, le républicain, le *self-made man*. Son modèle est Fenimore Cooper, visionnaire, capitaliste, individualiste. Major démontre avec force documents et arguments, qui finissent par gagner l'adhésion, que *Jean Rivard* est le récit d'un rêve américain, non pas dans un sens parodique à la Norman Miller, mais un rêve de réussir, d'atteindre par ses seules qualités personnelles et dans un corps à corps avec la nature, l'aisance et le bonheur qui doit naturellement en découler. On est tout étonné, au sortir de cette lecture, de n'avoir pas vu cela, qui était tellement évident.

Gilles Marcotte écrivait encore, en 1989 : « Je vis en Amérique ; mais je ne le sais pas. Et si je ne le sais pas, c'est qu'on ne me l'a pas conté. [...] Le Canada français ne s'est pas raconté l'Amérique » (cité dans Major, 1991 : 283). Peut-être ! Peut-être aussi qu'on n'a pas su lire. C'est du moins l'immense leçon et l'immense mérite de cette étude de renouveler notre tradition de lecture et ainsi de la faire vivre. « Il y eut détournement. Il faut relire », conclut Major, sans insolence, mais sans concession. « Si la présente étude, ajoute-t-il, a pu contribuer à cette relecture qui s'impose, [...] si elle peut aiguiller sur une relecture analogue d'autres œuvres de l'époque, son but sera atteint » (1991 : 284). Celui de ce livre également.

Bibliographie

- AMOSSY, Ruth (1991), *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan.
- BARTHES, Roland (1970), *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil.
- CASGRAIN, Henri-Raymond (1885), « Biographie de Gérin-Lajoie. Fragment », *Mémoires de la Société royale du Canada*, t. 3.
- CHARTIER, Roger (1985), « Du livre au lire », dans Roger CHARTIER (dir.), *Pratiques de la lecture*, Marseille/Paris, Éditions Rivages, p. 61-88.
- EN COLLABORATION (1969), « Une tradition à inventer », *Littérature canadienne-française. Conférences J.-A. de Sève*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 269-289.
- GAGNON, Jean-Claude (1983), *Lire une bande dessinée*, Montréal, Éditions Ville-Marie.
- GROUPE DE RECHERCHE SUR LA LECTURE (GREL) (1991), *Bibliographie annotée sur la lecture*, Montréal, Université du Québec à Montréal. (Coll. « Recherches et documents ».)
- HEYMANN, Pierre-Étienne (1987), « Lecture théâtrale, acte biographique », dans Michel PICARD (dir.), *La lecture littéraire*, Paris, Clancier-Guénaud, p. 32.
- LAFARGE, Claude (1983), *La valeur littéraire*, Paris, Fayard.
- LAREAU, Edmond (1874), *Histoire de la littérature canadienne*, Montréal, John Lovell.
- MAJOR, Robert (1991), *Jean Rivard ou l'art de réussir. Idéologie et utopie dans l'œuvre d'Antoine Gérin-Lajoie*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- MONTAIGNE, ([1674] 1934), « Des livres », *Essais*, Paris, Larousse, t. II, p. 71.
- PROUST, Marcel (1954), *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard.
- ROYER, Jean (1989), *Introduction à la poésie québécoise*, Montréal, Bibliothèque québécoise.

- SCHMITT, M. P., et A. VIALA (1982), *Savoir-lire. Précis de lecture critique*, Paris, Didier.
- SEIXO, Maria Alzira, « L'écriture d'une lecture », dans Michel PICARD (dir.), *La lecture littéraire*, Paris, Clancier-Guénaud, p. 291-301.
- TASINATO, Maria (1989), *L'œil du silence. Éloge de la lecture*, Lagrasse, Verdier.
- VACHON, Georges-André (1967), « Le domaine littéraire québécois en perspective cavalière », dans Pierre de GRANDPRÉ, *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, t. I, p. 27-33.
- VALÉRY, Paul (1957), « Commentaires de *Charmes* », *Œuvres*, Paris, Gallimard, t. I, p. 1507-1512. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- VANDENDORPE, Christian (1989), *Apprendre à lire des fables*, Longueuil, Le Préambule.

LE JOUAL OU QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LA LISIBILITÉ DU TEXTE LITTÉRAIRE

Lucie ROBERT

Université du Québec à Montréal

Parmi les observations que nous permet de faire l'enseignement de la littérature québécoise à l'université, une en particulier servira de point de départ à ma réflexion. Cette observation concerne la grande difficulté que les étudiants éprouvent à lire les textes littéraires écrits en ce qu'il est convenu d'appeler joual. Ayant dû assumer, pendant plusieurs années, l'enseignement d'un cours théorique du type « Littérature et société » auprès des étudiants de première année au Baccalauréat en études littéraires, à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), j'avais fondé mon exposé théorique sur un texte, qui servait d'exemple : *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay. Ce choix permettait de respecter un principe adopté par le département auquel j'appartiens, à savoir que la formation théorique devrait être fondée sur des textes québécois. De plus, je croyais que l'utilisation d'un texte dramatique plutôt que narratif, d'un texte qui mettait en place une problématique où s'exprimaient, sur le mode du réalisme, les conflits entre les classes sociales, entre les hommes et les femmes et entre les codes linguistiques, était, pour mes besoins, une aubaine. J'ai dû, à la longue, et après bien des détours, me rendre à l'évidence et constater que plusieurs abandons étaient liés à la trop grande difficulté du cours, difficulté qui ne provenait pas de la matière elle-même, mais du corpus exemplaire. Est-ce donc trop difficile, *Les*

belles-sœurs de Tremblay ? Voilà qui demande quelques explications.

On sait que les abandons, au cours de la première année universitaire, sont fréquents. Une enquête réalisée dans mon université montre, cependant, qu'une grande partie de ces abandons vient du fait que l'enseignement ne fait pas un assez grand cas de la formation réelle de nos étudiants. Nous avons tendance à leur supposer un savoir qu'ils ne possèdent pas et à considérer leurs savoirs comme des valeurs négligeables. Il y a ici quelque chose du fossé des générations qui, ces dernières années, s'est considérablement creusé dans ce milieu et qui oppose les diplômés du cours classique, soit la majorité du personnel enseignant dans les universités, et les « survivants » du programme-cadre de français, soit la majorité des effectifs étudiants.

Cette interprétation s'est révélée insuffisante dans le cas présent. J'ai alors observé que certains groupes abandonnaient ce cours plus vite que d'autres : les Haïtiens, les Chinois, les hispanophones, les Grecs et les Portugais, bref à peu près tous les inscrits venant de ce qu'on nomme les communautés culturelles. Ils abandonnaient à la troisième semaine, c'est-à-dire au moment de l'introduction du corpus à l'étude. Raison invoquée : on ne comprend pas les exemples, alors peut-on comprendre la théorie ?

Dans un programme d'études où le caractère national et linguistique du corpus littéraire qui sert de fondement à l'analyse n'est pas précisé – je rappelle que notre programme est en « études littéraires » –, ces problèmes ne sont nulle part véritablement pris en considération. C'est une des principales différences entre un programme comme celui de l'UQAM et un programme spécialisé, disons en « littérature québécoise » comme à l'Université Laval, où la nécessité d'aborder les usages québécois du français apparaît comme évidente, ou un programme en « études françaises », comme à l'Université de Montréal, où la maîtrise de la langue demeure un objectif fondamental. Quelqu'un, dans le programme dans le cadre duquel j'enseigne, peut abandonner mon cours et s'inscrire le trimestre suivant avec un autre professeur, qui a peut-être rencontré la même difficulté et qui, pour cette raison, a précisément renoncé à utiliser un texte de la littérature québécoise dans un cours de théorie et qui est revenu au corpus français canonique du XIX^e siècle, plus facile à lire, c'est-à-dire aux œuvres de Balzac, Sand, Flaubert, Maupassant ou Zola.

Balzac, Sand, Flaubert, Maupassant et Zola seraient donc « plus faciles à lire » que Tremblay ! Voilà qui peut en étonner plusieurs ! Et d'abord, que signifie « être plus facile à lire » ? Pour servir mon propos, cette « facilité » ne doit pas être conçue comme essentielle. Elle doit désigner la manière dont la didactique distribue l'apprentissage de la langue, c'est-à-dire une politique de la langue, une théorie linguistique et un programme de formation. La facilité se définit donc comme le commencement : est facile ce qui est su depuis le plus longtemps.

Dans l'apprentissage de la langue, ce qui est su depuis longtemps, c'est ce que Renée Balibar a appelé la « langue simple ». Que doit-on entendre par l'expression « langue simple » ? On désigne par ce terme la langue forgée au XVIII^e siècle par les puritains qui cherchaient à favoriser la lecture de la Bible. La langue simple, c'est la construction linguistique qui sert depuis lors de fondement à l'apprentissage de la lecture. La caractéristique de cette méthode d'apprentissage, car la forme que prend la « grammatisation » d'une langue est indissociable de sa forme didactique, est qu'elle commence immédiatement par la lecture de la phrase et par l'appropriation des formes du syntagme, en mettant au cœur du processus de lecture non plus l'alphabet, c'est-à-dire un apprentissage des lettres et des syllabes, mais la phrase, c'est-à-dire « la combinaison d'un *sujet* et d'un *verbe* » (Balibar, 1985 : 174). Au lieu de procéder par une logique abstraite – les lettres réunies forment des syllabes, les syllabes réunies forment des mots, les mots réunis forment des phrases –, un tel apprentissage est fondé sur la mise en situations concrètes : la phrase, c'est la vie. Balibar commente :

On a du mal aujourd'hui à imaginer que leur audace [aux puritains] était d'abord de supprimer ce qui constituait le commencement des études depuis toujours : le latin, l'ABC, les Fables d'Ésope, Les aventures de Télémaque ; et de s'avancer dans la direction des « pauvres » là où jusqu'alors n'existait que la récitation de la Bible (1985 : 172).

Cet exercice du syntagme, en tant que forme de grammatisation, est réalisé en langue commune, laquelle, pour les puritains, a remplacé le latin. Qu'est-ce que la langue commune ? C'est la langue nationale, c'est-à-dire une langue simple qui est la même pour tout le monde, dans une formation sociale donnée. Si la création d'une langue simple a supposé, dans l'histoire, un long

travail de grammatisation, l'institution de cette langue simple en langue commune a supposé également un important travail, politique d'abord, par l'institution d'une langue légale, mais aussi d'uniformisation, en particulier dans la normalisation du sens propre des mots et du système des poids et mesures. Pour qu'une langue soit commune, il faut en effet que, sur le marché, la courge du vendeur soit la même que la courge de l'acheteur et qu'un kilo de pêches soit un kilo de pêches pour tout le monde, quels que soient le groupe social et l'aire géographique concernés.

La définition de la langue simple repose donc sur ces deux principes. Le premier fait de la syntaxe le point de départ de la langue et le second se réalise dans « *la normalisation des sens propres des mots* » (Balibar, 1985 : 179). On pourrait en ajouter un troisième, qui s'observe dans le référent utilisé par les méthodes pédagogiques du XVIII^e siècle, qui concerne le mode de vie, plus précisément l'inscription de cette langue dans le récit de la vie familiale. Ainsi, la langue simple est pour l'essentiel une « *méthode d'appropriation de la langue écrite au moyen de courtes phrases normalement construites, avec des mots pris au sens propre ; et le récit de la vie familiale bourgeoise* » (Balibar, 1985 : 185).

L'élaboration et la diffusion de cette langue simple correspondent à rien de moins qu'une « *révolution linguistique* ». En effet, Balibar note que cette révolution

change les sens de l'« universalité » qui réunissait horizontalement les lettrés internationaux [c'est ce qu'on appelle le « cosmopolitisme »], et elle forge l'universalité verticale (égalitaire et inégalitaire, mais de façon nouvelle) qui va réunir tous les nationaux de différentes régions et classes sociales en vue d'une pratique commune, et conflictuelle, des normes de la langue officielle (Balibar, 1985 : 194).

Cette révolution linguistique s'est exprimée dans la littérature, en premier lieu, par la représentation fictive des classes sociales qui jusque-là ne maîtrisaient ni l'écriture ni même la langue française, c'est-à-dire les paysans et les ouvriers. Pour ce faire, il a bien fallu inventer la langue de cette représentation : trouver des mots pour désigner leur mode de vie : « hameau », « chaumière », « chouan », « rabouilleuse », « tapis-franc », bref, travailler à l'élargissement du vocabulaire dénotatif, par l'intégration de termes empruntés au langage paysan ou à la culture de

l'usine. Il a bien fallu aussi marquer les différences : représenter les patois et les niveaux de langue, sans toutefois remettre en question l'intelligibilité du texte pour le lectorat scolarisé en langue commune. Pour ce faire, on a pris l'habitude d'inscrire certaines expressions en caractères italiques. C'est ce qu'on appelle la « couleur » : couleur sociale ou couleur locale.

On a du mal aujourd'hui à imaginer l'important travail réalisé notamment par Balzac et Sand, tant leurs réalisations sont devenues pour nous la représentation même d'une langue française dite « universelle », qui désigne cette nouvelle langue littéraire fondée sur le français simple et instituant les conflits linguistiques sous la forme de la couleur. On a du mal également à envisager le style littéraire qui résulte de ce travail, le « réalisme », comme étant en premier lieu la représentation de la participation fictive de tous les acteurs sociaux au même exercice de vocabulaire-syntaxe, c'est-à-dire à l'exercice de la langue commune et à la mise en place des formes de la figuration de la différence. Balibar conclut : « Tout bûcheron, tout commerçant, tout travailleur intellectuel, du fait qu'il est scolarisé, doit connaître le sens de « hameau » et s'orienter parmi les significations à la lumière de la morale élémentaire laïque » (Balibar, 1985 : 326). C'est cela que désigne le mot « facile » : le monolinguisme, c'est-à-dire la fiction d'une communauté linguistique qui transcende les aires géographiques et les classes sociales. Facile, parce qu'évident et universel, et parce que le processus d'apprentissage en a été oublié depuis longtemps.

La formation linguistique et littéraire comporte un « second degré », c'est-à-dire une deuxième phase dans l'apprentissage de la langue, qui entraîne les élèves plus avancés vers la maîtrise d'un effet de profondeur, fondé sur la distinction des niveaux de langue, sur le recours au latin pour l'explication des structures fondamentales de la phrase et, pour la maîtrise de l'orthographe, sur l'étude des procédés stylistiques et des procédés rhétoriques classiques, c'est-à-dire anciens, soit d'avant la « révolution linguistique » que je viens de décrire. C'est ce qu'on appelle le « style ». Le bon élève apprend ainsi à rendre ses phrases plus « expressives », par l'ajout d'épithètes ou d'adverbes appropriés, à enjoliver son texte par des figures qui s'appuient sur les règles de la rhétorique, à établir des équivalences sémantiques entre les niveaux de langue et, surtout, à travailler à partir du sens figuré des mots.

Ce second degré de la formation linguistique est précisément celui sur lequel repose la littérature. N'a de chance d'être reconnu comme littéraire que l'écrit qui présente ces marques de style. Toutefois, on trouve souvent, dans les textes littéraires contemporains, l'inscription du conflit entre les deux degrés de formation linguistique, inscription tant dans la représentation de personnages qui vivent ce conflit dans les fictions – en particulier l'instituteur (dans la littérature française) ou l'institutrice (dans la littérature québécoise) – que dans le travail linguistique réalisé au cœur de l'expression linguistique. Balibar cite de nombreux passages signés par Péguy qui empruntent leur forme à la leçon de choses tout en y inscrivant, au second degré, une dimension métaphysique (Balibar, 1974 : 163-215 ; 1985 : 388-406). C'est la version du « bon élève ». On pourrait citer également la version du « mauvais élève » de cette inscription, à propos des textes de Camus, notamment la domination des temps de l'indicatif présent dans *L'étranger* (Balibar, 1974 : 231-292) et le refus de la phrase expressive dans *La peste*.

Qu'est-ce que tout cela a à voir avec le joul, et avec une pédagogie qui permette la lecture du texte québécois dans les universités ? Et puis, d'abord, qu'est-ce que le joul ? Telle serait la première question à poser, en effet, mais je laisse aux linguistes le soin de définir le statut politico-linguistique des parlers québécois, en particulier de celui de l'Est de Montréal, dont on dit qu'il *est* le joul, et qu'on décrit parfois comme une langue autonome, un dialecte ou un accent. Ce qui m'intéresse ici, c'est le joul comme style littéraire, c'est-à-dire le joul en tant que « français fictif ».

On a beaucoup parlé du joul depuis vingt-cinq ans, mais, à vrai dire, on n'en a pas dit grand-chose. En effet, la question du joul est abordée le plus souvent de manière polémique et l'état de la question consisterait à situer les positions conflictuelles puis à identifier les adversaires. En gros, on peut dire qu'il y a ceux qui sont pour et qui disent que le joul est l'expression réaliste de l'aliénation québécoise, et ceux qui sont contre et qui affirment que le joul présente une image négative de la collectivité québécoise en plus d'entraîner des difficultés d'apprentissage linguistique chez les élèves.

Il n'existe en fait que de très rares études sur le joul littéraire ; la plupart ont été réalisées à propos des œuvres du

mouvement *Parti pris* et elles portent davantage sur l'idéologie du joulal que sur sa composition propre. Je rappellerai cependant les travaux de Robert Major dans *Parti pris, idéologies et littérature* (1979), de Lise Gauvin, dans *Parti pris littéraire* (1975), ainsi que l'analyse automatique mise en place par Gregory Lessard et Agnès Whitfield à l'université Queen's et qui a pour titre « The Study of Oral Elements in Some Modern Québécois Novels : Some Applications of Test Analysis Software ». Le joulal théâtral a été l'objet de quelques réflexions intéressantes venues en particulier des spécialistes de la traduction, depuis la décision prise par le Théâtre du Nouveau Monde en 1968 de présenter le *Pygmalion* de George Bernard Shaw dans la « langue populaire du Québec » plutôt qu'en argot parisien. On note à ce propos les travaux d'Annie Brisset, en particulier son ouvrage, *Sociocritique de la traduction* (1990), le dossier que la revue *Jeu* a consacré à la traduction théâtrale en septembre 1990 et les récentes réflexions de Jean Cléo Godin (1990).

Je vous suggère de regarder rapidement deux textes, qui nous permettront d'identifier le joulal littéraire, sinon de le définir. Ce sont des textes canoniques, c'est-à-dire des textes dont le statut littéraire ne fait aucun problème. Ce sont des « classiques » de la littérature québécoise. Ce sont également des textes souvent cités comme des modèles de l'écriture jouale. Le premier est tiré des *Belles-sœurs* (1968) de Tremblay (voir annexe 1). Il s'agit de la longue réplique de Germaine Lauzon au tout début de la pièce, réplique qu'on présente souvent comme un monologue, mais qui est en réalité la transcription d'une conversation téléphonique, entendu par une troisième oreille, celle du public. Le second texte est tiré du roman *Le cassé* ([1964] 1977) de Jacques Renaud (voir annexe 2).

Voyons d'abord le texte de Tremblay. L'effet massif de « joulalisation » est obtenu par l'utilisation des marques d'oralité. On remarque ainsi que le texte existe d'abord en fonction de l'œil, pour représenter le langage parlé. L'apostrophe marque l'élision de certaines voyelles ou syllabes et les points de suspension laissent supposer les paroles du destinataire, par ailleurs identifié à la deuxième personne. Un certain nombre de mots présentent des variations phonétiques qui contribuent à la visualisation de formes orales : « ben » pour bien, « pus » pour plus, « cataloye » pour catalogue, etc. D'autres sont des archaïsmes de prononciation reconnus : « moé », « toé ». Quelques variantes d'ordre

syntactique, qui introduisent un langage « familier », relèvent également de cet effort d'oralisation : absence du « ne » dans la locution « ne... pas ». La grammaire est impeccable et, dans les limites que lui imposent l'oralisation, l'orthographe est respectée. En fait, si l'on fait abstraction quelques instants des marques d'oralité, on constate qu'il ne reste pas grand-chose qui permette d'identifier un langage particulier. Il reste quelques anglicismes : « set de chambre », « set de cuisine », « costume de bain », « verre taillé » ; des québécoismes : « maganer », « coutellerie », « en beau verrat », « cadres », « bain tombeau » ; des mots familiers : « frigidaire », « tv », « affaires ». J'attire votre attention toutefois sur trois variantes lexicales : « stirio », « lavier » et « fer chromé » me semblent aller plus loin et signifier l'ignorance de la locutrice de la langue écrite et, pour cette raison, ces trois mots et expressions sont de réels indices du degré de scolarisation de la locutrice. Dans l'ensemble, ce que je retiens d'abord, c'est l'économie des moyens utilisés par Tremblay dans l'écriture du joul : avec quelques apostrophes et quelques particularismes lexicaux, il obtient un effet d'autant plus monstrueux qu'il est redoublé par l'énoncé d'une esthétique pour le moins kitsch sur lequel repose l'essentiel de l'effet comique.

Pour quelqu'un qui fréquente le texte dramatique québécois depuis plusieurs années, la lecture du *Cassé* de Renaud a d'abord eu un effet dysphorique. Il est souvent dit de ce roman qu'il inaugure une étape de la littérature québécoise alors que la « langue nationale », le joul, est prise en charge par l'instance narrative et non seulement par les personnages. À la lecture, on observe que cette instance narrative est bien sage et bien prudente dans ses usages linguistiques. Dans cette forme romanesque, la relation à l'œil est moins importante que dans l'exemple précédent, le roman n'ayant pas les mêmes exigences que la dramaturgie. Les seules formes d'oralité se retrouvent dans les tournures syntaxiques qu'on dit familières : « c'est pas » pour « ce n'est pas », absence fréquente du verbe, l'interrogative en deuxième paragraphe. La variation linguistique réside ici dans quelques marques lexicales, qui ne sont même pas toutes des québécoismes : « piasse », « plywood », « bête », « cassé », « se fendre le cul en quatre ». Les phrases sont courtes, le plus souvent des propositions indépendantes. On note toutefois l'utilisation plus fréquente des formes complexes : subjonctives, indépendantes sans verbe. Les règles de grammaire sont respectées ; l'orthographe du français également, à part

quelques exceptions liées à l'oralité, comme dans « piasse ». De la même manière, l'anglicisme est rare dans *Le cassé* et toujours lexical. À quelques reprises, l'orthographe du mot anglais sera francisée, ce qui permet d'intéressants jeux orthographiques, tel le désormais classique « neveurmagne ». Comme dans le texte de Tremblay, mais avec encore plus d'économie, l'effet joulisant est obtenu en réalité par la juxtaposition d'une langue simple, qui refuse toutes les marques de l'expressivité et de la rhétorique, et d'un référent populaire, inscrit, d'emblée, dans l'incipit : « Cette chambre lui a coûté cinq piasses. »

La première remarque qui s'impose, après d'aussi brefs commentaires, est la suivante : rien, dans le joul littéraire, ne remet en question les fondements de la langue française. Rien n'attaque la syntaxe, l'orthographe, la grammaire. Les adjectifs s'accordent en genre et en nombre et les verbes se conjuguent. La structure de la phrase (sujet + verbe + complément) est intacte. Au contraire de la langue orale, le joul littéraire est fortement grammatisé. Il possède une ponctuation on ne peut plus française. Le texte possède une forte structure (absente en général de la conversation). Les variations orthographiques sont extrêmement rares et choisies soit en fonction de leur représentativité, soit en fonction de leur pouvoir de carnavalisation, qui se retrouve dans le jeu de mots – un peu plus loin, dans le texte de Tremblay, on trouve l'expression « maison mal farmée », issue d'un croisement entre « mal famée » et « mal fermée » – ou dans la francisation orthographique du mot anglais.

Une différence importante traduit le rapport de chacun des deux auteurs à l'institution, c'est-à-dire à la littérature. Le texte de Tremblay oralise à outrance (y compris dans l'inscription de l'élision, qui n'est pas *nécessaire* à l'effet joulisant, comme l'a démontré Gilbert David dans son travail d'éditeur pour la collection « Théâtre » aux Herbes rouges¹). Inversement, le texte

-
1. Chaque ouvrage paru dans la collection est accompagné d'une « Note éditoriale » qui précise que « dans la mise en forme typographique des textes dramatiques de sa collection, le directeur a adopté une convention qui, sans effacer toute trace d'oralité, privilégie le code écrit, afin de ne pas embrouiller inutilement la lecture. Notamment les élisions de muettes, les contractions de mots ont été évitées le plus possible » (Canac-Marquis, 1988 : 101). On note que ces « traces d'oralité » sont considérées ici comme un problème de typographie et non de langue.

de Renaud écrit à outrance y compris dans la francisation fictive de la norme orthographique qui préside à l'écriture du mot anglais. Le mot anglais est ainsi conçu comme un mot qui n'aurait d'existence qu'orale (comme la langue populaire), qu'il faudrait grammatiser au moment de l'écrire. Les deux textes relèvent néanmoins d'un projet commun : celui de la nationalisation fictive de la norme linguistique en fonction d'un réalisme orienté vers la représentation des classes populaires. La combinaison du français simple fictif, des marques d'oralité et des québécismes, de bon ou de mauvais aloi, est accompagnée dans ces deux cas par la représentation carnavalesque de la rencontre de la norme linguistique française et de sa contre-norme joualisante. Tremblay met ainsi en scène une Lisette de Courval prétentieuse à l'accent emprunté mais souvent fautif ; Renaud présente une étudiante en lettres bourgeoise et amoral, qui n'hésite pas à exploiter la pauvre Philomène. La passion de Lisette de Courval pour les romans de Magali et les films français s'oppose au goût des belles-sœurs pour les « vues anglaises », de la même manière que la littérature qui exploite Philomène au féminin trouve son pendant masculin dans la lecture d'*Allo Police* où Ti-Jean puise sa violence.

Dans les deux cas, la norme carnavalisée est celle du public. On trouve un premier indice de cette relation particulière que les textes littéraires en joual entretiennent avec leur lectorat dans la réception de ces deux textes particuliers. Chacun a soulevé plusieurs polémiques importantes : celui de Tremblay dans les médias, à propos de sa représentation sur les scènes institutionnelles subventionnées ou à la télévision d'État ; celui de Renaud, à propos de son introduction dans l'enseignement littéraire obligatoire dans les cégeps. Cependant, on note surtout que ces deux textes ont été écrits et publiés au milieu des années 1960, c'est-à-dire à l'époque où dominaient encore, dans l'enseignement secondaire, la formation classique et l'apprentissage du latin aux sources de la formation linguistique des lettrés. Pour les diplômés d'avant la création des cégeps, la littérature la plus révolutionnaire est encore celle qui participe de la révolution linguistique du XIX^e siècle : Balzac, Sand, Maupassant, Flaubert et Zola, qui ont en premier lieu l'attrait de l'interdit institutionnel, ce qui accentue leur dimension moderne aux yeux des élèves moyens. On sait que la lecture de ces auteurs ne recevait guère l'aval des enseignants et des autorités collégiales, autorités catholiques, en cela soumises aux édits du Vatican concernant les pratiques littéraires, artistiques et philosophiques. Pour les élèves plus scolarisés et plus

aventureux, la modernité sera aussi parfois celle qui représente le travail accompli dans la mise en perspective – parfois mise en question – du second degré de la formation littéraire, en particulier dans la version du « mauvais élève », disons celle de Sartre et de Camus contre Proust. Si la « révolution linguistique » du XIX^e siècle représente la dimension « universelle » de la langue française contemporaine, la mise en représentation du conflit entre le premier et le second degré de la connaissance linguistique relève déjà d'une audace que l'enseignement littéraire classique n'arrive pas encore à absorber, encore moins à enseigner. L'élaboration, par les écrivains québécois des années 1960, eux-mêmes formés à ces écoles, d'une troisième phase de cette révolution linguistique, où la norme française elle-même est mise en question par une forme non grammatisée, heurte de front ces traditions de lecture et le fait que ce travail est réalisé à propos de la représentation des classes populaires urbaines heurte la formation littéraire du lectorat, et même son mode de vie. C'est non seulement la version du « très mauvais » élève mais, littéralement, celle du « délinquant ».

Aussi peut-on soutenir que l'écriture du joul est, en grande partie, un travail producteur d'effets de lecture, effets de choc entre une tradition de lecture et une écriture expérimentale. Effet d'autant plus puissant que, au cas où le lecteur n'aurait pas remarqué, les deux textes l'inscrivent dans l'énoncé même. La conjonction des deux éléments, l'un dans l'énonciation, l'autre dans l'énoncé, rend la joulisation impossible à rater à la première lecture où l'effet est massif. Ce n'est qu'à l'analyse qu'on observe au contraire l'économie et la sobriété des moyens mis en œuvre. Du même coup, apparaissent pourtant les limites littéraires du recours aux formes oralisées du langage, de même qu'une importante contrainte de lisibilité qui oblige à un certain nombre de compromis dans l'expérimentation linguistique : la grammatisation du joul, à partir du français simple, est le premier résultat de cette contrainte.

Le joul littéraire apparaît alors comme une formation linguistique issue du colinguisme, c'est-à-dire une formation linguistique qui ne peut être saisie qu'à partir d'une autre formation, le français dans le cas présent. Autrement dit, la lecture du joul, comme son écriture, exige une très grande maîtrise de la langue française, non seulement dans sa forme simple, mais au second degré, c'est-à-dire dans la capacité de modifier, de créer, de jouer,

sans que jamais l'intelligibilité du langage, la lisibilité du texte ne soient remises en jeu. Cette proposition s'inscrit en faux contre les conceptions qui veulent qu'une langue littéraire fortement oralisée soit plus facile à lire du fait de sa proximité avec la familiarité ou avec le vécu des lecteurs et que le travail sur le texte en joual représente un danger pour la compétence linguistique. Parce qu'elle dépasse la pure connaissance du code, la conjonction entre ce premier et ce second degré de la compétence linguistique est le plus souvent ce qui échappe à mes étudiants non francophones et ce qui leur rend pratiquement impossible la saisie immédiate du texte joual. Avec eux, l'enseignement de la littérature québécoise n'est possible qu'en prenant pour point de départ la mesure de l'écart entre le français simple, « universel », et ses usages québécois. Je rappelle enfin que, pour sa part, la formation linguistique en langue maternelle, telle que dispensée par l'appareil scolaire, est fondée sur le monolinguisme et que, pour cette raison, elle a pour effet d'interdire à la majorité de la population la lecture des textes en joual, rendus difficiles tant par leurs variations sur la norme que par la distance ironique qu'ils établissent avec leur sujet. Là réside le véritable échec du joual littéraire et non dans une quelconque pauvreté stylistique.

Annexe 1 : Les belles-sœurs

GERMAINE LAUZON

Allô ! Ah ! c'est toé, Rose... Ben oui, sont arrivés... C'est ben pour dire, hein ? Un million ! Sont devant moé, là, pis j'le crois pas encore ! Un million ! J'sais pas au juste combien ça fait, mais quand on dit un million, on rit pus ! Oui, y m'ont donné un cataloye, avec. J'en avais déjà un, mais celui-là, c'est celui de c't'année, ça fait que c'est ben mieux... L'autre était toute magané... Oui, y'a assez des belles affaires, tu devrais voir ça ! C'est pas creyable ! J'pense que j'vas pouvoir tout prendre c'qu'y'a d'dans ! J'vas toute meubler ma maison en neuf ! J'vas avoir un poêle, un frigidaire, un set de cuisine... J'pense que j'vas prendre le rouge avec des étoiles dorées. J'sais pas si tu l'as déjà vu... Y'est assez beau, aie ! J'vas avoir des chaudrons, une coutellerie, un set de vaisselle, des salières, des poivrières, des verres en verre taillé avec le motif « caprice », là, t'sais si y sont beaux... Madame de Courval en a eu l'année passée. A disait qu'a l'avait payé ça cher sans bon sens... Moé, j'vas toute les avoir pour rien ! A va être en beau verrat ! Hein ? Oui, a vient, à soir ! J'ai vu des pots en fer chromé pour mettre le sel, le poivre, le thé, le café, le sucre, pis toute la patente, là. Oui, j'vas toute prendre ça... J'vas avoir un set de chambre style colonial au grand complet avec accessoires. Des rideaux, des dessus de bureau, une affaire pour mettre à terre à côté du lit, d'la tapisserie neuve... Non, pas fleurie, ça donne mal à tête à Henri, quand y dort... Ah ! j'te dis, j'vas avoir une vraie belle chambre ! Pour le salon, j'ai un set complet avec avec le stirio, la tv, le tapis de nylon synthétique, les cadres... Ah ! les vrais beaux cadres ! T'sais, là, les cadres chinois avec du velours... C'tu assez beau, hein ? Depuis le temps que j'en veux ! Pis tiens-toé ben ma p'tite fille, j'vas avoir des plats en verre soufflé ! Ben oui, pareil comme ceux de ta belle-sœur Aline ! Pis même, j'pense qu'y sont encore plus beaux ! J't'assez contente, aie ! Y'a des cendriers, des lampes... j'pense que c'est pas mal toute pour le salon... Y'a un rasoir électrique pour Henri pour se raser, des rideaux de douche... Quoi ? Ben, on va en faire poser une, y'en donnent avec les timbres ! Un bain tombeau, un lavier neuf, chacun un costume de bain neuf... Non, non, non, chus pas trop grosse, commence pas

avec ça ! Pis j'vas toute meubler la chambre du p'tit. Tu devrais voir c'qu'y' ont pour les chambres d'enfants, c'est de toute beauté de voir ça ! Avec des Mickey Mouse partout ! Pour la chambre de Linda... O.K. c'est ça, tu r'garderas le cataloye, plutôt. Viens-t-en tu-suite, les autres vont arriver ! J'leur s'ai dit d'arriver à bonne heure ! Tu comprends, ça va ben prendre pas mal de temps pour tout coller ça !

Michel TREMBLAY (1968), *Les belles-sœurs*, Montréal, Holt, Rinehart & Winston, p. 11.

Annexe 2 : *Le cassé*

Cette chambre lui a coûté cinq piasses.

Une chambre ?

C'est plutôt une pièce de grand placard. La porte : un pan de plywood assez large mais trop bas pour boucher entièrement l'entrée. Au-dessus de la porte chambranlante, un espace d'environ trois pieds de hauteur et d'un pied et demi de largeur permet à n'importe qui – pas besoin d'être acrobate – de passer du couloir à la chambre et de la chambre au couloir sans même avoir besoin d'ouvrir ou de défoncer la porte.

Rien que cinq piasses par semaine. Ti-Jean comprend.

C'est pas chauffé. On est à la fin d'août. Il y a encore des nuits et des jours chauds. Mais ce soir il pleut et le temps est frais. C'est à cause de ça que Ti-Jean s'est aperçu que c'était pas chauffé.

Aucun drap sur le lit. Aucune couverture non plus. La literie n'est pas fournie. Le matelas taché de grandes flaqes brunes et jaunâtres. Des trous de cigarettes dans cette chair bleu-déteint. Une coquerelle sort de l'un des trous come une grosse bête d'un trou de balle dans le ventre luisant d'un chien abattu. Lourde et saoule coquerelle. Repue. Le matelas : un cadavre.

Il n'y a pas un concierge à Montréal qui va se fendre le cul en quatre pour fournir une chambre à cinq piasses. Ti-Jean le sait bien. Les cassés sont trop sales pour des draps blancs.

La fenêtre : une porte-persienne à deux battants qui donne sur un balcon. Le balcon donne sur l'avenue du Parc ou bien sur le cimetière si on saute à pieds joints dessus car le bois de ce balcon de troisième étage est pourri.

À gauche du balcon, le mur d'un bloc d'appartements cache le viaduc vert, la traverse des rails du C.N.R. et plus au nord, la rue Jean-Talon : des phares sans cœur, des pneus qui font un bruit de langue sur l'asphalte, un son de bouche mouillée ininterrompu, des autos reluisantes à cause de la bruine, des autobus, des feux rouges, des klaxons et des hommes. Un pan de mur à gauche. Un pan de mur à droite aussi. Celui-là c'est le sud de la ville qu'il

cache. Vers la rue Beaubien, la rue Mont-Royal, la rue Sherbrooke, Ontario, la Catherine, la Craig, le port, la partance, le goût parfois obsédant de tout crisser ça là pis d'partir. Disparaître. Le pont Jacques-Cartier. La campagne. Québec. Les filles. Et plus loin encore, plus loin, jusqu'à Percé. Les Gaspésiennes et l'air du large qui vous enveloppe la nuit, qui vous lâche pas, les Gaspésiennes ont la peau la plus douce en Amérique du Nord. Faire le tour de la mâchoire d'âne, passer par Matapédia, le pont Jacques-Cartier, la Catherine, l'avenue du Parc, le balcon, Ti-Jean rentre dans la chambre, la peur l'a agrippé aux épaules et tiré par en-arrière, le balcon a craqué. Il pleut.

Ti-Jean s'assoit sur le bord du matelas.

Il doit être onze heure à peu près.

Philomène s'en vient...

Un filet d'eau froide coule le long de la porte-persienne. Ti-Jean s'en aperçoit. L'eau s'y ramasse sans trop se presser. Comme l'heure au fond du jour. Et le pareil-au-même au fond de la vie.

Ti-Jean ferme la persienne. À gauche : une commode de bois blanc verni. Un long miroir encastré dans la commode, un long miroir rousselé de chiures de mouches. Un tiroir ouvert, au bas de la commode, tire la langue. Mais l'eau ne montera pas jusque là pour le désaltérer. Pour délayer sa crasse. Pour tout pourrir, tout humecter. Le fil d'eau bruineuse ne coule plus sur le plancher concave. La mare d'eau dort. Ti-Jean digère quelques-unes de ses heures mal mastiquées. La porte-persienne est fermée. Ti-Jean n'entend plus le bruit des autos, l'entêtement lourd des roues de fer sur les rails de fer sur le viaduc vert.

Les murs sont barbouillés de traces de doigts. Toute [*sic*] sortes de doigts ; les doigts de qui...

Ti-Jean se dit que ça fait au moins une heure qu'il a appelé Philomène pour lui donner l'adresse de la chambre. En attendant qu'elle trouve du travail, Ti-Jean lui paye cette chambre.

— ... Combien par semaine ?

— ... cinq ...

— ... bon ...

— ... Mémène... ?

— Quelle adresse ?

— 73... Parc.

— C'est quel numéro l'appartement ?

— ... hee... sept. Non ! non ! ... huit, huit...

Philomène pivote sur le strapontin du restaurant. Elle donne dix cennes à la caissière affairée. Elle sort sur la rue.

Jacques RENAUD (1977), *Le cassé et autres nouvelles*, Montréal, Parti pris, p. 13-15.

Bibliographie

- BALIBAR, Renée, avec la collaboration de Geneviève MERLIN et Gilles TRET (1974), *Les français fictifs. Le rapport des styles littéraires au français national*, Paris, Hachette Littérature. (Coll. « Analyse ».)
- BALIBAR, Renée (1985), *L'institution du français. Essai sur le colinguisme des Carolingiens à la République*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Pratiques théoriques ».)
- BRISSET, Annie (1990), *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule. (Coll. « L'Univers des discours ».)
- CAHIERS DE THÉÂTRE JEU (1990), n° 56 (septembre).
- CANAC-MARQUIS, Normand (1988), *Le syndrome de Cézanne*, Montréal, Les Herbes Rouges. (Coll. « Théâtre ».)
- GAUVIN, Lise (1975), *Parti pris littéraire*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Lignes québécoises ».)
- GODIN, Jean Cléo (1990), « Le 'Tant qu'à ça' d'Albertine », *Québec Studies*, n° 11, Fall-Winter, p. 111-116.
- LESSARD Gregory, et Agnès WHITFIELD, « The Study of Oral Elements in Some Modern Québécois Novels : Some Applications of Test Analysis Software », Kingston, Queen's University. Inédit.
- MAJOR, Robert (1979), *Parti pris, idéologies et littérature*, Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Littérature ».)
- RENAUD, Jacques ([1964] 1977), *Le cassé et autres nouvelles*, Montréal, Parti pris. (Coll. « Paroles ».)
- TREMBLAY, Michel (1968), *Les belles-sœurs*, Montréal, Holt, Rinehart & Winston. (Coll. « Théâtre vivant ».)

LA LECTURE DIFFICILE : POSTURE ET PROCESSUS

Gilles THÉRIEN

Université du Québec à Montréal

Que faut-il entendre par « lecture difficile » ? L'expression trouve son sens tout naturellement dans les difficultés de la lecture expérimentées par un lecteur. Ce n'est donc pas simplement ce sens que nous retenons dans l'entreprise intellectuelle d'un groupe de recherche qui se consacre à l'élucidation d'une sémiotique de la lecture¹. Pour parler de lecture difficile, il nous faut avoir recours à une notion que nous nommons le scalaire. Le scalaire sert à établir des différences entre divers états de l'acte de lecture. Notion plutôt que concept – ce dernier terme aurait une rigueur inutile –, le scalaire est assez souple pour nous permettre d'identifier des textes difficiles à lire, soit parce que le texte présente lui-même des difficultés évidentes, et l'on trouve ici divers textes que la culture littéraire reconnaît comme tels, soit parce qu'il est alors possible de qualifier l'activité même du lecteur qui éprouve des difficultés à lire un texte. Il arrivera que, dans de nombreux cas, les difficultés soient à la fois du côté du texte et du côté du lecteur. Sous l'angle

1. Le Groupe de recherche sur la lecture (GREL), équipe subventionnée par le Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) du Québec et par le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada qui travaille dans le cadre du programme de doctorat de sémiologie de l'UQAM et qui comprend, outre l'auteur de ces lignes, Bertrand Gervais, UQAM, Ghyslaine Guertin, Cégep Édouard-Montpetit, Jean-Pierre Vidal, UQAC, et les assistants de recherche Rachel Bouvet, Ghyslaine Théberge et Jean Valenti.

du scalaire, ce n'est pas uniquement une esthétique des textes que nous cherchons à saisir, mais aussi une éthique de la lecture.

Quand la lecture est facile, la posture passe assez souvent inaperçue, mais quand le lecteur éprouve des difficultés de lecture, elle peut éventuellement prendre une place importante dans l'acte de lecture. La posture, telle que nous l'entendons, est l'attitude corporelle, comportementale, sensible et intellectuelle que le lecteur adopte lors de l'activité de lecture. Les attitudes corporelles et intellectuelles engendrées par la lecture difficile produisent une tension bien différente de la détente éprouvée dans le cas d'une lecture facile. Cette réaction du sujet lecteur est préconstruite en lui et se développe selon les diverses circonstances de son acte de lecture. Que l'on prenne ici quelques exemples, pas tout à fait glanés au hasard, mais qui modulent cette idée de l'implication concrète du corps et du comportement dans l'activité physique de la lecture.

Amédée raffolait des gros tomes, il éprouvait à les affronter cette sorte d'exaltation que procure un effort de longue haleine. À les empoigner, les soupeser, ces volumes épais, tassés, trapus ; à examiner, non sans appréhension, le nombre de pages, l'étendue des chapitres ; à s'y plonger ensuite, un peu rebuté au commencement, sans grande envie de vaincre la résistance des noms à retenir, de l'intrigue à nouer ; puis, une fois mis en confiance, à courir d'une ligne à l'autre à travers le treillis des pages – voici que, par delà les lettres de plomb, jaillissaient la flamme et le feu de la bataille et que le boulet venait s'abattre aux pieds du prince André... (Calvino, 1991 : 99).

On aura peut-être reconnu un extrait de « L'aventure d'un lecteur » d'Italo Calvino. Une corrélation est posée entre un certain type de littérature, le roman historique, l'épaisseur des livres, la difficulté d'y entrer en retenant tous les détails essentiels à leur compréhension et, soudainement, la fusion entre l'acte de lecture et la vie où les personnages comme les obus acquièrent une consistance fictive réelle. L'activité corporelle est mise en jeu et, avec elle, le plaisir : la passion de lire s'exerce alors en toute intimité redoublant ainsi l'intimité de l'acte de lecture. C'est ce que Bernard Pivot traduit à sa façon :

Enfermé dans ma lecture, je suis seul, avec mon livre. Quelle jouissance ! personne ne peut lire ce texte-là, sur

cette page-là, à ma place. D'ailleurs personne ne sait ce que je lis. Mon plaisir est égoïste. Le matin, je suis plus heureux, plus frais, je me sens bien. Comme un sportif, j'ai mes moments privilégiés. Ce matin, je suis le meilleur en lecture. Premier de classe. Mon attention est sereine, soutenue (Pivot, 1991 : 7).

Cette comparaison avec le sportif n'est pas inutile. Elle convient aux marathonniens de ces livres aux dimensions excessives ou aux sprinters des courts textes. Elle évoque la force, la capacité de manier non seulement des livres mais aussi des poids. François Bluche, auteur du *Dictionnaire du grand siècle* donne ce conseil à la fin de la présentation de son immense ouvrage :

Nota bene. Ces conseils, précisions et petites mises au point peuvent, au premier abord, sembler compliqués. En fait, rien n'est plus facile que le maniement du Dictionnaire du Grand Siècle, abstraction faite peut-être de son poids, mais il n'est pas interdit de le poser sur un lutrin (Bluche, 1990 : 24).

Le dictionnaire fait environ trois kilogrammes.

De là à affirmer que la lecture est un acte biologique, essentiel à l'espèce, il n'y a qu'un pas que n'hésite pas à franchir Umberto Eco :

N.O. — Qu'est-ce pour vous la lecture ?

Umberto Eco — Une nécessité biologique de l'espèce. Aucun écran, aucune technologie ne parviendront à supprimer le besoin de lecture traditionnelle. Dans le quatrième chapitre d'« Ulysse », Joyce évoque très bien ce besoin : lorsque Léopold chie, il lit le journal, et le rythme de la lecture accompagne le rythme du sphincter. Ce n'est ni anecdotique ni marginal. Tout le monde va au cabinet avec un livre ou un magazine sous le bras. On lit avec le trou de cul (Eco, 1991 : 16).

Si le corps dans son activité la plus animale est associé à la lecture, il n'en reste pas moins qu'il lui faut recourir à ses autres organes qui définissent son activité. Savoir lire, c'est aussi comprendre avec son cerveau, même si celui-ci est appelé à nous jouer parfois de curieux tours :

Comparer le Don Quichotte de Ménard à celui de Cervantès est une révélation. Celui-ci par exemple écrivit (Don Quichotte, première partie, chapitre IX) :

la vérité dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoin du passé, exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir.

Rédigée au XVII^e siècle, rédigée par le « génie ignorant » Cervantès, cette énumération est un pur éloge rhétorique de l'histoire. Ménard écrit en revanche : la vérité dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoin du passé, exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir.

L'histoire, mère de la vérité ; l'idée est stupéfiante. Ménard, contemporain de William James, ne définit pas l'histoire comme une recherche de la réalité mais comme son origine. La vérité historique, pour lui, n'est pas ce qui s'est passé. Les termes de la fin – exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir – sont effrontément pragmatiques (Borges, 1951 : p. 68-69).

Et Jorge Luis Borges d'ajouter plus loin : « Attribuer l'*Imitation de Jésus-Christ* à Louis-Ferdinand Céline ou à James Joyce, n'est-ce pas renouveler suffisamment les minces conseils spirituels de cet ouvrage ? » (1951 : 71). Il faut bien comprendre et comprendre que la même chose est différente.

Déjà, la lecture transforme le plaisir du corps en un plaisir de l'esprit... Le sourire du lecteur s'exprime normalement et ponctue le texte, mais le sourire n'est pas la seule issue du texte. Parfois, le texte provoque, au contraire, un sentiment de violence, de haine, de dégoût. La lecture n'est pas toujours un exercice de pureté :

Les livres fournissent des représentations qui peuvent posséder une grande puissance d'entraînement. Mais ils ne font pas l'histoire. Comme l'écrit Cornélius Castoriadis, "Auschwitz et le goulag sont des créations autant que le Parthénon ou les Principia Mathematica." Si certaines créations nous interdisent définitivement d'être des lecteurs dignes et paisibles, elles n'empêchent pas la fureur de lire [...] (Pracontal, 1991 : 27).

Aussi, de tout temps, la lecture a-t-elle été une activité solitaire, importante mais contrôlée, encadrée par diverses idéologies. Hugues de Saint-Victor en avait une vision terriblement sérieuse qui nous autorise justement, après ce rapide tour de diverses postures possibles dans le scalaire, à revenir à la lecture difficile : « La manière de lire consiste à diviser. La division se fait par la séparation et la recherche. Nous divisons en séparant quand nous distinguons ce qui est confus. Nous divisons en recherchant quand nous dévoilons ce qui est caché » (Saint-Victor, 1991 : 231). S'il y a alors plaisir de lire, toute la tension du lecteur se concentre dans son intellect à l'affût de la compréhension soit pour apprécier, soit pour réfuter.

Nous prendrons un cas de lecture difficile pour illustrer nos propos, cas d'autant plus intéressant qu'il est déjà largement considéré comme difficile par l'institution littéraire : *L'antiphonaire* d'Hubert Aquin dont nous avons terminé depuis peu l'édition critique.

L'antiphonaire est une œuvre jugée difficile par les critiques et, de façon générale, par les lecteurs. En utilisant notre méthode de rapporter la lecture à des processus spécifiques (Thérien, 1990 : 67-80), nous arrivons à repérer divers types de difficultés qui sont inhérents au texte même. Faisons-en un bref examen. Le texte contient par exemple de nombreuses citations en latin ou en vieil allemand. Selon le processus perceptif, qui est le processus par lequel le lecteur établit le contact avec le texte, la difficulté vient, pour certains lecteurs, de l'impossibilité de lire ces phrases et, évidemment, de les comprendre. Ainsi « *Also gibt die Zeit auch den tugenden anderst und anderst ihre Krafft* », aurait dit l'auteur de *Paragranum* qu'on peut lire à la page 23 (Pagel, 1963). La difficulté ne vient pas de l'impossibilité de percevoir la phrase mais, pour une bonne majorité de lecteurs, de percevoir ses caractéristiques langagières et, évidemment, d'en saisir le sens. Pour ceux qui connaissent le latin, cette autre phrase du roman devient un véritable piège : « *Nisi cognoveris temetipsam, o pulchra inter mulieres, - i.e. : o anima, et agnoveris et pulchritudinis tuae causas ince descendere, quod imaginem Dei facta es [...]* ». Telle quelle, cette phrase est difficilement compréhensible, et pour plusieurs raisons. Le problème en est toujours un de perception des caractéristiques langagières mais, cette fois, il se complique, dans le cadre du latin, de la transformation de la phrase entre la source et le texte aquinien. L'original se lit plutôt

comme suit : « *Nisi cognoveris temetipsam, o pulchra inter mulieres, i.e. o anima, et agnoveris ad pulchritudinis tuae causas inde descendere, quod ad imaginem Dei facta es, per quod inest tibi plurimum naturalis decoris [...].* » Comme on le voit, non seulement la phrase est-elle amputée de sa fin mais des fautes se sont glissées dans sa transcription : *ad pulchritudinis* est devenu *et pulchritudinis*, *inde*, *ince*, mot inexistant en latin et la suppression de *ad* dans *ad imaginem* rend ce segment plus obscur.

La lecture de *L'antiphonaire* est rendue difficile aussi parce que le processus cognitif est mis à lourde épreuve. Le processus cognitif permet au lecteur de reconnaître ce dont il s'agit. Il peut figurer les actions, les personnages et comprendre la cohésion des divers segments du texte. Si je lis, il sort un pistolet, le pointe et tire, je comprends la totalité de l'action représentée, mais si je me trouve devant la première description de l'épilepsie par Aquin, le problème est nettement plus complexe. Aquin écrit après avoir parlé de l'aura épileptique :

Jean-William Forestier était menacé, en ce neuvième jour des vacances qu'il passait à San Diego avec sa femme, et pour la neuvième fois, par cette crise icto-comitiale que Christine d'ailleurs savait maintenant être provoquée par une bradycardie paroxystique manifeste, soit, en termes nosologiques, par le fameux syndrome d'Adam-Stokes (Aquin, 1993 : 5).

Il est bien difficile de reconnaître ici de quoi il s'agit. Pour un lecteur averti ou pour celui qui consulterait un manuel récent de médecine, le syndrome d'Adam-Stokes n'a rien à voir avec l'épilepsie, la bradycardie est un problème cardiaque et la crise icto-comitiale établit un lien entre le cœur et le cerveau. En fait, la maladie dont parle Aquin est impossible à reconnaître sur le plan cognitif. Les mots donnent l'illusion d'un certain savoir, mais ils bloquent en fait la figuration de ce dont il est apparemment question.

Un autre problème se présente : l'ordre du récit. Le lecteur, dans le cadre du processus argumentatif, reconstitue les segments de récit qui lui permettent de maintenir la cohérence à travers les macro-structures du roman. Or, la lecture de *L'antiphonaire* entretient diverses inconséquences. Nous nous permettrons d'en souligner quelques-unes sans trop nous perdre dans les détails. Par exemple, il est impossible de tracer les relations causales entre

l'avortement de Christine découvert par Robert à la suite d'une véritable inquisition de sa part et le rapport que cela peut bien avoir avec Jean-William. La durée du mariage de Christine et de Jean-William est à l'enseigne du problématique, quinze ou onze ans selon les épisodes, deux ans selon les variantes. Une même incohérence temporelle existe dans le cas de la relation féconde entre Gordon et Christine : elle allait avoir ses menstruations quand elle rencontre le pharmacien ; elle s'aperçoit soudainement qu'elle ne les a pas quand elle se retrouve avec Robert. Le manuscrit de Jules-César Beausang que transporte Renata n'est pas celui qu'écrit ce dernier dans les toutes dernières heures de sa vie... Et comment fait-on pour savoir que Beausang a vu s'enfuir Renata et Antonella de la maison de Carlo Zimarra après l'assassinat de ce dernier ? La poursuite infernale de Christine par Jean-William apparaît toujours brusquement, sans raison, sans justification. La présence de Suzanne chez Franconi tient du miracle. C'est dire que les épisodes narratifs n'ont pas vraiment les caractéristiques linéaires et causales que l'on est en droit d'attendre d'un roman de facture réaliste. Elles n'en sont qu'une sorte de simulacre. Mais à quel moment le lecteur doit-il porter ce jugement ? N'est-il pas plus tenté à chaque incohérence de la gommer et de refuser de la reconnaître ? De même les personnages ont bien peu de chair romanesque : aucune description ou presque, sauf celles de la défiguration, des noms seulement, des professions et des activités. Autre point intéressant : à Montréal, les Forestier habitent rue Grenet, Robert, rue de Maisonneuve, un immeuble de 12 étages..., mais Chigi et Antonella en leur XVI^e siècle descendent à Sion, à l'hôtel des Étrangers, 8, rue Toubillon, alors que Renata Belmissieri occupe la chambre 17 de l'auberge de la Montagne de San Bernardino. Les précisions hyperréalistes s'appliquent aux éléments les moins réalistes du texte.

Mais, ce n'est pas tout. Comment le lecteur fait-il pour comprendre l'érudition du texte ? Après tout, celle-ci doit bien avoir un sens qu'il faut prendre en compte. La question est importante, puisque l'érudition n'existe pas vraiment. Il s'agit plutôt d'un vaste collage d'éléments venus de quelques sources fort précises comme l'essai en trois tomes d'Edgar de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* (1946), cité dans *L'œuvre ouverte* (1965) d'Eco et qu'Aquin s'empresse de lire. Cette source importante pour tout ce qui touche l'esthétique médiévale n'est toutefois pas unique. Il faut lui ajouter au moins les deux tomes qui traitent du

Moyen Âge et de la Renaissance de *L'histoire de la philosophie* (t. 2, 1964 ; t. 3, 1968)² du jésuite Frederick Copleston, *Naissance et affirmation de la Réforme* (1968) de Jean Delumeau, puis *L'apparition du livre* (1958) et *Le problème de l'incroyance au 16^e siècle* (1968) de Lucien Febvre, sans oublier l'incontournable *Paracelse* de William Pagel (1963). La médecine de la Renaissance est empruntée à *L'histoire de la médecine* de Maurice Bariety et Charles Coury (1963) et à quelques chapitres de *L'histoire de la science* dans la « Bibliothèque de la Pléiade » (1963). La vision moderne de l'épilepsie se trouve dans l'édition 1965 du *Dictionnaire des termes techniques de médecine* de Marcel Garnier et Valéry Delamare. En somme, ce qui pourrait solliciter le recours à une intertextualité forte, essentielle à la lecture de *L'antiphonaire* ne renvoie qu'à des sources parcimonieuses que l'auteur manipule avec plus d'habileté que de profondeur. Les savoirs du lecteur risquent alors d'être mis à rude épreuve dans ces orgies de noms et ces citations imprromptues. C'est le processus symbolique qui est mis en question. Lire, c'est utiliser des savoirs, c'est renforcer son propre imaginaire ou le laisser ébranler par une lecture particulièrement neuve ou troublante. Or, ici, les savoirs tiennent du simulacre et piègent l'acte de lecture en le transformant en une quête de l'énigme.

On pourrait pousser encore plus loin la recherche des traits de cette lecture difficile. L'aspect formel du roman y est pour quelque chose. On n'y trouve pas de divisions par chapitres. Des sections se suivent séparées par des blancs. Le tout est bien difficile à gérer jusqu'à ce que l'on comprenne que le principe de division repose sur des caractères formels comme celui de la pluralité des genres littéraires, hommage d'Aquin à Joyce. Mais comment le lecteur peut-il en arriver à saisir ces aspects par la seule lecture de *L'antiphonaire* ?

Toutes ces questions posées dans le cadre de l'édition critique du roman ont pu trouver une réponse. Mais qu'en est-il de la lecture forgée par l'édition critique ? En quoi le lecteur qui fait une édition critique est-il différent du lecteur professionnel, cultivé, déjà habitué aux textes difficiles ? L'édition critique représente, si l'on nous permet l'image mathématique, une sommation de lectures. Pour elle, le texte premier, celui qui, seul, est destiné à la lecture publique, devient la pièce principale d'un autre texte qui

2. Ces livres appartiennent à Aquin.

demeurera inexistant sur le plan matériel, mais dont les effets concrets seront justement l'édition critique. La collecte des données, les divers états du texte, les variantes entre les états, les sources, la correspondance, le journal intime, les notes, les autres lectures, l'air du temps s'il le faut, deviennent des éléments de l'élucidation du premier texte. Pour revenir au « Didascalicon » (1991) de de Saint-Victor, le travail de lecture en est un de division des éléments, de leur mise en répertoire selon les modalités et les protocoles de l'édition critique, de séparation de ce qui est confus de façon à produire un dévoilement du texte. Très souvent, l'édition critique n'a pas seulement pour objectif de faciliter les lectures de textes difficiles, mais elle peut même en « conventionner » la lecture.

En somme, une fois que l'édition critique d'un texte comme *L'antiphonaire* parvient à éclairer, à expliquer ce qui, jusque-là, était demeuré une sorte de mystère de la poétique de l'auteur, les lectures subséquentes sont piégées par l'édition critique qui en devient les Fourches Caudines, que l'on soit d'accord ou non avec ses résultats et ses conclusions... Ce résultat est d'autant plus inévitable si la seule édition disponible devient l'édition critique³. Le lecteur n'aura plus de lecture difficile à faire, puisque sa lecture « conventionnée » lui permettra de connaître des réponses à toutes sortes de questions, même à des questions qu'il ne se pose pas. Le lecteur-éditeur a pris sur lui toutes les lectures à venir. Sa propre posture a été marquée par une volonté ferme, et non démentie, d'élucider tous les problèmes qu'il rencontrait ; sa méfiance professionnelle envers le texte à éditer lui a permis de déployer un savoir sur ce texte, savoir qui est par la suite sanctionné, à divers degrés, par l'institution littéraire elle-même. On n'a qu'à penser à ce qui serait arrivé si, dans d'autres circonstances, quelqu'un s'était mis en tête de faire l'édition critique d'Émile Ajar ! L'édition critique est une tentative de lecture exhaustive d'un texte qui transforme momentanément, et seulement momentanément, espérons-le, l'éditeur en une sorte de rabbin ou d'exégète qui aurait épuisé tous les commentaires, toutes les variantes et qui, par ce miracle, aurait rendu le livre transparent.

En fait, l'entreprise de l'édition critique est un excellent exemple des postures de lecture, des processus en jeu, mais cet

3. Ce sera vraisemblablement le cas pour l'œuvre romanesque d'Aquin.

exemple est si bon, si concentré qu'il peut très bien avoir pour résultat de faire passer un texte difficile dans la catégorie des textes faciles et même éventuellement de l'appauvrir. Ce n'est certainement pas l'objectif poursuivi par l'éditeur, mais c'est l'enjeu auquel il fait face, car l'institution littéraire n'aime pas la lecture difficile et fait tout ce qu'elle peut pour la liquider, soit par les éditions critiques comme nous avons tenté de le montrer, soit par les analyses de discours que nous perpétons volontiers, soit par l'explication de textes qui constitue une partie de notre pain quotidien. Aussi, c'est par un retour à l'acte de lecture, à sa constitution singulière que nous pensons qu'il est encore possible de sauver de l'institution quelques textes qui, dans le scalaire, garderont la dragée haute à tous les lecteurs qui veulent encore et toujours prendre la responsabilité du sens, de celui que seul l'acte de lecture peut donner.

Bibliographie

- AQUIN, Hubert (1993), *L'antiphonaire*, édition critique établie par Gilles Thérien, Saint-Laurent, Bibliothèque québécoise. (Coll. « Littérature ».)
- BARIETY, Maurice, et Charles COURRY (1963), *L'histoire de la médecine*, Paris, Fayard.
- BLUCHE, François (1990), *Dictionnaire du grand siècle*, Paris, Fayard.
- BORGES, Jorge Luis (1951), « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », dans Jorge Luis BORGES, *Fictions*, Paris, Gallimard.
- BRUYNE, Edgar de (1946), *Études d'esthétique médiévale*, Bruges, De Tempel.
- CALVINO, Italo (1991), « L'aventure d'un lecteur », dans Italo CALVINO, *Aventures*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- COLLECTIF (1963), *L'histoire de la science*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- COPLESTON, Frederick (1964 ; 1968), *L'histoire de la philosophie*, Paris, Castelman, t. 2 et t. 3.
- DELUMEAU, Jean (1968), *Naissance et affirmation de la Réforme*, Paris, Presses universitaires de France.
- ECO, Umberto (1965), *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil.
- ECO, Umberto (1991), « "L'ordinateur est proustien, spirituel et masturbatoire", Entretien », *Le Nouvel observateur*, 17 au 22 octobre, p. 14-17.
- FEBVRE, Lucien (1958), *L'apparition du livre*, Paris, Albin Michel.
- FEBVRE, Lucien (1968), *Le problème de l'incroyance au 16^e siècle*, Paris, Albin Michel.
- GARNIER, Marcel, et Valéry DELAMARE (1965), *Dictionnaire des termes techniques de médecine*, Paris, Maloine.
- PAGEL, William (1963), *Paracelse*, Paris, Arthaud.

PIVOT, Bernard (1991), « Comment je lis », *Le Nouvel observateur*, 17 au 22 octobre, p. 7.

PRACONTAL, Michel de (1991), « Les livres qui tuent », *Le Nouvel observateur*, 17 au 22 octobre, p. 26-27.

SAINT-VICTOR, Hugues de (1991), « Didascalicon », dans *L'art de lire*, Paris, Éditions du Cerf, livre VI, chapitre 12, p. 209-232.

THÉRIEN, Gilles (1990), « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, vol. 18, n° 2, (printemps), p. 67-80.

L'ÉDITION CRITIQUE COMME PARCOURS DE LECTURE

Jean-Louis MAJOR ¹
Université d'Ottawa

C'est en songeant à l'ancien sens de *parcours*, issu du droit féodal, que j'ai choisi de présenter l'édition critique comme parcours de lecture. On se souvient que le parcours était le droit accordé aux habitants d'une commune de faire paître leur bétail sur la vaine pâture de la commune voisine, c'est-à-dire sur les terres non clôturées, une fois que les récoltes étaient enlevées. N'est-ce pas une métaphore tout à fait appropriée à la conception de l'édition critique en certains milieux ? Le droit de vaine pâture s'opposait à celui de grasse et vive pâture, qui s'exerçait sur les terres encore garnies de leurs récoltes naturelles, et, dans ce sens, le terme pourrait servir de métaphore pour d'autres types de critique ou pour d'autres modes de lecture. Bien entendu, ces termes issus du droit féodal, auxquels j'assigne la fonction de représenter diverses formes de la critique, se distinguent du panage, qui était le droit de faire pâturer les porcs en forêt pour y consommer les fruits des arbres fruitiers.

Même si, comme Cyrano, je me sers volontiers ces métaphores qui donnent cours aux préjugés les plus répandus au sujet de l'édition critique, on comprendra, je l'espère, que je ne partage pas pour autant la conception de la critique et, en particulier, de l'édition critique qu'elles pourraient manifester.

1. Coordonnateur du Corpus d'éditions critiques, professeur titulaire au Département des lettres françaises et doyen associé à la recherche à la Faculté des arts de l'Université d'Ottawa.

Traditionnellement, l'édition critique s'inscrit dans une perspective historique et philologique de la littérature. Pour moi, elle a d'abord partie liée avec les exigences de la lecture. J'y suis venu moins par formation que par déformation en quelque sorte. Cela remonte aux premiers cours de littérature québécoise que je donnai à l'université. J'abordais alors des poèmes d'Alain Grandbois selon une approche structurale, pour en mettre au jour le fonctionnement. Quel ne fut pas mon étonnement lorsque je découvris que le nombre et l'agencement des strophes d'un poème variaient d'une édition à l'autre et que même les éditeurs de ces textes, pourtant proches, ne pouvaient m'éclairer là-dessus. J'eus par la suite l'occasion de vérifier que le cas des poèmes de Grandbois était loin d'être unique : mon étonnement du début se transforma bientôt en méfiance indéfectible.

L'édition critique est issue d'une longue tradition de la culture occidentale. De fait, il s'agit d'une tradition plus que millénaire, dont l'origine remonte au souci de garantir l'authenticité des textes sacrés et d'en assurer la transmission. Par contre, cette tradition n'a fait son apparition que tout récemment dans le domaine littéraire québécois. Elle s'est implantée ici, grâce en particulier à des travaux tels que l'édition des *Œuvres* de Saint-Denys Garneau par Benoît Lacroix et Jacques Brault. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si ces précurseurs sont médiévistes de formation.

L'édition critique connaît aujourd'hui un essor remarquable en littérature québécoise, comme en témoignent divers projets, dont l'un des plus importants est sans doute le Corpus d'éditions critiques. Entreprise interuniversitaire et pluridisciplinaire, le Corpus d'éditions critiques entend constituer un ensemble d'éditions critiques des textes fondamentaux de la littérature québécoise. Il tire son origine d'un inventaire des travaux et des besoins de la recherche au Canada français, établi entre 1976 et 1978 par l'Association des littératures canadiennes et québécoise (ALCQ). L'entreprise, de longue durée, s'échelonne en plusieurs phases. La première, commencée en 1981, comporte l'édition critique de 18 œuvres, des origines à nos jours, correspondant aux divers genres pratiqués à chaque époque. La deuxième phase, commencée en 1990, comprend 16 œuvres qui s'inscrivent dans les mêmes paramètres.

Plus de 30 chercheurs, rattachés à 8 universités (Laval, McGill, Montpellier, Montréal, Ottawa, Sherbrooke, UQAM, UQTR), participent à la première phase et une vingtaine de chercheurs de 9 universités (Alberta, Concordia, Laval, McGill, Montréal, Ottawa, Sherbrooke, UQAM, York), à la deuxième. Le projet est sous la direction de Roméo Arbour et de moi-même, de l'Université d'Ottawa, et de Laurent Mailhot, de l'Université de Montréal. Les éditions préparées dans le cadre du Corpus d'éditions critiques sont publiées aux Presses de l'Université de Montréal, dans une collection créée à cette fin : la « Bibliothèque du Nouveau Monde ». Depuis 1986, 16 volumes ont paru ; 12 autres paraîtront au cours des prochaines années, au rythme de 3 ou 4 par année, pour compléter la première phase² ; on prévoit ajouter 17 ouvrages pour la deuxième phase.

À la lumière de cette expérience, je voudrais proposer quelques réflexions sur l'édition critique comme parcours de lecture, en utilisant cette fois le terme *parcours* au sens plus répandu – et plus actuel – de *déplacement*.

Même si les travaux d'édition critique connaissent présentement un essor remarquable en littérature québécoise, la reconnaissance de l'édition critique comme lieu privilégié de la lecture accuse un certain retard. Les ouvrages parus dans la « Bibliothèque du Nouveau Monde » ont donné lieu jusqu'à présent à quelques centaines de comptes rendus, la plupart rédigés par des universitaires. Or, il apparaît que l'édition critique ne fait pas partie de ce qu'on pourrait appeler l'horizon d'attente des universitaires, du moins de ceux qui œuvrent en littérature québécoise. En d'autres termes, l'édition critique ne s'inscrit pas dans leur tradition de lecture. Non seulement en est-elle absente mais, en certains cas, elle en est même exclue délibérément. Par principe, croirait-on. Un principe qui pose que l'ignorance est une condition obligée de la pratique littéraire. Le principe n'est pas nouveau, je m'étonne seulement qu'il perdure. Il en rejoint peut-être un autre selon lequel la littérature et l'intelligence sont incompatibles.

Une analyse des ventes indique que la majorité des acheteurs de la « Bibliothèque du Nouveau Monde » au Québec ne sont pas des universitaires. Le phénomène est heureux, puisqu'il marque une percée auprès du grand public. Par ailleurs, il est sans doute

2. Depuis, neuf autres volumes ont paru.

aussi révélateur de la mentalité universitaire. Il y a là des habitudes de lecture et un ensemble de présupposés – pour ne pas dire de préjugés – auxquels l'édition critique se heurte ou qu'elle vient heurter ou à tout le moins déranger.

La lecture de la littérature québécoise semble s'accompagner d'un refus de s'interroger sur l'intégrité des textes. Comme si l'on craignait de porter atteinte au contrat social en soumettant le texte à l'examen critique. Du seul fait de la publication, le texte participe de l'institution, avec ce que cela comporte de stabilité, de permanence, en un mot, de sécurité. On reconnaît là les caractères que Barthes décèle dans l'opinion courante à l'égard du texte. Si c'est publié, cela fait autorité.

Cette foi – ou cette confiance naïve – décourage tout véritable souci de préserver les textes eux-mêmes. On n'a pas à vérifier la validité des institutions : elles perdurent par elles-mêmes, immuables, inaltérables. Mais les institutions appartiennent à tout le monde, et la propriété publique se prête à tous les usages. Ainsi, on rencontre un peu partout des textes trafiqués, déformés sous n'importe quel prétexte, sans le moindre souci de vérification ni de justification.

Gustave Rudler affirmait qu'« aucune édition courante n'a d'autorité, jusqu'à vérification » (cité dans Laufer, 1972 : 8). Tout se passe ici comme si l'on avait inversé son affirmation, pour en tirer un principe de lecture selon lequel toute édition courante fait autorité, et plus elle est courante, plus elle interdit la vérification.

Outre qu'elle manifeste une conception selon laquelle la validité littérale est sans importance en littérature – du journalisme, en somme –, une telle attitude se fonde sur la méconnaissance de tout le processus de la publication et, plus précisément, des rapports complexes entre auteur, éditeur et imprimeur. Il suffit pourtant d'avoir vécu, ne serait-ce qu'une fois, l'expérience de la publication pour savoir qu'entre le manuscrit et l'imprimé le texte peut connaître de nombreux avatars, sans compter les accidents et les détours.

Je donne un exemple anodin, mais assez caractéristique. Pour un article publié récemment, j'avais conçu le titre avec le plus grand soin, parce que les titres ne me viennent pas facilement, mais surtout parce que j'entendais ménager un effet de

suspense produit par l'agencement même du texte. Lorsque l'article parut, j'eus la surprise de découvrir qu'on en avait modifié le titre, en y ajoutant précisément l'élément que j'avais éliminé. Bien entendu, on ne m'avait ni consulté ni averti. Résultat ? Ce qu'on lit n'est pas ce que j'ai écrit ni ce que j'ai voulu écrire, mais c'est bien mon texte. Je me console en me disant que, de toute façon, cela n'a pas beaucoup d'importance, puisqu'on nous lit comme on nous publie : sans tenir compte de ce que nous avons écrit.

Bien entendu, je ne parle pas ici de textes délibérément trafiqués par des tiers, comme la contrefaçon des œuvres de Lahontan par Gueudeville en 1705. Ce qui est significatif dans ce cas, c'est que le faux a fini par avoir plus d'autorité que l'authentique et que, aujourd'hui encore, on le cite plus volontiers que l'original. On peut cependant espérer que la monumentale édition de Réal Ouellet et Alain Beaulieu, parue récemment dans la « Bibliothèque du Nouveau Monde » (Lahontan, 1990), changera les habitudes.

L'édition critique se présente souvent comme le fondement objectif de toute lecture. Qu'elle soit un fondement nécessaire, j'en suis de plus en plus convaincu. Un fondement objectif ? Peut-être, mais à certaines conditions, et pourvu qu'on s'entende bien sur le sens d'*objectivité*.

Toute édition critique se propose de donner un texte authentique et d'en assurer la lisibilité. Cela s'énonce assez bien, mais, dans la pratique, la réalisation de ces objectifs est moins simple et, surtout, elle peut prendre des formes très diverses. Si à peu près tous les praticiens s'entendent pour refuser le texte composite – encore qu'on se demande à partir de quel seuil un texte devient composite –, deux écoles continuent de s'affronter quant au choix du texte de base. Les uns voudraient qu'on retienne la première édition ; les autres, plus nombreux, privilégient la dernière édition parue du vivant de l'auteur. Dans la « Bibliothèque du Nouveau Monde », nous retenons normalement comme texte de base la dernière édition revue par l'auteur. Je n'entends pas reprendre ici tout le débat à ce sujet, mais simplement signaler quelques-unes des incidences et des conséquences d'un tel choix.

Une fois posé le critère du choix du texte de base, les problèmes ne sont pas pour autant résolus. En fait, chaque texte, ou presque, appelle des choix particuliers. Or, toutes les décisions

prises en œuvre dans l'établissement du texte ont des répercussions sur la lecture.

Ainsi, pour l'édition critique du *Journal* d'Henriette Dessaulles (1989), j'ai établi le texte à partir du manuscrit, puisque la seule édition connue avait été publiée en 1971, soit vingt-cinq ans après la mort de l'auteur. Mais je dus ensuite résoudre quantité de problèmes et effectuer toute une série de choix liés au fait que le texte n'existait qu'à l'état manuscrit et que, en outre, ce manuscrit était une transcription dont l'original avait été perdu ou, plus vraisemblablement, détruit.

Le Survenant de Germaine Guèvremont, une œuvre relativement récente, suscitait un tout autre problème. Publié à compte d'auteur, en avril 1945, le roman connut quatre autres éditions et plusieurs réimpressions du vivant de l'auteur. Quelques mois avant sa mort (en 1968), Guèvremont avait remis à son éditeur un exemplaire du tirage de 1967, sur lequel elle avait porté les modifications – au nombre de 94 – qu'elle voulait apporter à son texte. C'est de ce « testament » que Fides tira l'édition dite de la « version définitive », parue en 1974 et reprise depuis, jusqu'à la publication de l'édition critique par Yvan G. Lepage dans la « Bibliothèque du Nouveau Monde » (Guèvremont, 1989).

En comparant l'exemplaire annoté par l'auteur et la « version définitive », Lepage constata de nombreux écarts. Il releva en particulier un certain nombre d'omissions et d'erreurs, en plus d'une vingtaine d'interventions allant à l'encontre de ce qu'avait exprimé l'auteur (« géranium » pour « géranium », « gestueuse » pour « gesteuse », « tasse de thé » pour « tasse à thé »), y compris la suppression d'une phrase, sans compter les erreurs et les coquilles qui s'étaient introduites dans l'une ou l'autre des éditions antérieures et que l'on avait reproduites sans coup férir. Pour l'édition critique du *Survenant*, Lepage a donc établi le texte à partir de l'exemplaire annoté de la main de Guèvremont et il a corrigé les erreurs qui s'y étaient introduites. Nous pouvons espérer que dorénavant la lecture du *Survenant* s'effectuera sur le texte authentique, mais il ne faut pas trop y compter, on nous a même déjà fourni la preuve du contraire.

Où se trouve le texte authentique ? À quoi correspond-il ? À ce qu'a voulu l'auteur ? À ce qui a été publié ? À la rencontre des deux ? Mais dans quelles conditions ? Toute publication résulte d'une collaboration entre l'auteur et l'éditeur, c'est-à-dire un

ou des lecteurs, une équipe de production, un imprimeur, des correcteurs d'épreuves. Si l'auteur commet des fautes de grammaire ou d'orthographe, s'il remet un manuscrit où subsistent des maladroitures, doit-on considérer que ces fautes sont sacrées ? Font-elles autorité, du seul fait qu'elles ont été publiées ?

Dans l'édition originale de *L'étoile pourpre*, un vers du poème intitulé « Le flot » se lisait :

Je gravissais mes ponts perdus

En mettant au point l'intégrale des recueils de Grandbois à l'Hexagone, en 1963, Gaston Miron aurait fait remarquer à l'auteur qu'on traverse des ponts, mais qu'on ne peut pas les gravir. D'où le vers corrigé dans *Poèmes* :

Je gravissais mes monts perdus

Ce qu'on lisait auparavant, en l'inscrivant peut-être dans la thématique de l'eau, en accord avec le titre du poème, était le fait du typographe, non du poète, comme le confirment le manuscrit et le double au carbone de la dactylographie qui fut remise à l'éditeur lors de la première édition (Grandbois, 1990 : 234, 490-491).

Quoi qu'en ait dit Aragon, les coquilles ne donnent pas toujours lieu à des bonheurs de lecture. L'une des tâches les plus délicates de l'établissement du texte est précisément de départager le texte authentique de ses contrefaçons. Comment distinguer entre le texte voulu par l'auteur et les « corrections » du typographe ? Ou encore entre ce que l'auteur a voulu maintenir et ce que l'éditeur a « oublié » de corriger ?

Prenons le cas de *Trente arpents* de Ringuet. Le roman parut à Paris, chez Flammarion, en 1937, puis il connut des rééditions aux Éditions Variété à Montréal en 1942 et chez Fides à compter de 1957. On imagine que la distance et les circonstances ne facilitèrent pas le travail de l'éditeur parisien, surtout si l'on tient compte des particularités langagières qui émaillent les dialogues du roman.

On a retrouvé trois dactylographies partielles du roman, que Philippe Panneton avait reliées sous une couverture de vélin, probablement quelques années après la publication. On peut croire qu'il y eut aussi des versions manuscrites, au moins partielles, mais on n'en a trouvé aucune trace. L'examen des dactylographies

révèle qu'à peu près partout dans le discours direct Ringuet avait écrit « père » et « mère ». On constate même que cette forme lui avait causé des difficultés : il semble qu'il écrivait plus spontanément « père » ou « mère ». Mais il prit soin de corriger chaque fois en « père » et « mère », puis de reporter les corrections sur la dactylographie suivante. Or, dans l'édition Flammarion, on lit partout « père », « mère », sauf sept occurrences, dont on ne saurait dire si elles résultent d'un oubli ou d'un acte délibéré. Que s'est-il passé ? Un lecteur de Flammarion a-t-il décidé que « père » et « mère » étaient inacceptables ? Ringuet a-t-il accordé son aval à ces changements ? Il s'était pourtant donné beaucoup de mal pour reproduire les particularités phonétiques du discours de ses personnages, sans d'ailleurs y parvenir toujours ni de façon soutenue. Mais « mère » et « père » sont bel et bien des formes constantes dans les dactylographies.

Lorsque le roman parut à Montréal, en 1942, on reproduisit le texte de Flammarion, du moins pour ce qui est de « père » et « mère ». Par la suite, Ringuet eut plusieurs occasions de modifier son texte. S'il ne l'a pas fait pour un cas aussi flagrant, c'est peut-être – je dis bien *peut-être* – qu'il avait changé d'avis avant la première édition. Il y eut d'autres corrections – trop importantes pour qu'elles soient le fait du seul éditeur – que Ringuet dut avaliser s'il n'en fut pas l'instigateur. En établissant le texte (1991), nous n'avons pas cru, mon collègue Arbour et moi, pouvoir revenir à la forme « père », « mère », qui correspond pourtant à une intention manifeste de l'auteur, dont témoignent les dactylographies elles-mêmes et les corrections manuscrites. On peut considérer qu'il eut tort de ne pas donner suite à son intention première, car la forme « père », « mère » correspond beaucoup mieux au contexte des dialogues, mais on n'y peut rien, le texte est ainsi.

En retenant pour texte de base la dernière édition revue par l'auteur, on attribue à celui-ci, du moins dans la pratique, une autorité que la théorie littéraire aujourd'hui tend à lui dénier. Mais c'est une exigence incontournable de l'authenticité. D'autre part, en privilégiant la dernière édition plutôt que la première, on tient compte des aléas de la publication, sans parler, bien entendu, des remords d'auteur ni du fait qu'un texte est perfectible – ô scandale ! On le constate aisément, la plupart des textes trouvent à s'améliorer grâce aux révisions successives, même s'il est vrai qu'ils subissent aussi les dégradations que leur impose à peu près

fatalement toute nouvelle édition. C'est précisément cet aspect qui apparaît dans le relevé des variantes, un élément essentiel de toute édition critique.

Les variantes permettent de retracer le cheminement du texte, depuis les premiers brouillons ou les premières esquisses jusqu'à sa forme dernière, en passant par les diverses éditions. Elles correspondent à des traces de lectures antérieures, mais de lectures qui s'incorporent au processus d'écriture. Du même coup, le jeu des variantes réinscrit la temporalité de l'écriture dans la lecture actuelle. L'édition critique rompt ainsi avec le caractère figé du texte, pour le donner à lire dans son devenir.

Mais encore ici il faut bien s'entendre. Le relevé des variantes appelle des choix d'ordre pragmatique, qui entraînent à leur tour des conséquences pour la lecture.

Dans la « Bibliothèque du Nouveau Monde », nous relevons toutes les variantes significatives, c'est-à-dire toutes celles qui sont le fait de l'auteur plutôt que des typographes ou de conditions particulières de l'édition et de la typographie. Les variantes sont aussi l'occasion de signaler les corrections apportées lors de l'établissement du texte : il s'agit, en ce cas, d'erreurs manifestes ou bien documentées. Il reste cependant que, dans la pratique, nous sommes parfois obligés d'effectuer des choix difficiles quant à l'interprétation à donner à certaines corrections ou quant à la lecture adoptée. La décision de retenir telle leçon plutôt que telle autre est même parfois injustifiable de façon objective. Par exemple, lorsque, dans le cas de poèmes demeurés inédits, Grandbois inscrit sur son manuscrit deux leçons parallèles sans fournir le moindre indice d'une préférence, c'est à l'éditeur de décider ce que sera le texte, quitte à reporter en variante la leçon non retenue³.

Fondamentalement, l'objectif est de donner à lire, par le biais des variantes, tous les états antérieurs du texte. Quelle ne fut pas ma surprise, il y a quelques années, en apprenant que dans certaines éditions prestigieuses on avait effectué un choix de variantes, parfois en le signalant le plus discrètement possible, parfois sans le dire, mais toujours pour une raison fort simple : la

3. On trouve des cas semblables parmi les corrections manuscrites portées sur un exemplaire de l'édition de 1907 des *Contes vrais* (voir Lemay, 1993).

maison d'édition en avait décidé ainsi pour des raisons d'économie, transformées parfois en principes d'édition. Sur quoi pourrait se fonder un tel choix ? À cet égard comme à bien d'autres, il faut donner à la lecture la possibilité d'effectuer ses propres choix et ses propres parcours.

L'édition critique est un domaine où des choix en apparence pragmatiques deviennent facilement des principes. Par exemple, dans la « Bibliothèque du Nouveau Monde », les variantes figurent normalement en bas de page. Seule, jusqu'à présent, l'édition des *Poésies* de Grandbois (1990) fait exception, pour une raison qui n'a rien de mystérieux. À cause de l'étendue de la description des sources de variantes qu'il fallait donner presque à chaque poème, à cause aussi de l'ampleur du relevé des variantes de certains poèmes, il arrivait qu'il ne restât plus de place pour le texte sur la page et même parfois sur plusieurs pages. D'ailleurs, il est dommage qu'il en soit ainsi : la lecture des variantes en est rendue beaucoup plus difficile. Pour la même raison, je ne me suis pas encore réconcilié avec la décision – dont je suis responsable – de placer les notes des *Relations* de Jacques Cartier (1986) en fin de volume.

Quoi qu'il en soit, la place des variantes et des notes répond à un souci de faciliter la lecture et d'assurer une mise en pages équilibrée. Pourtant, on ne saurait croire tous les arguments invoqués pour reporter les notes et les variantes en fin de volume, à l'encontre de l'expérience même de la lecture chez ces universitaires, mais au nom d'hypothétiques lecteurs moins instruits, notamment les étudiants, qui seraient rebutés par tout cet appareil. Ce n'est pas seulement qu'on veuille imiter certains modèles (français), dont la composition était dictée par des modes de production aujourd'hui périmés : les failles de la logique, comme celles du sens pratique, révèlent des considérations d'ordre idéologique. On prétend préserver la « pureté » du texte, comme si la présence des notes et des variantes en bas de page menaçait l'intégrité ou l'innocence du texte. On prétend s'en tenir au texte – objet sans question – mais, paradoxalement, cet objet pur et dur recevra toutes les interprétations, s'imprégnera de toutes les significations.

Ce qu'il faut reconnaître, cependant, c'est que la présence de l'appareil critique appelle un autre mode de lecture. Si j'ai besoin de notes, c'est que le texte ne va pas de soi comme discours, ni ne

s'inscrit de soi dans mon discours. Si, en outre, le texte se lit dans ses états antérieurs, c'est qu'il n'est pas donné d'emblée, mais qu'il a un devenir. Ce que le principe de la « pureté » cherche à préserver, c'est une tradition selon laquelle les frontières du texte sont définies de façon stricte, une fois pour toutes : « tel qu'en lui-même l'éternité le fige ». En un sens, pour l'édition critique, comme pour la critique génétique, « le texte n'existe pas », selon l'expression de Jacques Petit à l'issue d'un colloque consacré à la production du texte et aux manuscrits littéraires, en 1975 (cité dans Hay, 1985 : 149).

J'ai dit que, dans la « Bibliothèque du Nouveau Monde », nous effectuons le relevé de toutes les variantes, mais des seules variantes significatives, c'est-à-dire de celles qui relèvent de l'auteur. On en exclut donc les éditions postérieures au texte de base. Mais il y a, là aussi, quelques exceptions. Dans l'édition des récits de Beaugrand (1989), François Ricard a signalé les transformations que Beaugrand a fait subir à certains textes en les utilisant dans *Jeanne-la-fileuse*. Dans l'édition des *Poésies* de Grandbois, on a donné en appendice les leçons de quelques poèmes que Grandbois a modifiés après leur publication en recueil, sans qu'on puisse déterminer à quelle intention correspondaient ces modifications. Par ailleurs, dans mon édition du *Journal* de Dessaulles, je n'ai pas tenu compte, et je n'avais pas à tenir compte, de l'édition de 1971, qui a été effectuée vingt-cinq ans après la mort de l'auteur, dans des conditions qui répondaient bien davantage à des exigences commerciales qu'au souci de respecter le texte.

La décision d'arrêter le relevé des variantes à la dernière édition parue du vivant de l'auteur comporte aussi une part de considérations pragmatiques. Si l'on devait tenir compte de toutes les éditions trafiquées qui surgissent au hasard des « besoins » du marché, l'édition critique serait à refaire sans cesse.

Les variantes sont des traces de lectures dont résulte le texte lui-même. Ailleurs, ces traces sont occultées. Dans l'édition critique, elles se juxtaposent au texte, elles se donnent à lire, elles font partie de la lecture du texte.

En plus de confronter la lecture à la dimension temporelle et évolutive du texte, le relevé des variantes dans les ouvrages de la « Bibliothèque du Nouveau Monde » a fait apparaître un aspect assez inattendu, qui a des incidences sur la notion même d'auteur. À l'examen des manuscrits, on a découvert de nombreuses

occurrences d'interventions qu'on pourrait appeler étrangères. Mais étrangères par rapport à qui ou par rapport à quoi ? Ce sont bien des traces de lectures autres que celles de l'auteur, mais elles ne sont pas étrangères au texte, puisqu'elles ont contribué à l'informer, à lui donner sa figure propre. Le phénomène est probablement plus répandu et plus important qu'on ne le croit ou qu'on ne l'admet généralement. Chose certaine, il bat en brèche le mythe des œuvres écrites d'un seul jet, sous le coup d'une inspiration irrésistible.

À la réflexion, le phénomène n'a rien d'étonnant. Qu'on songe, par exemple, aux remerciements liminaires qu'adressent à leurs *editors* les auteurs américains, en un *leitmotiv* encore plus constant que les remerciements au conjoint. Qu'on se rappelle les protestations de certains écrivains québécois qui, publiant en France pour la première fois, découvraient avec horreur que les lecteurs des maisons d'édition se permettaient de proposer des modifications à leurs textes. D'autres, mieux avisés, en profitaient sans souffler mot. Au Québec, les maisons d'édition ne peuvent se permettre de véritables lecteurs (*editors* aux États-Unis). À défaut d'éditeurs, on cultive le mythe de l'inspiration. Les fautes et les maladresses deviennent ainsi des marques du génie, indélébiles et essentielles à l'expression de la « personnalité » de l'écrivain. Ce ne serait pas la première fois que le mythe naît d'une carence.

Lecteurs du manuscrit et lecteurs de l'œuvre publiée se rejoignent, mais les traces de leur lecture diffèrent. Les lecteurs du manuscrit interviennent dans le devenir même du texte, à divers titres et selon des formes diverses. Ainsi, Grandbois se proposait d'intituler son recueil de nouvelles « Avant le déluge », reprenant à ce niveau une expression qui se retrouve à deux occasions dans le texte même de « Grégor⁴ ». Le 16 octobre 1944, son ami Marcel Dugas – dont un texte avait peut-être inspiré à Grandbois le si beau titre des *Îles de la nuit* pour son premier recueil, qui s'était

4. Dans « Grégor », le personnage éponyme offre une vodka au narrateur en lui précisant que « c'est de l'authentique, de celui d'avant les Rouges ». « C'est d'avant le déluge, notre déluge à nous. Mais sois sans crainte, ajoute-t-il, [...] vous aurez le vôtre, votre déluge. » Et plus loin dans la même nouvelle : « Et puis cette neige de l'enfance ! Cette neige d'avant le déluge ! Je pouvais avoir, dans ces temps bénis, quatorze ou quinze ans. La guerre n'existait que dans les livres » (Grandbois, 1991 : 118, 147).

d'abord intitulé « Vent de nuit » –, Marcel Dugas, donc, lui écrit d'Ottawa pour lui signaler qu'un livre de Léo Larguier a paru jadis – en 1928 – en France sous le titre *Avant le déluge* : « Mettez si bon vous semble : “Avant la Bouillabaisse”, “Avant le grain”, ou “Durant l'orage”, etc., etc. Mettez donc ce que vous voudrez. Comme je suis bon !!! Tiens, je vous suggère : “Avant le micmac”. Pour simplifier, vous pourriez peut-être mettre “Tania et autres contes” » (Grandbois, 1991 : 24-25). On ne connaît pas la réponse de Grandbois, mais il dut protester ou rouspéter ou résister, puisque Dugas revient sur le sujet dans une lettre de mars 1945 accusant réception du livre : « Vous avez fini par comprendre, écrit-il gentiment à son ami, qu'il n'y avait rien de blessant de ma part à vous avertir que le titre choisi d'abord, “Avant le déluge”, avait été pris par Larguier » (Grandbois, 1991 : 24-25). Quoi qu'il en soit, l'intervention de Dugas a été efficace : le livre parut sous le titre beaucoup plus évocateur d'*Avant le chaos*, que Dugas commente dans un post-scriptum de sa lettre de mars 1945 : « *Avant le chaos* est un bon titre à mon sens. Souffrez que je me permette de le croire, et de ne pas être blessé parce que c'est moi qui le dis » (Grandbois, 1991 : 24-25).

Ailleurs, l'intervention de lecteurs peut prendre des formes moins humoristiques, mais beaucoup plus étendues et plus déterminantes pour le texte lui-même. Ainsi, à propos de l'établissement du texte, je signalais plus haut les corrections portées par Guèvremont sur un exemplaire du *Survenant*. Mais ces corrections avaient été précédées de celles suggérées par Alfred DesRochers dans le cours même de la rédaction du *Survenant*, de 1940 à 1942. Pendant toute cette période, Guèvremont entretenait une abondante correspondance avec DesRochers, à qui elle soumit chacun des chapitres de son roman (Lepage, 1990). On a d'ailleurs retrouvé dans le fonds DesRochers une dactylographie du roman portant les modifications qu'il avait suggérées et qu'on a relevées dans les variantes, en les identifiant comme telles (Guèvremont, 1989).

DesRochers avait lui-même procédé de façon analogue, quelques années plus tôt, en soumettant les poèmes d'*À l'ombre de l'Orford* à Louis Dantin, dans le cours de la rédaction et même une fois l'impression commencée. Dantin avait multiplié les commentaires critiques et proposé de nombreux changements, y compris la suppression d'un poème, dont on ne retrouve même plus la trace. Tout ce dialogue, non plus sur la traduction comme celui entre Anne Hébert et Frank Scott à propos du « Tombeau

des rois », mais au cœur même de l'écriture, figurera dans l'édition critique des poèmes de DesRochers par Richard Giguère (1993).

Le bouillant et bougon Claude-Henri Grignon a souvent clamé son indépendance la plus farouche. Il soumit pourtant le texte d'*Un homme et son péché* non pas à un, mais à deux lecteurs : Louis-Philippe Geoffrion et Louvigny de Montigny. Grignon ne pardonna jamais à Louvigny de Montigny ses remarques acerbes et ses corrections pointilleuses, mais il n'en retint pas moins plusieurs des suggestions portées par ses deux lecteurs sur un exemplaire de la première édition, comme en fait foi l'édition critique par Antoine Sirois et Yvette Francoli (Grignon, 1986).

Dans ces cas, comme en bien d'autres du même genre, les interventions de lecteurs sont pour la plupart fort heureuses. Le caractère sacré de l'inspiration en prend peut-être pour son rhume, mais le texte y gagne. Témoin, les modifications proposées à Pamphile Lemay par son gendre Télesphore Saint-Jorre. L'édition critique des *Contes Vrais* par Jeanne Demers et Lise Maisonneuve rendra compte de l'ampleur et de la complexité de ces modifications, qui justifient abondamment une nouvelle édition (Lemay, 1993).

Que dire, par ailleurs, de la part qui revient à Michelle Thériault, l'épouse d'Yves Thériault, dans la rédaction d'*Agaguk* ? Ce sera un apport considérable de l'édition critique que prépare Robert Major⁵. Même dans des cas où l'on ne peut identifier les intervenants, on peut parfois entrevoir leur rôle bénéfique. Par exemple, les trois dactylographies de *Trente arpents* portent des corrections manuscrites, à la mine de plomb, au crayon rouge ou au crayon bleu, à l'encre noire ou verte, en plus de celles effectuées à la machine. On y trouve assez souvent des écritures superposées, par exemple, des ajouts à l'encre noire sur mine de plomb. Il n'est pas illogique de croire que ces corrections ne sont pas toutes de la main de Panneton, même si on ne peut identifier le ou les lecteurs qui sont intervenus.

5. Cette édition figure parmi les ouvrages en préparation dans la deuxième phase du Corpus d'éditions critiques, à paraître aux Presses de l'Université de Montréal, dans la « Bibliothèque du Nouveau Monde ».

C'est la notion même d'auteur que l'édition critique rend problématique, en inscrivant en quelque sorte dans le devenir du texte des lectures autres que les siennes. La lecture critique pratiquée par tout auteur dans le cours même de la rédaction s'étend ainsi à d'autres lectures qui ont, elles aussi, modelé ou informé le texte. Non seulement les frontières du texte sont-elles déplacées par la présence des variantes, mais le caractère même du rapport que la lecture établit traditionnellement avec l'auteur, par l'intermédiaire du texte, se trouve affecté par les traces de lectures autres que celles de l'auteur. L'auteur est moins une personne qu'une caution : il n'a d'autre identité que celle que lui confère le texte. Il apparaît ainsi comme la figure composite des lectures successives du texte.

* * *

Le Corpus d'éditions critiques s'est donné pour objectif d'assurer l'authenticité et la lisibilité des textes fondamentaux de la littérature québécoise. Ces principes directeurs mettent en œuvre un ensemble de pratiques qui correspondent à des lectures particulières. L'édition critique pratique, elle aussi, une lecture dont les traces deviennent à leur tour partie intégrante de l'œuvre, pistes et jalons d'autres lectures.

Lecture des traces de lectures, l'édition critique se fait à son tour tracé de lecture. Depuis le choix des textes jusqu'à la perception de la littérature suscitée ou heurtée par la délimitation et la constitution du corpus lui-même, depuis l'extension donnée à la lisibilité, y compris la présence des notes et des variantes en bas de page, jusqu'au mode de référentialité, y compris la notion même d'auteur, que présuppose ou que crée l'appareil critique, l'édition critique appelle de nouvelles lectures et de nouvelles pratiques de lecture de la littérature québécoise.

Bibliographie

- BEAUGRAND, Honoré (1989), *La chasse-galerie et autres récits*, édition critique par François Ricard, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».)
- CARTIER, Jacques (1986), *Relations*, édition critique par Michel Bideaux, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».)
- DESROCHERS, Alfred (1993), *À l'ombre de l'Orford précédé de L'offrande aux vierges folles*, édition critique par Richard Giguère, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».)
- DESSAULLES, Henriette (1989), *Journal*, édition critique par Jean-Louis Major, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».)
- GRANDBOIS, Alain (1990), *Poésie I*, édition critique par Marielle Saint-Amour et Jo-Ann Stanton, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».)
- GRANDBOIS, Alain (1990), *Poésie II*, édition critique par Marielle Saint-Amour et Jo-Ann Stanton, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».)
- GRANDBOIS, Alain (1991), *Avant le chaos et autres nouvelles*, édition critique par Chantal Bouchard et Nicole Deschamps, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».)
- GRIGNON, Claude-Henri (1986), *Un homme et son péché*, édition critique par Antoine Sirois et Yvette Francoli, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».)
- GUÈVREMONT, Germaine (1989), *Le Survenant*, édition critique par Yvan G. Lepage, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».)

- HAY, Louis (1985), « "Le texte n'existe pas". Réflexions sur la critique génétique », *Poétique*, n° 62, avril, p. 147-158.
- LAHONTAN (1990), *Œuvres complètes (Volumes I et II)*, édition critique par Réal Ouellet et Alain Beaulieu, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».)
- LAUFER, Roger (1972), *Introduction à la textologie*, Paris, Larousse.
- LEMAY, Pamphile (1993), *Contes vrais*, édition critique par Jeanne Demers et Lise Maisonneuse, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».)
- LEPAGE, Yvan G. (1990), « *Cher Survenant... : Germaine Guèvremont-Alfred DesRochers (1942-1951)* », *Voix et images*, vol. XVI, n° 1, (automne), p. 64-78.
- RINGUET, (1991), *Trente arpents*, édition critique par Jean Panneton, Roméo Arbour et Jean-Louis Major, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».)

L'ACTION ÉDITORIALE
ET L'INVENTION D'UNE TRADITION
DE LECTURE :
ROBERT CHARBONNEAU
ET FERNAND LÉGER

Jacques MICHON
Université de Sherbrooke

Lorsqu'on parle de tradition de lecture, on pense généralement à la tradition des lettrés qui consacre, avec des décalages plus ou moins grands dans le temps, des œuvres ayant fait la preuve de leur originalité ou de leur nouveauté. Les œuvres qui retiennent l'attention sont souvent celles qui permettent à l'historien de marquer des ruptures, de fixer des périodes, d'enregistrer les progrès et les étapes d'une évolution.

Les écrivains et les artistes qui ont bien intégré ces structures et ces critères de la reconnaissance transmis par l'école conçoivent, eux aussi, leur œuvre en fonction de ce discours de légitimation, par rupture et innovation. C'est pourquoi ils produisent souvent eux-mêmes de manière préventive des textes d'accompagnement, des articles, des manifestes, des préfaces, des comptes rendus ou des livres. Ils ne laissent pas aux seuls critiques le soin d'en juger. Anticipant la réaction des lecteurs, ils se situent eux-mêmes par rapport à la tradition et s'emploient à réécrire l'histoire à la lumière de leur propre conception de l'art et de la littérature. Ainsi, pour marquer leur place dans l'institution, ils se font critiques, journalistes, chroniqueurs, voire éditeurs ou historiens.

Il est difficile de concevoir ces fonctions comme des instances indépendantes, surtout lorsque ce sont les mêmes personnes qui jouent simultanément ou successivement tous les rôles. Comme l'a écrit Jacques Dubois, « il n'y a pas de position autonome dans le champ autonomisé ; toute position est toujours et par avance fonction des autres¹ » (1978 : 87-88). Je m'appuierai sur deux exemples pour illustrer ce propos et pour montrer certaines des stratégies institutionnelles utilisées par un auteur et un artiste afin de créer des conditions favorables à la réception de leurs œuvres. Je m'arrêterai d'abord au travail éditorial de Robert Charbonneau durant les années 1940 et à la publication en 1945 d'un livre sur Fernand Léger supervisé par l'artiste lui-même. Ces deux exemples sont tirés d'études en cours sur les Éditions de l'Arbre, maison créée à Montréal en 1940 et disparue en 1948 dans le courant des faillites qui ont suivi la fin de la guerre (Michon, 1991a).

Robert Charbonneau, auteur, éditeur et critique

La contribution d'un écrivain à la promotion de son œuvre dépasse la simple participation aux activités publiques entourant la fabrication et le lancement d'un livre. Elle nécessite souvent la rédaction, sous différentes formes, d'articles, de comptes rendus, de manifestes, de lettres ouvertes, de prière d'insérer, de quatrièmes de couverture ou de communiqués de presse, c'est-à-dire de tout ce paratexte susceptible d'orienter la lecture. La multiplication des discours d'accompagnement s'avère plus nécessaire encore lorsque l'œuvre est nouvelle et qu'elle s'insère dans un milieu conformiste et hostile au changement comme pouvait l'être le Québec littéraire des années 1940².

À la fois romancier, poète, journaliste, critique, codirecteur de *La Relève* (1934-1940) et de *La Nouvelle relève*, codirecteur des

-
1. Il est assez curieux de voir certains critiques littéraires parler de « l'institution littéraire » comme s'ils n'en faisaient pas partie, alors qu'ils sont souvent, tout à la fois, critiques, écrivains, directeurs de revue ou de collection, lecteurs de maisons d'édition et membres de jury de prix littéraires.
 2. Concernant le rôle préventif du paratexte et en particulier de la préface dans un contexte social de censure ou d'autocensure, voir Michon, 1990.

Éditions de l'Arbre (1941-1948), président de la Société des éditeurs (1945-1947), vice-président de l'Académie canadienne-française (1944-1950), Charbonneau a occupé à peu près toutes les fonctions auxquelles un homme de lettres pouvait aspirer à son époque. Son œuvre critique, abondante, publiée dans *La Relève* et dans *La Nouvelle relève*, a été reprise dans un livre intitulé *Connaissance du personnage* (1944) qui peut être lu aujourd'hui comme une sorte de préface à ses trois romans parus chez le même éditeur de 1941 à 1948³.

La Nouvelle relève offrait une tribune privilégiée aux romanciers, aux poètes d'avant-garde et à la critique de l'art vivant. La revue était une structure d'accueil pour tous les courants modernistes de l'époque. Elle a contribué durant huit ans à la diffusion d'un discours d'innovation dans plusieurs secteurs de la production intellectuelle (art, sciences humaines, littérature, critique, etc.). Les textes de Charbonneau y ont occupé une bonne place. On dénombre près de 50 articles, lettres, éditoriaux, poèmes et récits (sans compter les comptes rendus) signés de sa main – avec une prépondérance accordée au roman – dans 55 livraisons de la revue. Le roman moderne était alors assimilé au récit psychologique, dont l'auteur trouvait des modèles chez Dostoïevski et Bernanos.

En tant qu'éditeur et directeur littéraire des Éditions de l'Arbre, en plus de faire paraître ses propres livres – trois romans, un recueil de poésie, deux recueils d'essais⁴ –, Charbonneau favorisait la publication des récits de Thérèse Tardif, de François Hertel et de Berthelot Brunet centrés, comme les siens, sur les drames de la conscience humaine. Même si plusieurs romanciers qu'il a publiés, comme Roger Lemelin, Jean-Jules Richard, François Hertel et Yves Thériault, n'ont pas été classés ou retenus comme

3. Dans une réclame de cet ouvrage parue sous forme de feuille volante, on peut lire ceci : « *Connaissance du personnage* ou comment lire les romans par Robert Charbonneau auteur de *Ils posséderont la terre*, roman psychologique qui obtint le troisième Prix David 1942 [...]. Le créateur de Ly Laroudan, d'Edward et de Dorothy Wilding étudie les ressorts cachés du roman et de la vie des personnages dans les grandes œuvres d'imagination. »

4. *Ils posséderont la terre* (1941 et 1945), *Fontile* (1945), *Les désirs et les jours* (1948), *Petits poèmes retrouvés* (1945), *Connaissance du personnage* (1944), *La France et nous* (1947). Pour une description bibliographique complète de ces ouvrages, voir Michon, 1991b : 193-194.

des romanciers psychologiques, ils étaient, à l'époque de leur publication, lus et traduits dans cette optique par Charbonneau⁵ et les lecteurs de *La Nouvelle relève*⁶. La revue créait une situation spécifique de communication, un lieu propre qui favorisait ce genre de lecture. Les œuvres de Bernanos, *Journal d'un curé de campagne*, *Sous le soleil de Satan*, et les récits de jeunesse de Mauriac, *Commencements d'une vie* et *Le jeune homme*, réimprimés aux Éditions de l'Arbre en 1943 et en 1944, s'harmonisaient bien au catalogue romanesque situé dans le droit fil de l'humanisme chrétien de l'entre-deux-guerres. Il s'agissait, par la multiplication des modèles et des exemplaires, de créer un environnement favorable à la lecture d'une littérature réputée difficile, véhicule de hautes questions morales et existentielles.

En cumulant les fonctions de critique, de directeur de revue et d'éditeur, Charbonneau se donnait les moyens nécessaires pour faire accepter une tendance littéraire qui allait devenir le courant dominant de la production romanesque des années 1950. Pour lui, l'innovation esthétique et littéraire était inséparable de la mise en place de nouveaux outils de promotion. La pratique de l'édition était considérée par lui comme un travail de création⁷. Il fallait non

5. À ce propos, lire les commentaires de Charbonneau sur ces romanciers dans Charbonneau, 1972.

6. Il faut se placer ici dans la perspective de l'horizon d'attente du lecteur de l'époque. Dans une lettre de Roger Lemelin à Émile-Charles Hamel concernant un compte rendu sur *Au pied de la pente douce* paru dans *Le Jour*, daté du 1^{er} juillet 1944, le romancier s'étonne du parallèle établi entre le roman de Robert Charbonneau, *Ils posséderont la terre et le sien*. Lemelin qui croyait avoir écrit un roman de mœurs à la manière de Balzac se voyait classé dans la catégorie des romanciers de la « vie intérieure » (lettre inédite à É.-C. Hamel, 1^{er} juillet 1944, coll. J. Michon). André Belleau dans *Le romancier fictif* (1980) réactualisera cette lecture « psychologique » en l'ouvrant sur une analyse institutionnelle et sociocritique.

7. Dans un discours prononcé à Québec en tant que président de la Société des éditeurs, Charbonneau déclarait : « l'éditeur qui comprend ses responsabilités n'est pas un simple intermédiaire entre l'auteur et le lecteur, mais véritablement un créateur » (1946 : 4). En 1946, Anne Hébert rendait hommage à son éditeur, Charbonneau, en ces termes : « Les écrivains dont le romancier-éditeur publie les livres ne sont pas pour lui des rivaux mais des co-équipiers devant lesquels il lui arrive de s'effacer afin de les mieux lancer. Des hommes de cette trempe

seulement changer la littérature, mais également transformer les conditions d'exercice de celle-ci, c'est-à-dire les façons de faire, de sélectionner, de fabriquer, de diffuser et de promouvoir le livre littéraire. En profitant des circonstances favorables pour l'édition, il a pu ainsi, avec la collaboration étroite de Claude Hurtubise, donner à ses rêves et à ses travaux des années 1930, élaborés autour de *La Relève*, un prolongement et une expansion rapide. Ses idées trouvèrent, dans les conditions particulières créées par la guerre, un appareil, une structure de fonctionnement et des moyens de diffusion nouveaux fondés, entre autres, sur des réseaux de distribution inconnus quelques années auparavant. Les relations intellectuelles et commerciales avec les États-Unis, l'apport des exilés européens en Amérique du Nord et l'intensification des échanges entre Montréal et New York permirent à l'éditeur, durant cette période, de jouer un rôle de premier plan, notamment dans la promotion de l'art vivant.

L'édition de *Fernand Léger*, la forme humaine dans l'espace

En suivant les différentes étapes de publication de *Fernand Léger, la forme humaine dans l'espace* (Gagnon, 1945a), on voit comment l'artiste peut participer en coulisse à la réalisation et à la rédaction d'un ouvrage qui se présente d'abord comme une série d'études sur son œuvre. Une correspondance inédite de Fernand Léger avec Maurice Gagnon (1943-1945)⁸ nous a permis d'entrer dans les confidences de l'artiste et de son éditeur et de constater comment a pu être orchestrée la réception critique du peintre.

En 1943, lorsque Léger vint à Montréal pour la première fois, les Éditions de l'Arbre étaient reconnues pour leur engagement à l'égard de l'art moderne, comme en témoigne la collection

sont rares. Notre jeune vie intellectuelle a besoin de semblables générosités » (Hébert, 1946 : 73).

8. Nous remercions M. François-Marc Gagnon qui nous a généreusement ouvert les archives de son père, Maurice Gagnon (1904-1956), qui contiennent une trentaine de lettres de Fernand Léger de même que tout le dossier d'édition de *Fernand Léger, la forme humaine dans l'espace* (1945). Il s'agit de documents uniques, d'autant plus précieux que les archives de l'éditeur ont été vraisemblablement détruites après la prise en charge de la maison par le syndic de faillite.

« Art vivant » et la publication des livres du Père Couturier⁹. Léger fit plusieurs voyages au Québec durant la guerre (voir annexe). Établi à New York depuis novembre 1940, il était venu à Montréal pour une conférence dans le cadre d'une exposition organisée à la galerie Dominion. Il passait une partie de ses vacances d'été à Rouses Point dans l'état de New York, à deux pas de la frontière canadienne et à une heure de route de Montréal. Quelques mois après ses premiers contacts avec ses amis québécois, il conçut le projet d'un livre sur son œuvre qui devait paraître à Montréal. Il exposait son idée à Gagnon en ces termes :

Encore une chose. Les livres d'art qui ont été publiés sur moi sont actuellement complètement épuisés ici. Il y a un projet d'un gros livre – mais pas de papier – alors cette idée me vient. Voyez-vous possibilités à Montréal de trouver un éditeur qui se chargerait de sortir sur mon œuvre un petit livre avec 25 ou 30 reproductions pas trop cher de manière que les étudiants d'art dans les collèges et universités pourraient en acheter, on pourrait faire une couverture au pochoir en couleur et à l'intérieur des dessins originaux sur papier de couleur (4 ou 5) dans le texte. J'aurais des articles assez courts d'une dizaine de critique[s] et écrivains d'art de Montréal et New York et de vous aussi naturellement et d'Hertel et peut-être d'autres canadiens (Léger, 1943)¹⁰.

La correspondance qui va se poursuivre durant plusieurs mois avec Gagnon nous montre un artiste maître d'œuvre d'une publication dont il supervisera la production et le contenu dans ses moindres détails¹¹. Léger choisit les collaborateurs, les illustrations, la

9. Voir les deux éditions d'*Art et catholicisme* (1941 ; 1945) et *Chroniques* (1945) de Marie-Alain Couturier o.p., de même que de nombreux articles dans *La Nouvelle relève*. La collection « Art vivant » avait été confiée à Maurice Gagnon et contenait plusieurs monographies de grands peintres contemporains du Québec : Pellan, Borduas, Lyman, Morrice et Roberts. Gagnon servit d'intermédiaire entre l'éditeur et Léger dans le projet qui nous intéresse ici.

10. François-Marc Gagnon affirme que la presse montréalaise « ne fut pas très loquace sur le passage de Fernand Léger à Montréal » en 1943 (1978 : 151). L'orthographe de Léger est souvent défectueuse, aussi, dans la plupart des cas, l'orthographe acceptée a-t-elle été restituée entre crochets.

11. Outre les liens amicaux, les sympathies du peintre pour des artistes et écrivains comme Alfred Pellan et François Hertel et

maquette de couverture et surtout il établit les grands thèmes à développer dans les articles. Il va même jusqu'à fixer le prix du volume.

Je m'occupe du projet de livre. Les quelques amis à qui j'en ai parlé sont enthousiastes. Je pense que vu les prix qui sont pratiqués ici ce livre pourrait être édité à 1,75 ou même 2 dollars. C'est un prix très normal pour les États-Unis et comme la vente la plus importante sera ici, je vous conseille ce prix-là. [...] J'aurai les meilleurs critiques et écrivains d'ici. Je vais écrire à Hertel. J'aimerais de lui un poème en prose « De Michel-Ange à Fernand Léger » en vis-à-vis deux dessins un de Michel-Ange, un de moi. Peut-être cela peut l'intéresser. Je pense à une préface signée « les Éditeurs » où il y aurait un parallèle entre l'œuvre de Picasso et la mienne. Pensez à cela (Léger, 1944a)¹².

ses relations avec Gagnon, qui connaissait bien les éditeurs de Montréal, la pénurie de papier aux États-Unis représentait également un facteur important dans le choix d'un éditeur canadien. La qualité du papier, la facilité d'approvisionnement, la possibilité d'exporter aux États-Unis des livres en langue étrangère (c'est-à-dire en français) sans payer de taxe constituaient autant d'avantages matériels qui fit de Montréal durant la guerre un lieu d'édition de premier plan. Devant une conjoncture aussi favorable, on comprend que Léger n'ait pas hésité à lancer ce projet.

12. En fait, le livre sera vendu au Canada à 3 \$ l'exemplaire. Léger connaissait bien François Hertel, il avait consacré un article à son œuvre poétique dans le numéro de juillet-août 1943 de *La Nouvelle relève* (vol. 2, n° 8, p. 505-507). Dans la même lettre, Léger expose brièvement le sens à donner au livre : « La direction générale des articles serait dirigé[e] vers "l'espace nouveau en peinture" et la monumentalité architecturale qui doit être si je ne me trompe la ligne d'*Avenir*, "l'espace nouveau" c'est à mon point de vue le mouvement *sans la perspective* des maîtres anciens. » Le 12 février 1944, il indique ce qu'il attend d'Hertel : « Est-ce que Hertel s'intéresse à un poème sur Michel-Ange-Léger ? Qu'il oppose s'il veut bien le côté copie du corps humain Renaissance italienne et invention de la forme humaine. Dans mon œuvre mes admirations et mes traditions ce sont les primitifs et toutes les époque[s] avant la Renaissance. » Le texte d'Hertel, « Léger, disciple de Michel-Ange », est accompagné de reproductions où la série des « Plongeurs » est mise en parallèle avec des dessins de Michel-Ange (Gagnon, 1945a : pl. 30-37). Hertel publie également un poème intitulé « Léger, peintre immense » (Gagnon, 1945a : 7-11). Le

Le peintre donne ses instructions aux auteurs, il distribue les rôles, il détermine les sujets à traiter en fonction d'un plan précis : Gagnon devra tracer un parallèle entre Picasso et Léger¹³, Hertel fera une comparaison entre le peintre et le grand Michel-Ange, et le Père Couturier parlera « du vitrail roman et gothique par rapport à [la] couleur pure » (Léger, 1944b). Léger adresse à son interlocuteur de Montréal les propositions suivantes :

Je vais être obligé de diriger les signataires pour éviter qu'ils n'écrivent trop la même chose, c'est le plus difficile. L'un causera de mes tableaux de « figures » depuis le début, un autre sur le côté monumental architectural et un autre sur la couleur, etc. En ce qui vous concerne mon Cher Gagnon, je pense qu'il vous faudrait faire un[e] espèce de parallèle entre Picasso et moi comme je crois les deux figures les plus importantes du mouvement cubiste (Léger, 1944b).

Dans un long développement, où il s'applique à montrer son rôle dans l'histoire de l'art, Léger met l'accent sur ce qui le distingue de ses prédécesseurs et surtout de son éminent contemporain Pablo Picasso. Il fait sienne les notions traditionnelles d'école – Classique contre Romantique, école française contre espagnole, le Nord classique opposé au Midi baroque, « un monde qui commence un monde qui finit » – pour mettre en valeur ce qui l'oppose au maître espagnol :

peintre s'exclame : « Le Poème d'Hertel épatant » (Léger, 1944c). Le 12 février, Léger indique encore ce qu'il attend du père Couturier : « je vais lui demander de parler du vitrail roman et gothique par rapport à ma couleur pure, alors que Hertel lui abandonne les vitraux !! », puis il conclut : « Vous parlez d'un boulot pour séparer tout cela ! » (Léger, 1944b).

13. Gagnon propose lui-même de rédiger la présentation et demande au peintre de le désigner comme « fondé de pouvoir pour agir dans cette affaire avec les éditeurs » (Gagnon, 1944). Selon les termes du contrat signé le 18 octobre 1944 par les éditeurs Charbonneau et Hurtubise et le « fondé de pouvoir » (Gagnon), les éditeurs s'engagent à « payer au fondé de pouvoir un droit d'auteur de six pour cent (6 %) sur les exemplaires de 1 à 2000 ; de huit pour cent (8 %) sur les exemplaires de 2001 à 5000 et de dix pour cent (10 %) sur les exemplaires à compter de 5001. Le coût de traduction sera déduit des droits » (Hurtubise, 1944). Il semble que les collaborateurs aient été payés en nature : « Cela s'arrangera *sans frais* au besoin je distribuerai quelques dessins ou gouaches selon l'habitude. Cela fera que, je crois, *très peu* demanderont une rémunération » (Léger, 1944b).

Pensez que Picasso est d'origine Espagnol [sic] par conséquent d'une ligne Romantique et que moi Français et normand d'une ligne Classique. Picasso souvent baroque, moi je crois jamais. Je suis du pays du Poussin, Flaubert. Je crois que ce sera votre texte le plus important pour faire comprendre aux lecteurs que l'unité Cubiste du début est loin et que la personnalité de chaque artiste s'est affirmée. (Le livre sur moi que possède je crois Pellan est très instructif à cet égard.) (Léger, 1944b).

Dans une autre lettre, il ajoute : « l'art de Picasso c'est une époque qui se termine et moi une époque qui commence » (Léger, 1944i). Il trace à larges traits les étapes de son œuvre en insistant sur son avance en ce qui concerne le traitement de la couleur :

J'ai apporté la couleur dans le cubisme dès 1912 et surtout après la guerre avec « La Ville » Musée de Philadelphie 1919. La première manifestation en couleur importante de Picasso ce sont les « Musiciens » en 1932 [lire 1921] 3 ans après [sic]. C'est l'exposition de ce tableau, La Ville, dans toutes les capitales du monde qui a décl[e]nché [sic] la publicité colorée (influence populaire) ensuite j'ai ma période mécanique, ensuite « les objets dans l'espace » et ici les formes humaines dans l'espace (les Plongeurs). Tout cela vous donne je crois du travail. Soyez clair et sobre et on aura un texte épatant. Il va falloir que je fasse le même boulot pour les autres ! (Léger, 1944b)¹⁴.

14. Léger revient sur ce sujet dans les lettres suivantes. Le 24 mai 1944, il corrige le « lapsus » concernant la date de composition des *Musiciens* de Picasso : « la première manifestation importante de Picasso en couleur ce sont les « Musiciens » en 1923 » (Léger, 1944d). Dans son étude, Gagnon corrige en donnant la date exacte, 1921. Dans une lettre du 19 juillet 1944, Léger souligne son rôle dans la mise en valeur du futurisme : « Giedion est ici et au travail à son article. En causant avec lui j'ai pensé que pour vous il a à préciser que je suis le seul à avoir réalisé en peinture « l'époque mécanique » qui a permis au Futurisme italien de sortir. Pendant ce temps Picasso, Braque, Gris faisaient des natures mortes » (Léger, 1944e). Les 2 et 3 novembre 1944, sur réception de l'article de Gagnon qu'il trouve « épatant », Léger ajoute quelques commentaires et suggestions : « Ceci pour vous permettre d'accentuer les différences qu'il y a entre P. et moi » (Léger, 1944h).

Les commentateurs suivront de près les indications et les développements suggérés par le peintre : Gagnon établira la comparaison avec Picasso (Gagnon, 1945a : 25-35), Hertel adoptera le canevas proposé en marquant la filiation avec Michel-Ange (Gagnon, 1945a : pl. 30-38), le Père Couturier parlera de l'art du vitrail au Moyen Âge en rapport avec le traitement des formes et de la couleur (Gagnon, 1945a : 13-23). Dans ses lettres, Léger revient à plusieurs reprises sur le contenu des articles. Il apparaît très préoccupé par l'établissement de son rôle dans l'évolution de l'art et il met constamment l'accent sur certaines de ses innovations personnelles.

Léger travaillera aussi en étroite collaboration avec ses commentateurs américains, Sigfried Giedion¹⁵ (Gagnon, 1945a : 37-52), S. M. Kootz (Gagnon, 1945a : 53-62) et James Johnson Sweeney¹⁶ (Gagnon, 1945a : 79-92). Leurs articles seront traduits à Montréal par Éloi de Grandmont et Jean Le Moyne¹⁷. Comme l'écrivait Léger : « Il va falloir que je fasse le même boulot pour les autres » (Léger, 1944b). En juillet et en octobre 1944, Giedion est à Rouses Point et il travaille à son article (Léger, 1944e). Lorsqu'on compare les positions des Américains avec celle de Léger, on constate une identité de vue. Giedion et Kootz font ressortir le rôle social de l'artiste. Ils constatent et déplorent le divorce entre l'art et le grand public. Ils désignent les classes dirigeantes, qui contrôlent le marché et imposent des conditions d'existence aliénantes à la classe ouvrière, comme les premières

15. Professeur d'histoire de l'art à Harvard, spécialiste de l'histoire de l'architecture moderne, Giedion est l'auteur, entre autres, de *Space, Time and Architecture, the Growth of a New Tradition* (Fifth edition, revised and enlarged, Cambridge, Harvard University Press, 1967).

16. Directeur du Département de peinture et de sculpture du Musée d'art moderne de New York.

17. Il semble que la suggestion de confier les traductions à Jacqueline Lignot-Roux, proposée par le peintre, le 24 octobre 1944, n'ait pas été retenue. Léger suit la production matérielle du livre de très près. Outre les reproductions qu'il choisit lui-même, il propose de prendre « un caractère pas trop petit et très lisible » (Léger, 1944f), d'adopter le format de sept pouces et demi sur neuf pouces et demi (24 cm x 19 cm), il supervise la maquette de couverture et la page frontispice (Léger, 1944j). « Mais attention à la couverture, il y a un équilibre à réaliser entre les lettres, mon nom et la reproduction de la photo. Je crois que l'œil d'un peintre est nécessaire » (Léger, 1944g).

responsables de cette situation. Les propos de Léger et ceux de Giedion s'accordent sur cette question. Léger écrit :

Le peuple a en lui-même le sens poétique. Ce sont ces hommes-là qui tous les jours inventent cette poésie verbale sans cesse renouvelée : l'argot. Ces hommes sont doués d'une imagination créatrice constante. « Ils transposent la réalité. » Et alors que font les artistes modernes, poètes et peintres ? Mais, ils font la même chose. Nos tableaux, c'est notre argot ; on transpose des objets, des formes, des couleurs. Alors pourquoi ne pas se rencontrer ? Si, d'autre part, vous examinez les origines des artistes créateurs, vous verrez qu'ils sortent tous ou presque tous du peuple ou de la petite bourgeoisie. Alors ? Mais, entre ces deux pôles il y a une société qui ne fait absolument rien pour réaliser cette rencontre (Gagnon, 1945a : 71).

Giedion de son côté ajoute :

Aucune époque, que je sache, n'a gaspillé à un point aussi effroyable que la nôtre ses puissances créatrices mêmes. Le droit à une vie sociale pour tous a finalement été reconnu après une lutte de plus d'un siècle. Mais le droit qu'ont les masses à la formation de leur vie émotive ne figure pas encore dans le tableau. Rien de cela est considéré comme essentiel et la majeure partie de cette formation est entre les mains de gens qui ne servent que des instincts médiocres ou vils (Gagnon, 1945a : 44).

Ces propos recoupent ceux du Père Couturier qui, dans *Art et catholicisme* (1941 ; 1945) déplorait le fossé creusé entre l'art et le peuple, et, en particulier, entre l'art vivant et la tradition catholique. Ici, l'art du Moyen Âge est présenté comme le symbole et le paradigme d'une réconciliation possible¹⁸ (Gagnon, 1945a : 22). Enfin, dans le dernier chapitre du livre, Sweeney, retrace l'évolution artistique du peintre depuis les premières expériences

18. L'étude de Gagnon, élève de Focillon, et les deux essais poétiques d'Hertel mettent davantage l'accent sur les traits stylistiques et formels de l'œuvre de Léger (monumentalité, primitivisme, classicisme, etc.), et sur l'innovation et les ruptures esthétiques de l'art moderne.

cubistes jusqu'à la production des années 1940 représentée par la série des *Plongeurs* (1941-1943)¹⁹.

Le livre sortit des presses de l'imprimerie Thérien Frères le 6 avril 1945, un mois exactement avant la fin de la guerre. Il fut recensé et bien accueilli dans quelques revues québécoises²⁰, mais les événements qui occupaient alors tous les esprits n'ont pas dû en favoriser la diffusion. Le 23 mai 1945, Léger écrivait à Gagnon : « Toujours pas reçu les autres livres, sont-ils partis ? Dites à l'Arbre d'envoyer le plus vite possible un certain nombre d'exemplaires à Wittenhorn 38E 57. C'est au milieu des galeries de la 57ème. C'est la meilleure place pour la vente, on doit y faire une vitrine (J'en ai déjà cent)²¹ » (Léger, 1945).

Dans sa dernière lettre à Gagnon, datée du 15 novembre 1945, Léger annonce son retour en France. Après mai 1945, il se montre surtout préoccupé par la situation en Europe et la misère qui y règne depuis la Libération. Il entreprend des démarches pour faire expédier de Montréal des couvertures de laine destinées à son petit village de Vimoutiers. Les difficultés qu'ont connues les

19. La plus grande partie des 38 illustrations regroupées à la fin du volume est consacrée à la série des *Plongeurs*. À propos de son séjour en Amérique du Nord dans les années 1940, Georges Charensol écrit : « Le long séjour qu'il fait aux États-Unis pendant la dernière guerre a sur lui une influence considérable. Il prend, avec le monde extérieur, un contact aussi profond que celui que lui avait imposé la guerre de 1914. Les idées sociales qu'il rapporte à son retour en France lui inspirent *Les Plongeurs*, *Les Acrobates*, *Les Cyclistes*, *La Grande parade* et cet *Hommage à David* dont il disait : "J'ai voulu marquer un retour à la simplicité par un art direct, compréhensible pour tous, sans subtilité" » (Schaeffner, 1967 : 54, 57).
20. Voir les comptes rendus de Langlois, 1945 : 338 ; Boulizon, 1945 : 78 ; Élie, 1945 : 427-431 (texte repris dans *Œuvres*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, p. 75-77). Notons aussi la parution des articles de Lignot-Roux, 1944 : 81-89 et de Couturier, 1945b. Sur le rôle de Léger dans le mouvement de l'Art vivant à Montréal dans les années 1940, voir ce qu'écrivit Gagnon, 1945b : 122-123.
21. Dans une note du 13 décembre 1944, il écrivait : « J'ai eu la visite de gens de la Havane. Ils pensent qu'il y a des acheteurs assez nombreux pour le livre là-bas » (Léger, 1944k). La recherche sur la réception de cet ouvrage en France et aux États-Unis reste encore à faire. Dans une entrevue avec Charles Hamel, les éditeurs constataient que « l'album Léger » suscitait beaucoup d'intérêt en France (Hamel, 1946).

éditeurs québécois dans leurs relations avec la France libérée ne devaient pas aider la diffusion de l'ouvrage outre-Atlantique. Plusieurs ouvrages que nous avons consultés sur l'œuvre de Léger²² ne mentionnent pas cet album qui contient pourtant des études nouvelles et un texte inédit du peintre²³. Ce n'est d'ailleurs pas un cas isolé : plusieurs livres inédits ou éditions nouvelles d'écrivains étrangers publiés au Québec durant la guerre ont été ainsi oubliés²⁴.

Une tradition de l'oubli

Autour du livre et de l'éditeur, on retrouve habituellement une communauté d'individus, d'intellectuels, de professeurs dont le rassemblement dépasse la simple relation d'affaire. Les liens qui se tissent entre les agents du livre dans une société ou une entreprise sont fondés sur une vision commune, un système de valeurs partagées. La durée d'une maison d'édition, sa relative longévité repose en partie sur ce consensus et sur la stabilité institutionnelle et idéologique de la communauté qui la soutient.

L'effondrement ou la disparition d'entreprises d'édition centenaires au Québec dans les années 1960 et 1970, et l'émergence en même temps de nouvelles maisons ont été en grande

22. Pour la rédaction de cet article, nous avons consulté les ouvrages suivants : *Europe*, 1971 ; Garaudy, 1968 ; Schaeffner, 1965-1968, 28 vol. ; Léger, 1987 ; Maurois, 1952 ; Néret, 1990. De tous ces ouvrages un seul, celui de Garaudy (1968), semble connaître l'ouvrage de Léger publié aux Éditions de l'Arbre. Par ailleurs, on trouvera l'édition de l'Arbre mentionnée dans Diehl, 1985 ; Serota, 1987 ; Golding, 1976 ; Laugier et Richet, 1981 ; Verdet, 1970.

23. « À propos du corps humain considéré comme un objet » (Gagnon, 1945a : 63-75) repris dans Léger, 1984.

24. Les bibliographies et les monographies consacrées aux auteurs qui ont publié au Canada durant la guerre – par exemple, M.-A. Couturier, Fernand Léger, Gustave Cohen, Jean Whal, Claire et Yvan Goll, Jacques Maritain, etc. – demeurent souvent muettes lorsqu'on tente d'y retrouver la liste des publications canadiennes. Même lorsque certains de ces ouvrages ont été réédités en France, la première édition française est souvent présentée comme la seule édition originale, même si l'édition québécoise a été publiée bien avant avec l'autorisation de l'auteur. À propos de la bibliographie canadienne occultée du Père Couturier, voir Brunet-Weinmann, 1984 : 25.

partie provoqués par les changements qui ont affecté tout le système de référence de la communauté de savoir durant les années de la Révolution tranquille. En effet, du jour au lendemain, la plus grande partie des catalogues de Beauchemin et de Granger, fondés sur la réédition des classiques du XIX^e siècle et d'ouvrages souvent écrits avant la guerre, fut frappée de désuétude ; elle ne répondait plus aux exigences de l'école et du grand public. Du coup, ces livres devenaient illisibles et invendables. Cette obsolescence frappait non seulement les manuels et les ouvrages pour la jeunesse, mais aussi la littérature générale, le roman psychologique et les œuvres françaises réimprimées au Québec.

En contrepartie, les nouvelles maisons qui émergeaient, créées par de petits éditeurs de la période précédente et identifiées à l'avant-garde et à la contestation du régime clérico-nationaliste, mettaient sur le marché de nouveaux classiques, révélaient une nouvelle tradition en rééditant et en sortant de l'oubli les œuvres marginalisées ou censurées durant le règne précédent. Les œuvres de Rodolphe Girard, d'Albert Laberge, d'Arsène Bessette, de Jean-Charles Harvey revenaient en force chez les nouveaux éditeurs pressés de proposer une nouvelle lecture de l'histoire littéraire. La littérature de la Révolution tranquille se reconnaissait ainsi des ancêtres dans les écrivains maudits du début du siècle, mais du coup elle occultait la production de la décennie précédente. On sait que chaque révolution, qu'elle soit tranquille ou violente, porte en elle sa tradition avec tout son système de référence et son panthéon déjà bien garni d'ancêtres et de héros morts au combat.

Tous ces changements dans le corpus réédité apparaissent souvent comme une conséquence du remplacement d'un système d'interprétation par un autre. L'appareil éditorial « participe aussi à la lecture, au moins par des stratégies d'orientation et de reconnaissance » (Dubois, 1978 : 121). Il est clair que cette action est fondée sur une perception, sur des valeurs et sur un corps de doctrine qui est lié à l'accession d'un groupe, d'une équipe ou d'une classe d'intellectuels qui, à l'occasion de certains événements, prend la parole et se présente comme la plus légitime pour occuper les postes de direction dans la production littéraire et l'orientation de la lecture. Les sacrifiés dans ces opérations de remplacement sont souvent ceux qui, trop osés à leur époque et pas assez pour la nouvelle génération, tombent à côté et sont relégués aux oubliettes. Ce n'est pas seulement le cas de la littérature populaire en général, de la littérature pour la jeunesse ou du roman

psychologique des années 1950, mais aussi celui de plusieurs livres originaux publiés durant la guerre, comme l'album *Fernand Léger*.

Les mouvements nationalistes des années 1960 et 1970, concentrés sur la production québécoise – entendue au sens restreint –, ont évacué de leur champ d'observation tout ce qui pouvait rappeler l'existence des éditions et des rééditions d'œuvres européennes non seulement durant la guerre – phénomène connu – mais depuis toujours. Quand on sait que cette production a pu représenter, entre autres à la fin du XIX^e siècle (Michon, 1991c ; Michon, 1992), 95 % et, durant les années 1940, plus de 80 % des titres publiés par les éditeurs, et que le livre importé représente, encore aujourd'hui, près de 70 % des livres achetés en librairie, on reconnaîtra l'importance du phénomène et la nécessité d'en tenir compte dans une histoire de l'édition et de la lecture.

À ce propos, une histoire de l'édition, qui sera aussi une histoire matérielle des idées, mettra en évidence ces secteurs de la production oubliée pour comprendre l'évolution parallèle des courants de pensée. Ce qui m'a arrêté ici, c'est ce moment où un écrivain et un artiste, comme Charbonneau et Léger, se donnent les moyens d'échapper aux forces d'occultation de l'histoire en faisant l'effort de se situer eux-mêmes dans la tradition, non seulement par la production simultanée d'une œuvre et d'un discours d'accompagnement, mais également par la mise en place de stratégies éditoriales appropriées.

Annexe : Fernand Léger au Québec

1943

Début de la correspondance avec Maurice Gagnon (1904-1956), le 15 mai.

Conférence de Léger parrainée par l'Association canadienne-française pour l'avancement des sciences (ACFAS) et la Société d'art contemporain sur « Les origines de la peinture moderne » et présentation du film *Ballet mécanique* (1924) à la salle de l'Ermitage à Montréal, le 28 mai.

Exposition de Léger à la galerie Dominion de Montréal du 29 mai au 9 juin.

Léger publie « À propos de l'œuvre poétique de François Hertel », dans *La Nouvelle relève* (vol. 2, n° 8 (juillet-août), p. 505-507).

Il fait un séjour à Rouses Point (New York), durant l'été. Cette petite ville frontalière permettait les contacts fréquents avec les amis de Montréal : Maurice Gagnon, François Hertel, Alfred Pellan, Robert LaPalme et Marcel Parizeau.

Première mention du projet de livre, *Fernand Léger, la forme humaine dans l'espace*, dans une lettre à Maurice Gagnon, le 13 décembre.

1944

Deuxième séjour à Rouses Point (New York), en juillet.

Signature du contrat d'édition avec Claude Hurtubise, Robert Charbonneau (Éditions de l'Arbre) et le fondé de pouvoir de Fernand Léger, Maurice Gagnon, le 18 octobre.

1945

Il est à Montréal, le 25 février. Sur l'invitation du secrétaire de la province de Québec, Léger participe aux délibérations d'un jury de peinture à Québec, le 26 février.

Parution de *Fernand Léger, la forme humaine dans l'espace* (Montréal, Éditions de l'Arbre, 100 p. + 38 pl. n. & b., achevé d'imprimer le 6 avril).

Projection d'un film sur l'œuvre de Léger et conférence de ce dernier sur la Résistance sous les auspices de l'Association canadienne-française pour l'avancement des sciences (ACFAS) et de la Société d'art contemporain, à Québec le 9 mai.

Léger annonce son retour en France dans une lettre à Maurice Gagnon, le 15 novembre.

FERNAND LÉGER



LA FORME HUMAINE DANS L'ESPACE

Bibliographie

- BELLEAU, André (1980), *Le romancier fictif*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec.
- BOULIZON, Guy (1945), « Peinture canadienne », *Bulletin des études françaises*, n° 25, mai-juin, p. 77-78.
- BRUNET-WEINMANN, Monique (1984), « Présence du Père Couturier », *Le Devoir*, 22 septembre, p. 25.
- CHARBONNEAU, Robert (1944), *Connaissance du personnage*, Montréal, Éditions de l'Arbre.
- CHARBONNEAU, Robert (1946), « Plaidoyer pour la liberté en faveur des éditeurs », *La Patrie*, 24 janvier, p. 4.
- CHARBONNEAU, Robert (1972), *Romanciers canadiens*, Québec, Les Presses de l'Université Laval. (Coll. « Vie des lettres canadiennes ».)
- CÔTÉ, François (1991), *Correspondance littéraire, lettres et manuscrits*, catalogue n° 1, Montréal, # 026.
- COUTURIER, Marie-Alain, o.p. (1941 ; 1945), *Art et catholicisme*, Montréal, Éditions de l'Arbre.
- COUTURIER, Marie-Alain, o.p. (1945a), *Chroniques*, Montréal, Éditions de l'Arbre.
- COUTURIER, Marie-Alain, o.p. (1945b), « Léger et les vivants », *France-Amérique*, 9 septembre.
- DIEHL, Gaston (1985), *Fernand Léger*, Paris, Flammarion.
- DUBOIS, Jacques (1978), *L'institution de la littérature*, Paris-Brussels, Nathan-Labor.
- ÉLIE, Robert (1945), « La peinture. Léger et Morrice », *La Nouvelle relève*, vol. 4, n° 5, (novembre), p. 427-431.
- EUROPE (1971), *Fernand Léger*, n° 508-509 (août-septembre), p. 1-185.
- GAGNON, François-Marc (1978), *Borduas*, Montréal, Fides.
- GAGNON, Maurice (1944), Lettre à Fernand Léger (8 février), archives personnelles de François-Marc Gagnon.

- GAGNON, Maurice (1945b), *Sur un état actuel de la peinture canadienne*, Montréal, Société des Éditions Pascal, [v. p. 122-123].
- GAGNON, Maurice *et al.* (1945a), *Fernand Léger, la forme humaine dans l'espace*, Montréal, Éditions de l'Arbre.
- GARAUDY, Roger (1968), *Pour un réalisme du XX^e siècle. Dialogue posthume avec Fernand Léger*, Paris, Grasset.
- GIEDION, Sigfried (1944), Lettre à Maurice Gagnon (3 octobre), archives personnelles de François-Marc Gagnon.
- GOLDING, John (1976), *Fernand Léger. The Mechanic. Le Mécanicien*, Ottawa, Galerie nationale du Canada.
- HAMEL, Charles (1946), « L'éditeur doit être un conseiller pour l'auteur », *Le Canada*, 4 novembre, p. IX.
- HÉBERT, Anne (1946), « Voici notre jeune littérature : Robert Charbonneau », *La Revue populaire*, octobre, p. 13-14, 73.
- HURTUBISE, Claude *et al.* (1944), Traité entre Maurice Gagnon et les propriétaires des Éditions de l'Arbre (18 octobre), archives personnelles de François-Marc Gagnon.
- LANGLOIS, Claude (1945), « Arts », *Relations*, n° 60, décembre, p. 338.
- LAUGIER, Claude, et Michèle RICHET (1981), *Œuvres de Fernand Léger (1881-1955)*, Paris, Collections du Musée national d'art moderne.
- LÉGER, Fernand (1943), Lettre à Maurice Gagnon (13 décembre), archives personnelles de François-Marc Gagnon.
- LÉGER, Fernand (1944a), Lettre à Maurice Gagnon (5 février), archives personnelles de François-Marc Gagnon.
- LÉGER, Fernand (1944b), Lettre à Maurice Gagnon (12 février), archives personnelles de François-Marc Gagnon.
- LÉGER, Fernand (1944c), Lettre à Maurice Gagnon (7 avril), archives personnelles de François-Marc Gagnon.
- LÉGER, Fernand (1944d), Lettre à Maurice Gagnon (24 mai), archives personnelles de François-Marc Gagnon.

- LÉGER, Fernand (1944e), Lettre à Maurice Gagnon (19 juillet), archives personnelles de François-Marc Gagnon.
- LÉGER, Fernand (1944f), Lettre à Maurice Gagnon (1^{er} octobre), archives personnelles de François-Marc Gagnon.
- LÉGER, Fernand (1944g), Lettre à Maurice Gagnon (24 octobre), archives personnelles de François-Marc Gagnon.
- LÉGER, Fernand (1944h), Lettre à Maurice Gagnon (2 et 3 novembre), archives personnelles de François-Marc Gagnon.
- LÉGER, Fernand (1944i), Lettre à Maurice Gagnon (2 novembre), archives personnelles de François-Marc Gagnon.
- LÉGER, Fernand (1944j), Lettre à Maurice Gagnon (7 novembre), archives personnelles de François-Marc Gagnon.
- LÉGER, Fernand (1944k), Lettres à Maurice Gagnon (13 décembre), archives personnelles de François-Marc Gagnon.
- LÉGER, Fernand (1945), Lettre à Maurice Gagnon (23 mai), archives personnelles de François-Marc Gagnon.
- LÉGER, Fernand (1984), *Fonctions de la peinture*, préface de Roger Garaudy, Paris, Denoël. (Coll. « Bibliothèque médiations ».)
- LÉGER, Fernand (1987), *Lettres à Simone*, correspondance établie et annotée par Christian Derouet, Skira.
- LEMELIN, Roger (1944), Lettre à Émile-Charles Hamel (1^{er} juillet), archives personnelles de Jacques Michon.
- LIGNOT-ROUX, Jacqueline (1944), « Fernand Léger », *Gants du ciel*, n° 6, décembre, p. 81-89.
- MAUROIS, André (1952), *Mon ami Léger*, Paris, Carré.
- MICHON, Jacques (1990), « La fonction éditoriale de la préface », *Prefaces and Literary Manifestoes. Préfaces et manifestes littéraires*, Edmonton, Research Institute for Comparative Literature, Université de l'Alberta, p. 111-126.
- MICHON, Jacques (1991a), « Les Éditions de l'Arbre, 1941-1948 », dans Jacques MICHON (dir.), *Éditeurs transatlantiques*, Sherbrooke/Montréal, Ex Libris/Triptyque, p. 13-41.

- MICHON, Jacques (1991b), « Catalogue des Éditions de l'Arbre, 1941-1948 », dans Jacques MICHON, *Éditeurs transatlantiques*, Sherbrooke, Montréal, Ex Libris/Triptyque, p. 185-225.
- MICHON, Jacques (1991c), « Contrefaçon littéraire et développement culturel », *Revue de bibliologie, schéma et schématisation*, n° 34, p. 38-44.
- MICHON, Jacques (1992), « Contrefaçon et livre populaire au Québec à la fin du 19^e siècle », dans Jacques LA MOTHE (dir.), *Les Cahiers des Paralittératures*, Liège, Éditions du CLPCF, p. 191-204.
- NÉRET, Gilles (1990), *Léger*, Paris, Casterman.
- SCHAEFFNER, Claude (1965-1968), *Histoire générale de la peinture*, Lausanne, Éditions Rencontre, t. 22 : 1967.
- SEROTA, Nicholas (1987), *Fernand Léger. The Later Years*, Munich, Prestel-Verlag.
- VERDET, André (1970), *Léger*, London / New York / Sydney / Toronto, Hamlyn.



LIRE JULIETTE POMERLEAU

Denis SAINT-JACQUES, Jacques LEMIEUX et Dirk GEISEN
CRELIQ, Université Laval

Je n'aime pas les romans ou les biographies trop littéraires. Je lis présentement *La détresse et l'enchantement* de Gabrielle Roy, je le considère comme étant un livre littéraire. Je le trouve aussi moins intéressant, moins captivant.

Informatrice anonyme.

J'ai suivi Juliette tout le temps comme une sœur.

Informatrice anonyme.

Notre équipe formée des professeurs Claude Martin de l'Université de Montréal, Jacques Lemieux, Vincent Nadeau et Denis Saint-Jacques de l'Université Laval et de plusieurs étudiants, dont Dirk Geisen, coauteur de cette communication, travaille depuis 1983 sur le phénomène des best-sellers au Québec. Nous avons d'abord cru devoir y consacrer quelques années pour couvrir la question ; nous doutons maintenant de jamais délaisser le terrain, étant donné l'intérêt des problèmes en jeu et particulièrement leur pertinence à resituer la position publique de la littérature à travers les mutations culturelles de nos sociétés industrielles. Nous espérons apporter un éclairage utile sur la façon de lire de personnes qui ne sont ni des critiques autorisés ni des professeurs, que nous désignons ici comme le grand public.

L'impulsion initiale d'une entreprise comme la nôtre provient d'une question toute simple : est-il certain que le public ordinaire, libre des contraintes de l'enseignement et de la critique instituée, lise conformément aux traditions fortement normées de la lecture savante ? Nous savons que ce grand public s'intéresse à d'autres livres que ceux que lui recommande la tradition littéraire humaniste. Les listes de best-sellers le confirment : si la production romanesque la plus légitime y figure avec régularité, toutes sortes d'autres récits dédaignés des littéraires y occupent une place beaucoup plus importante. Ainsi, l'année 1990-1991 a vu se côtoyer au palmarès québécois Réjean Ducharme et San-Antonio, Jean Rouaud et Stephen King, comme les années 1980 y ont trouvé Gabriel García Márquez à côté d'Arlette Cousture et les années 1970, Anne Hébert à côté de Mario Puzo.

Si le lecteur grand public lit des ouvrages différents de ceux des professionnels enseignants et critiques, ne les consomme-t-il pas autrement ? N'aurait-il pas constitué des traditions de lecture qui lui soient propres ? Sans encadrement institutionnel, orienté par le bouche à oreille et une publicité commerciale très allusive, le grand public paraît abandonné à son sort et à l'absence de tradition. Pour leur part, les littéraires, guidés par les *habitus* mis au point lors de leur formation, fondent sur ceux-ci la continuité historique de leur réception des textes ; mais, sans l'ancrage de ces *habitus* spécifiques, les lecteurs grand public restent-ils soumis aux aléas d'une conjoncture en constante solution de continuité ? Il est permis d'en douter. Au contraire, n'accuse-t-on pas le lecteur de grande consommation de s'habituer à des formules toutes faites, à des recettes ? Sa tradition de lecture serait d'autant plus forte qu'elle est marquée d'une rigidité qui assujettit toute liberté dans des formules répétitives illustrées par la série policière et le roman sentimental. La tradition de lecture du grand public se réduirait à l'ingurgitation passive de produits homogénéisés que lui imposent des entreprises industrielles manipulatrices et aliénantes. Ce refrain est connu, mais il n'est fondé, dans les faits, sur aucune espèce d'enquête un peu sérieuse. Les réactions de lecteurs concrets nous ont semblé plus riches que les théorisations hautaines. Nous avons tenté d'aller y voir d'un peu plus près.

Méthodologie

Classons sommairement deux approches principales du phénomène de la lecture : celle qui est fondée sur les études littéraires, en particulier l'esthétique de la réception ; celle qui oriente les enquêtes et les analyses réalisées dans le cadre de la sociologie des pratiques culturelles.

La perspective la plus acceptée par la tradition littéraire considère la lecture comme un processus de décodage soumis à l'autorité des structures textuelles, en ce sens, le texte *se lit*. Le lecteur concret se voit remplacé par un *lecteur idéal* (« lecteur modèle » d'Umberto Eco (1985) ou « lecteur implicite » de Wolfgang Iser (1974 ; 1978) dans le processus de la lecture, mais il s'agit là d'une instance purement textuelle comme le reconnaissent autant Eco qu'Iser. Étant donné que la signification provient du texte, voire de son engendrement, le lecteur en chair et en os ne compte que dans la mesure où il *joue* plus ou moins correctement les rôles inscrits pour lui dans le texte (Sarkany, 1988).

Une autre voie s'intéresse au lecteur empirique et à son activité créatrice dans le processus de la production de sens. Les théoriciens américains du *reader response* et divers chercheurs apparentés soulignent la réciprocité et la flexibilité des structures d'échange entre texte et lecteur et décrivent la lecture comme une pratique créatrice et relativement libre (Crosman Wimmers, 1988 : 67-79). À ces travaux s'ajoutent les enquêtes menées en sociologie de la lecture. Des chercheurs comme Jacques Leenhardt et Pierre Jozsa (1982), Anne-Marie Thiesse (1984) et Michel Peroni (1990) étudient les pratiques de lecteurs non professionnels, leurs expériences esthétiques et leurs modes de lecture en fonction de l'appartenance à un milieu social donné.

Nous avons pris cette seconde voie qui se préoccupe de l'activité des lecteurs concrets. Dans cette perspective se développent nos travaux en cours, qui s'appuient sur une enquête réalisée en 1990 et en 1991 auprès d'une cinquantaine de lecteurs de best-sellers à Québec et à Montréal. L'enquête s'est effectuée en deux temps. Les informateurs, recrutés parmi les usagers des bibliothèques municipales de ces deux villes, ont d'abord répondu à un questionnaire administré par téléphone et ayant pour objet de déterminer leurs caractéristiques démographiques et socio-culturelles, ainsi que leurs habitudes générales de lecture. Par la

suite, nous avons proposé aux intéressés de poursuivre l'expérience avec des entrevues portant sur la lecture d'un best-seller récent. C'est de cette seconde série d'entretiens qu'il est surtout question ici.

L'idée de centrer nos entrevues sur la lecture d'un best-seller particulier rappelle celle de Leenhardt et Josza (1982), mais le matériau – best-sellers francophones du Québec – et les objectifs – analyse exploratoire de lectures d'ouvrages variés à l'intérieur d'un même groupe d'informateurs – commandent une démarche différente.

Il suffit de marquer que nous croyons que les best-sellers, et à fortiori les *supersellers*, c'est-à-dire les très grands succès de diffusion qui font l'objet de nos entrevues, suscitent un public lecteur hétérogène, dont « l'encyclopédie » (Eco, 1985) varie fortement. Nous supposons par conséquent que l'analyse de la lecture des best-sellers devrait permettre de déceler des « types variés de lecture », associés à des « catégories socioculturelles spécifiques de lecteurs ».

Il faut de plus préciser que le lectorat des best-sellers au Québec, plus étendu par principe que celui des autres types de livres, n'est pas pour autant un lectorat « populaire », si on entend par là la « grande majorité » de la population. Contrairement à la diffusion des grandes productions télévisuelles québécoises, qui atteint des millions de téléspectateurs, le tirage d'un best-seller québécois dépasse rarement les 50 000 exemplaires. Un tirage de 10 000 à 20 000 exemplaires est déjà l'indice d'un succès important (Martin, 1985 : 110). De fait, selon les données du ministère des Affaires culturelles, 37 % des Québécois ne lisent de livres qu'« occasionnellement » et 10 %, « rarement ou jamais » (Pronovost, 1990 : 33). Aussi n'est-il pas surprenant de constater que la scolarité de notre échantillon de lecteurs assidus de best-sellers est relativement élevée, puisque 76 % des répondants ont atteint le niveau collégial ou universitaire.

La réception de *Juliette Pomerleau*

Dans l'ensemble des entrevues recueillies, nous avons sélectionné, pour les fins de cette communication, celles des informateurs qui avaient choisi de lire *Juliette Pomerleau* d'Yves Beauchemin, publié en 1989 chez Québec/Amérique. Nous avons

retenu cet ouvrage comme cas type du roman québécois qui, tout en rencontrant un succès indiscutable dans le marché de grande consommation, réussit également à obtenir l'aval de la critique littéraire, jouant à la frontière des deux champs le rôle d'un produit aux valeurs ambiguës et problématiques. Un court examen des comptes rendus suscités par la publication du livre en donne une idée.

« Le roman le plus attendu dans la petite histoire de la littérature québécoise » (Roy, 1989 : K-1) a connu un accueil très favorable dans les chroniques littéraires des grands quotidiens francophones¹. Les critiques attirés, tels Réginald Martel ou Jean-Roch Boivin, se disent captivés par l'univers romanesque cohérent, le personnage de Juliette et les talents de conteur de Beauchemin que l'on compare à des romanciers consacrés, tels Balzac, Zola, Eco ou García Márquez. Avec ces deux derniers, l'auteur partage également le sort de trouver ses romans sur les listes de best-sellers au Québec. Il tiendra vingt-six semaines sur celle de *La Presse*.

Les auteurs des comptes rendus et des commentaires diffusés, à l'été et à l'automne de 1989, dans les revues littéraires ont pu prendre note du succès du roman auprès du grand public. Parmi les critiques parues, celle de Patricia Belzil (1989 : 12) dans *Nuit blanche* est très favorable, alors que, prudent, Gilles Dorion, dans *Québec français*, décrit le roman comme « une œuvre littéraire qui rejoint la masse ² » (1989 : 82), s'accordant avec Louise Milot qui, dans *Lettres québécoises* (1989 : 18-20), tente également d'évaluer l'œuvre en fonction de son public cible ; le compte rendu de Pierre Hébert dans *Voix et images* (1989 : 135-136) opte pour une attitude ironique face à une œuvre sentie comme déclassée. En somme, les journaux aiment, les revues culturelles acquiescent mais avec restrictions, la revue savante rejette. Point n'est besoin d'insister sur la hiérarchie de ces périodiques dans le champ culturel ! Leur position respective ordonne leur sanction évaluative de la façon la plus prévisible, la plus logique. La réception de *Juliette Pomerleau* classe ce roman comme une production frontière des champs littéraire et grand public.

1. *Le Devoir*, 11 mars, p. D-3 ; *Le Droit*, 11 mars, p. 13-A ; *La Presse*, 11 mars, p. K-1 ; *Le Soleil*, 11 mars, p. E-2.

2. C'est nous qui soulignons.

Profil de lectrices

Venons-en aux réactions de ce grand public. Parmi les 11 entrevues dont nous disposons sur *Juliette Pomerleau*, nous nous arrêterons à 3 qui présentent le point de vue des lectrices ayant le plus favorablement apprécié ce roman. Nous en écartons ainsi 8 d'informateurs soit insatisfaits, soit ayant exprimé les moindres réticences. À la réception sacralisée des grandes œuvres canoniques des traditions de la lecture littéraire, il nous semble approprié de comparer des comportements de consommation où l'adhésion du public se manifeste également sans partage. La cohérence relative des réactions de ces lectrices permet d'esquisser de façon exploratoire quelques contours d'une tradition propre de la lecture grand public.

Cherchons d'abord à préciser un profil. Il s'agit de trois femmes, relativement jeunes, une de moins de 45 ans, les deux autres de moins de 35 ans ; relativement isolées du marché du travail, car deux sont ménagères, l'autre, gardienne d'enfants à la maison ; disposant d'appréciables temps libres, puisque toutes trois restent au foyer ; d'instruction supérieure à la moyenne, deux ayant étudié à l'université pour une n'ayant que des études secondaires ; enfin, moyennes lectrices, elles consacrent de 7 à 12 heures par semaine à la lecture. Ces particularités, qui ne sauraient en aucun cas permettre des généralisations statistiques, servent toutefois à contextualiser de façon utile les propos tenus en entrevue.

Marquons de quelques titres leur histoire de lectrice. Comme élèves, elles lisent, dès l'école primaire, des ouvrages prévisibles : des contes, de la bande dessinée, *Alice au pays des merveilles*, *Les malheurs de Sophie*, *Le prince et le pauvre* ou *Le comte de Monte-Cristo*. Leur trajectoire ultérieure maintient cette activité de lecture sans pour autant l'infléchir vers la littérature : elle l'oriente plutôt vers Agatha Christie, Jeanne Bourin ou Shirley MacLaine pour l'étranger, et vers Arlette Cousture, Marcelyne Claudais ou Placide Gaboury pour le québécois. L'une d'entre elles se réfère par exemple à John Irving comme à un auteur qui l'a déçue : il lui est apparu trop difficile. Ces quelques repères balisent assez bien l'espace des lectures de ces informatrices : celui de la culture moyenne.

Signalons que toutes trois avaient lu et aimé *Le matou*, également de Beauchemin ; l'une croyait même avoir probablement lu le roman et vu la série en même temps. Pour toutes, la question de la mise en rapport des deux œuvres commandait une attente et une sympathie préalables. Il se constitue ainsi normalement dans la lecture commune, autant que dans la lecture littéraire, des microtraditions polarisées par le lien que les lecteurs établissent entre la personne qui signe et les divers textes ainsi revendiqués.

Dire sa lecture

Écoutons, en premier lieu, leur résumé du roman : « L'histoire d'un bout de la vie d'une femme pleine d'amour, le cœur gros comme le monde » ; « Juliette Pomerleau, c'est une grosse personne qui a beaucoup d'amour à donner » ; « Je dirais que Juliette Pomerleau, c'est une femme ordinaire extraordinaire. Ordinaire, dans le sens où elle a un quotidien comme Monsieur et Madame Tout-le-monde ; extraordinaire dans le sens où elle fonce, elle vit toutes sortes d'expériences, elle est entourée de gens formidables... Ça tourbillonne autour d'elle. » Le personnage, on le voit, prime parce qu'il est le lieu de l'investissement affectif : « Je me suis tout de suite identifiée à elle [...] j'ai dit Juliette Pomerleau, c'est moi... J'étais dans sa peau à elle », ou encore : « J'aime ça quand je peux embarquer dans la peau d'un personnage [...] Il faut aussi que je sois capable de bien voir les paysages des personnages. » Pour ces lectrices, le roman se vit par procuration. Nous n'insistons pas, cette participation de l'enchantement et du consentement a souvent été décrite par les spécialistes du réalisme (Robin, 1986).

Qu'en est-il alors de la liberté de jeu revendiquée plus haut ? Les lectrices enchantées ne sont-elles pas entièrement abandonnées aux séductions de la fiction vécue comme un réel ? Leur comportement dénote le contraire : elles s'abandonnent, de leur aveu même, mais où elles le veulent et quand elles le veulent. Par exemple, alors que les critiques professionnels ont clairement identifié deux intrigues distinctes dans cette action touffue : celle de l'enquête menée par Juliette pour trouver sa nièce et celle de la double fortune, médicale et symphonique, de la musique composée par Bohuslav Martinek, nos informatrices n'ont pas retenu l'aspect musical comme partie importante de l'intrigue du roman. Le

personnage de Martinek et son activité ne les ont pas touchées, elles n'ont pas investi en lui. Ainsi remodèlent-elles un récit à leur convenance et donnent-elles sélectivement vie à ce qui les interpelle. Leur liberté joue là : la lecture grand public ne s'astreint pas à l'extrême respect de l'intégrité textuelle qui caractérise la lecture savante. La guérison par la musique leur paraît-elle improbable et le concert symphonique hors de leurs préoccupations, elles glissent ailleurs, régies par leur bon plaisir plus que par les intimités du discours narratif (Fiske, 1991 : 103-116). Nos lectrices « zappent » à l'intérieur même de l'œuvre.

Il ne faut d'ailleurs pas se faire une idée réductrice de ce que peut être l'identification dans la lecture. Le lecteur grand public sait garder la distance nécessaire pour apprécier la manière du récit, son écriture : « Oui, j'ai aimé sa façon d'écrire tout de suite dès les premières pages. Je ne pensais pas qu'il écrivait aussi bien que ça [...] c'est sa façon de traiter les choses qui m'a plu » ; « Il [l'auteur] est meilleur que je n'aurais pensé [...] l'histoire est pour moi banale, mais la manière dont elle a été traitée et écrite m'a énormément plu [...] Le vocabulaire, l'imagination du vocabulaire ! [...] Les images sont originales. C'est la manipulation de la langue que je trouve belle. » La moins instruite établit différemment cette distance : « Ça me permet d'apprendre l'orthographe [...] j'essaie de remarquer les mots, de faire attention aux phrases [...] je vais souligner des phrases, les prendre en note. » En aucun cas, ne peut-on attribuer à quelque perte de conscience névrotique dans l'imaginaire cette stratégie calculée du jeu identificatoire. Cette dernière réflexion, « évidemment on ne peut pas aimer Livernoche, mais il joue bien son rôle », suffit à en pointer le caractère parfaitement conscient.

Pour mieux éclairer cette question problématique, nous avons voulu entraîner nos informatrices sur le terrain explicite du statut réaliste de la fiction qu'elles commentaient pour nous. Nous nous sommes gardés de définir ce que nous entendions par là, préférant les laisser interpréter elles-mêmes. Cela a donné un prévisible « c'est très réaliste, je pouvais appliquer cette histoire à mes voisins », mais quand l'enquêteur reprit : « Est-ce important ? », il déclencha la réplique : « Pas du tout ! L'imagination s'organise pour faire le reste, pour imaginer que ça peut être vrai. » Les deux autres lectrices éprouvent le même sentiment, quoique le sens qu'elles donnent à réalisme varie : « Oui, il [le roman] est réaliste dans le quotidien. Mais en même temps,

des fois, je trouve que c'est comme un beau rêve [...] c'est entre les limites du rêve et de la réalité », ou encore : « [Réaliste ?] Pas vraiment, mais des fois on pourrait croire que ça l'est. » Plutôt que de s'attarder ici aux écarts dans l'acception du terme, il semble intéressant de marquer l'esthétique commune qui perçoit la fiction comme un espace entre la réalité et l'imagination, sans accorder trop de prix à l'effet de réel.

Cependant, on pourrait contester ici l'usage du terme « esthétique », réservé à l'art noble par ses utilisateurs les plus habituels ; nos informatrices en limiteraient probablement l'emploi lexical aux soins physiques dits de beauté. Nous leur avons pourtant demandé ce qu'était pour elles un beau livre. La moins instruite a eu cette réaction :

Un super beau livre, c'est quand ça vient me chercher au cœur. S'il me fait réfléchir, changer des choses sur moi, là vraiment c'est un super livre que je vais garder et relire. Je vais souligner des phrases, les prendre en note [...] Ce que j'aime le plus, c'est quand je ferme un livre et que j'aimerais ça qu'il continue. Quand j'ai l'impression de laisser des « chums » que j'aurais connus, que j'aimerais savoir ce qu'il deviennent après.

Ce thème de l'amitié revient chez une autre : « Un beau livre, c'est comme un ami : il vient et il me parle, il me raconte son histoire. » Avec une telle esthétique, il n'est pas certain que ces lectrices soient si mal loties. Bien des auteurs, littéraires mêmes, espèrent comme lecteurs trouver des amis.

Car le grand public vit dans un univers épargné par la révolution rimbaldienne. Il croit le plus souvent que l'auteur lui adresse une parole vive, une parole d'amitié justement, et que le texte a été dit par quelqu'un dans une stratégie d'échange. « Moi, il m'a touchée beaucoup [...] En écrivant un livre, on donne beaucoup aux autres [...] j'aimerais ça des fois rencontrer la personne qui a écrit un livre que j'ai aimé pour en parler avec elle », et encore : « [c'est] un auteur que j'ai beaucoup aimé. J'aimerais bien jaser avec lui. » Nos lectrices n'envisagent pas que « je » auteur soit tout à fait un autre ; elles considèrent naïvement (?) qu'une personne s'adresse à elles et qu'elles pourraient répondre. L'une explique fort bien comment elle regarde la photo de l'auteur pour établir un lien entre le ton du livre et ce que peut révéler la physionomie du portrait. Est-il si choquant de regarder quelqu'un

qui vous parle ? Ces lectrices ne se laissent pas imposer de pacte narratif à sens unique par un producteur distant. Nous pouvons voir qu'elles en réécrivent les clauses qui ne leur conviennent pas. L'auteur doit leur tenir un discours accessible et assumer sa parole, car « il ne faut pas que ce soit trop austère, trop perdu », plaident-elles.

Nous comprenons qu'il faut surmonter les idées toutes faites qui réduisent la lecture de culture moyenne au manque de sérieux et à l'aliénation librement consentie, si nous voulons en comprendre la nature. Entendons plutôt cette réponse à une question sur l'utilité du métier d'écrivain :

Oui, c'est utile. Imaginez si on enlève tout ça... on meurt. Il ne reste plus qu'à écouter les séries américaines... et encore, c'est du monde qui les écrit ! On serait obligé de se mettre à écrire. Non, je ne suis pas capable d'imaginer cela, ce serait infernal ! Les écrivains, c'est très important.

« On serait obligé de se mettre à écrire », qui dit mieux ? Écrire, c'est du reste le rêve de celle dont la compétence scolaire lui en permet le moins la réalisation :

Moi, j'ai envie d'écrire un jour, mais j'ai beaucoup de difficulté en français. Alors, en lisant, ça me permet d'apprendre l'orthographe... J'essaie de remarquer les mots, de faire attention aux phrases [...] Je vais souligner des phrases, les prendre en note. J'ai un cahier où je recopie des phrases ou des pensées que je trouve belles dans un livre.

Manque de sérieux, aliénation, ce serait justement les faiblesses de ceux qui mépriseraient la lecture de culture moyenne.

Les lecteurs grand public apparentent d'ailleurs normalement le souci de s'instruire au plaisir du divertissement dans les mobiles déterminants de leur activité de lecture. Si cet apprentissage concerne parfois l'introduction de nouvelles rubriques référentielles dans l'encyclopédie du sujet lecteur – « Des fois, dans un roman, on peut apprendre sur la géographie ou d'autres choses. Ça fait des connaissances de plus » –, le plus souvent, il met en jeu une leçon d'éthique :

Oui, j'ai appris évidemment qu'il ne faut pas se fier aux apparences : ceux qui ont l'air de ratés peuvent être des génies, ceux qui sont écrasés peuvent être les plus mobiles.

J'ai aussi admiré la ténacité de ces gens-là, et la vie de famille malgré l'absence de liens de sang. J'ai trouvé ça beau. Ça change de l'individualisme à outrance.

La lecture ainsi pratiquée vise à une productivité psychologique bien éloignée du divertissement qui désengagerait l'acteur social ; au contraire, elle le ressource. L'auteur ami fournit de bons modèles, de bons conseils. Une telle appréciation du rôle de la lecture ignore l'interdit littéraire qui veut qu'on ne fasse pas de bonne littérature avec de bons sentiments ; nos lectrices rejetteraient probablement Sade, Léautaud ou Céline sans comprendre le rapport qu'il peut y avoir à établir avec de tels interlocuteurs. Elles s'investiraient dans le rôle de la victime au lieu d'apprécier la qualité du discours et l'authenticité de la parole. La valorisation d'une efficacité éthique de la lecture qui leur soit propre les oriente vers des pratiques étrangères à la contemplation distanciée du littéraire.

Avant de conclure, il reste à évoquer un problème dont nous nous sommes approchés sans pouvoir beaucoup l'éclairer : celui de l'acte même de lecture. Toutes les données discutées jusqu'à présent proviennent d'une reconstruction à posteriori, d'une interprétation, si honnête soit-elle, fournie par des informatrices déjà éloignées de ce qu'elles se remémorent. Mais comment donc lit-on concrètement ? Nous le leur avons demandé, sans pouvoir percer le secret d'une activité dont le fonctionnement complexe doit acquérir la fluidité du naturel pour que le charme de l'investissement opère. « Ça me prend vraiment du calme pour que je puisse m'absorber comme il faut dans le livre. Si j'entends le moindre bruit, je ne peux pas surveiller tous les mots comme je voudrais. Je comprends moins bien. » Cette mobilisation des ressources mentales n'annonce pas l'abandon, la passivité, mais le travail, la concentration de la pensée interprétative. Moins le lecteur est scolarisé, plus ce travail est coûteux en énergie mentale. Nous comprenons mieux alors le rôle de l'émotivité, du désir qui, engagé, canalise cette énergie : « [...] si un livre m'intéresse, je le dévore » ; « [Je lis] très vite, au point que parfois j'en perds des détails. » La liberté de celles qui ne lisent que ce qui est essentiel pour elles joue à nouveau. Mais sur le fonctionnement pratique de cette « dévoration », nos informatrices ne disent rien ; la lecture en définitive reste un acte privé et secret.

Conclusion

Nous n'avons évoqué que fort partiellement les informations recueillies dans les entrevues que nous ont accordées nos lecteurs de best-sellers ; nous les traiterons plus en détail ailleurs (Lemieux, 1992 ; Lemieux, Martin, Saint-Jacques et Nadeau, à paraître). À interpréter les résultats des rencontres avec les informateurs majoritaires que *Juliette Pomerleau* n'a pas ravis, nous pourrions développer notre perception des réactions de sélectivité à l'œuvre dans ce que l'on appelle bien improprement la culture de masse. Il reste aussi à exploiter les entrevues qui portent sur d'autres ouvrages³. Nous avons voulu dans cette intervention donner au moins un contact avec une tradition de lecture souvent mal comprise des littéraires, celle de la lecture de culture moyenne. Fondée sur des exigences propres, cette tradition mérite de notre part une ouverture attentive ; ne se place-t-elle pas, avec un roman comme *Juliette Pomerleau*, sur un terrain qu'elle croit partager avec la littérature ? Elle place cette dernière devant un choix incontournable : s'isoler superbement dans un domaine réservé aux initiés, réduire la culture commune ou négocier avec elle. Le dédain, l'assujettissement ou l'ouverture.

3. Jeanne Bourin, *Les pérégrines* ; Kirk Douglas, *Le fils du chiffonnier* ; Claude Fournier, *Les tisserands du pouvoir* ; John Irving, *Une prière pour Owen* ; P. D. James, *Un certain goût pour la mort* ; Alexandre Jardin, *Le zèbre* ; Fernand Seguin, *La bombe et l'orchidée*.

Bibliographie

- BELZIL, Patricia (1989), « *Juliette Pomerleau* », *Nuit blanche*, n° 36, juin, juillet, août, p. 12.
- CROSMAN WIMMERS, Inge (1988), « Mise en intrigue et lecture réflexive », *Littérature*, n° 71, octobre, p. 67-79.
- DORION, Gilles (1989), « *Juliette Pomerleau*. Une œuvre à succès », *Québec français*, n° 75, automne, p. 82.
- ECO, Umberto ([1979] 1985), *Lector in fabula*, Paris, Grasset. (Coll. « Le Livre de poche ».)
- FISKE, John (1991), « Popular discrimination », dans James NAREMORE et Patrick BRANTLINGER (dir.), *Modernity and Mass Culture*, Bloomington/Indianapolis, University of Indiana Press, p. 103-116.
- HÉBERT, Pierre (1989), « Ces romans qu'on dit "populaires" », *Voix et images*, vol. XV, n° 1, (automne), p. 131-137.
- ISER, Wolfgang (1974), *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- ISER, Wolfgang (1978), *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- LEENHARDT, Jacques, et Pierre JOZSA (1982), *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, Paris, Sycomore.
- LEMIEUX, Jacques (1992), « Lectorat et lectures de best-sellers », dans Denis SAINT-JACQUES et Roger DE LA GARDE (dir.), *Les pratiques culturelles de grande consommation. Le marché francophone*, Québec, Nuit blanche éditeur/CEFAN, p. 117-130.
- LEMIEUX, Jacques, Claude MARTIN, Denis SAINT-JACQUES et Vincent NADEAU (à paraître), *Les best-sellers au Québec*.
- MARTIN, Claude (1985), « Comme des petits pains chauds : essai d'économie industrielle des best-sellers en français au Québec », *Communication*, vol. 7, n° 3, p. 107-127.

- MILOT, Louise (1989), « Juliette Pomerleau : une gagnante », *Lettres québécoises*, n° 54, été, p. 18-20.
- PERONI, Michel (1990), *Histoire de lire*, Paris, Centre Georges Pompidou.
- PRONOVOST, Gilles (1990), *Les comportements des Québécois en matière d'activités culturelles de loisir*, Québec, Les Publications du Québec.
- ROBIN, Régine (1986), *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot.
- ROY, Mario (1989), « Je n'ai pas essayé de refaire "Le Matou", ce serait terrible de s'imiter soi-même », *La Presse*, 11 mars, p. K-1.
- SARKANY, Stéphane (1988), « Lecture critique, lecture publique. Esquisse d'une théorie du lecteur », dans Ulrich DÖRING *et al.* (dir.), *Ouverture et dialogue. Mélanges offerts à Wolfgang Leiner*, Tübingen, Narr, p. 515-526.
- THIESSE, Anne-Marie (1984), *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Le Chemin vert.

RÉGLAGE DE LA LECTURE : L'EXEMPLE D'À REBOURS

Daniel GROJNOWSKI
Paris VII

Les interprétations

À rebours est-il un roman drôle ?

Posée en ces termes, la question peut sembler saugrenue. Elle tranche avec la représentation ordinaire qu'on se fait d'une œuvre où s'expriment, selon des manuels de l'enseignement secondaire, les « aspirations inquiètes et raffinées de l'auteur » (Lagarde et Michard, 1985 : 553), l'insatisfaction de vivre, la lassitude d'y remédier (Rincé et Lecherbonnier, 1986 : 546). Après avoir résumé le roman, le *Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays* conclut à l'échec d'une expérience où le spiritualisme sensuel débouche « dans la folie et dans l'anéantissement » (Laffont-Bompiani, 1980 : 239). Et de citer l'inévitable formule de Barbey d'Aurevilly, en oubliant que celui-ci rappelait dans son compte rendu d'*À rebours* ce qu'il avait déclaré un quart de siècle plus tôt à propos des *Fleurs du mal* : « Après un tel livre, il ne reste plus qu'à se tirer un coup de revolver ou à se jeter aux pieds de la croix » (1980 : 239).

À rebours est aujourd'hui en France le roman de Huysmans le plus souvent réédité. Sa tonalité sombre est attestée par la vulgate. À preuve, le commentaire récent d'un spécialiste d'Alphonse Allais et des stratégies narratives, pour qui cette œuvre exprime « la fin de siècle d'une façon tragique » (Defays, 1991 : 289).

Les différents réglages des commentateurs s'adressent à un lecteur virtuel. Mon propos est d'en comparer les avatars avec un autre lecteur, non moins fictif : le Lecteur Modèle, celui auquel s'adresse l'Auteur. À l'occasion de cette confrontation, j'aimerais montrer comment l'enregistrement des propositions de lecture (métatextuelles ou intratextuelles) modifie la matérialité de l'œuvre. En disant qu'*À rebours* est un roman pessimiste ou amusant, je construis chaque fois un objet distinct.

Les éditions de poche qui se succèdent depuis une quinzaine d'années s'efforcent de séduire le lecteur par leurs couvertures illustrées :

- un dessin à la plume représentant l'une des Salomé de Moreau, dans la collection 10/18 ;
- dans la collection Folio, une orchidée suggère le sexe de la femme ; cette évocation psychédélique sera remplacée, dix ans plus tard, par une huile mystique de Redon, *Les yeux clos* ;
- dans la collection Garnier-Flammarion, la carapace d'une tortue sertie de pierreries sera également remplacée par un pastel de Redon, *La coquille*¹.

Tout en se référant à un épisode précis, chacune des illustrations confère au roman une caractérisation d'ensemble :

- pouvoirs de la femme pour 10/18 ;
- la culture contre la nature ou l'esthétisme de des Esseintes pour Garnier-Flammarion ;
- fantasmes et rêveries érotiques pour Folio dans sa première version ;
- spiritualisme et mysticisme, pour cette même collection, dans sa deuxième mouture.

1. Le dessin de Moreau illustre la couverture de la première édition de poche d'*À rebours* qu'a publiée H. Juin dans la collection « fins de siècle » en 1975 (10/18, Union générale d'éditions). L'illustration audacieuse qui figure sur la couverture de la collection Folio (édition de M. Fumaroli, 1977) due à Alain Le Foll, est remplacée à partir de 1988 par une reproduction du tableau de Redon. Parallèlement, la tortue choisie par la collection Garnier-Flammarion (1978) est remplacée par un pastel de Redon, *La coquille*, dans des éditions récentes (non datées).

Je n'étudierai pas les substantielles introductions qui précèdent ces rééditions. Je m'en tiendrai aux quatrièmes de couverture qui sont ordinairement mises au point par les directeurs de collection. Elles sollicitent tour à tour les curiosités scolaires et les intérêts plus intimes des lecteurs : « Se dessine ici le paysage d'une âme et d'une époque également hantées par des profondeurs troubles », déclare l'édition Garnier-Flammarion ; tandis que, pour Folio, le héros résume « les torpeurs, les langueurs, les névroses vénéneuses et perverses du siècle finissant ». Ces formules étudiées orientent la lecture avant qu'elle ne s'amorce. Elles s'efforcent de dégager la quintessence de l'œuvre : soit en termes d'histoire littéraire, par l'évocation du mal du siècle, du bréviaire baudelairien ; soit en termes existentiels qui mettent en exergue les « excentricités morbides de la décadence », la figure d'un personnage voué à l'angoisse d'être au monde. Dans tous les cas, une interprétation grave privilégie les composantes millénaristes, symbolistes et névrotiques. Elle méconnaît les éléments comiques, comme si les notions de parodie, de satire ou de blague disposaient d'un pouvoir dévalorisant. La détresse individuelle et la crise collective intègrent l'œuvre dans la logique d'une « fin de siècle ».

Ces interprétations reproduisent, cent ans après coup, les réactions de la critique au moment où le livre a paru (Issacharoff, 1970 ; Laurens, 1975 ; Pagès, 1978 : 237-243). Une étude des commentaires de la presse d'opinion et des journaux littéraires montre selon quels critères se sont alors départagés admirateurs et adversaires. Les premiers ont mis l'accent sur le travail du style, la sincérité du témoignage, l'appel proféré par un homme que la foi déserte. Les seconds ont disqualifié l'œuvre en l'assimilant à une fumisterie d'artiste qui s'amuse aux dépens de son lecteur. Quelques hésitants ne cachent pas leur embarras devant ce qui leur semble une contribution équivoque. Dans un compte rendu bienveillant, J. Lemaître voit en des *Esseintes* un Werther ou un René des années 1880. Mais les passages amusants éveillent sa méfiance, il craint d'être dupe en prenant le livre au sérieux².

2. Le jugement de Huysmans sur J. Lemaître est des plus sommaire 1977 : 76, édition à laquelle renvoient toutes nos références). Le compte rendu qui parut dans la *Revue contemporaine* (25 avril 1885) est repris dans *Les contemporains* (1886). J. Lemaître y commente avec perspicacité et sympathie l'œuvre d'un

Le *Journal des débats* donne un bon exemple de la ligne de partage qui sépare la valeur littéraire et les composantes risibles. Un premier article, nettement défavorable, signale que la veine comique – « le comique de la folie » – aurait pu assurer la réussite d'une farce « somme toute joyeuse » (article signé Ph. B., 1884). Si Huysmans a échoué dans son entreprise, c'est qu'il assène à son lecteur d'interminables dissertations, oubliant que les plaisanteries les meilleures sont aussi les plus courtes. Quelques mois plus tard Paul Bourget (1885), dans le même quotidien, revient sur un ouvrage qui ratifie la débâcle du réalisme : « *À rebours* [...] où se trouvaient analysées les sensations d'un homme épris d'artifice, n'est pas loin d'être un livre de stricte exactitude », écrit-il, avant de rappeler qu'une bonne part de la jeunesse littéraire est désormais tourmentée par le sens du mystère³.

Il faut se tourner vers des critiques résolument hostiles au roman pour qu'en soit mise en évidence la *vis comica*. Les pages que lui consacre Ferdinand Brunetière dans la *Revue des deux mondes* dénoncent une histoire privée d'intérêt, un personnage risible et falot (1884). Ce dénigrement incite le critique à mentionner la cocasserie du style et la fantaisie d'une charge « hénaurme » : « M. Karl Huysmans a de la verve, et, en dépit de ses affectations de pessimisme, il a de la gaieté. » C'est donc en vertu d'une inversion des valeurs que sont entendus les éclats de rire qui parcourent *À rebours* : le roman mérite d'autant moins de retenir l'attention qu'il ne cesse de recourir aux effets du vaudeville.

Parmi tous les commentaires qui ont pour fonction d'inciter – ou non – à la lecture de l'œuvre, celle de l'auteur occupe – quand elle existe – une place à part. Concepteur, rédacteur, propriétaire du texte, il semble le mieux placé pour en apprécier le sens et la valeur. Dans le cas d'*À rebours*, on dispose de deux études d'égal intérêt. D'une part, la « Préface écrite vingt ans après le roman » est, depuis 1905, portée obligatoirement à la connaissance du

« Flamand très épris du détail », qui manifeste aussi « un vif sentiment du grotesque ».

3. L'article de Paul Bourget porte sur la « Poésie anglaise contemporaine ». Il évoque à cette occasion Baudelaire, Verlaine et la nouvelle génération littéraire.

lecteur, puisqu'elle figure entre l'épigraphe⁴ et la « Notice » qui précède le chapitre premier. D'autre part, il existe un écrit plus confidentiel, connu des seuls spécialistes et amateurs, l'interview de Huysmans par lui-même, qui a paru sous un pseudonyme dans un fascicule des *Hommes d'aujourd'hui* au lendemain de la publication du roman. L'auteur en critique certains aspects afin d'en faire valoir les principaux apports (Meunier, 1985 : 25, 29).

La confrontation de ces deux commentaires fait apparaître un changement d'éclairage manifeste. Le Huysmans d'avant la conversion insiste sur les raffinements du style, la pénétration de l'analyse psychologique et le ton propre de l'œuvre : il a su explorer « les caves spirituelles de l'âme » en assaisonnant ses observations de ce qu'il appelle « une pincée d'humour noir et de comique rêche anglais ». L'écrivain artiste, le critique d'art avisé, revendique aussi un talent d'humoriste qui teinte chaque page d'une présence « sardonique » (1985 : 27, 28).

Tout autre est l'analyse qui repose dans la Préface de 1903 (Huysmans, 1977 : 59). À l'en croire, le roman s'est développé selon une logique qui lui a échappé. Il marque une étape décisive pour deux raisons que le recul du temps rend manifeste. En premier lieu, il renouvelle un genre que la formule naturaliste condamnait à l'essoufflement. En second lieu, il conserve les traces d'une conversion future (Huysmans, 1977 : 66, 76). À posteriori, Huysmans y discerne le travail secret de la Grâce. À rebours porte en germe son œuvre catholique (1977 : 70). Nulle mention n'est faite désormais de la tonalité comique, si ce n'est pour rappeler par raillerie les appréciations de Brunetière (1977 : 77). En ses dernières lignes, la préface reprend à son compte la formule de Barbey d'Aurevilly, plaçant au terme d'une expérience solitaire l'alternative au Néant et de la Foi.

À vingt ans de distance, le contexte de la lecture s'est considérablement modifié : il provoque une interprétation nouvelle. Selon Huysmans, *À rebours* préfigure tous ses livres à

4. Dans l'édition originale, l'épigraphe figure sur la couverture et la page de titre. Un volume de la Bibliothèque Charpentier daté de 1905 indique « douzième mille », mais il ne reproduit pas encore la préface de 1903. Celle-ci est rédigée pour une édition hors commerce. Elle sera ensuite remise à Fasquelle en vue d'une réédition (1906). La mort de Huysmans en 1907 lui donne une valeur prétestamentaire.

venir. Dans une appréhension aussi téléologique que théologique, il l'intègre à une évolution littéraire elle-même assujettie à sa conversion. Telles sont les caractéristiques que les institutions critique et éditoriale appliquent au roman. Le réglage qu'elles suggèrent sélectionne divers programmes de lecture :

- l'expression d'une névrose qui cherche un remède dans la foi ;
- une représentation quelque peu inquiétante de la femme ;
- la perception désenchantée d'une fin de siècle ;
- la célébration d'œuvres d'art réservées aux connaisseurs.

Si le répertoire de ces arguments reste à compléter, il n'en demeure pas moins qu'ils incitent tous à la communion par une lecture au premier degré.

La compétence du lecteur

Dans *À rebours*, les livres occupent une place centrale : 3 chapitres sur 16 leur sont intégralement consacrés. Le héros fait relier les murs de sa demeure avec du maroquin ; il emplit les cloisons vides de casiers ; bref, il est un homme-livres dont l'activité met en abyme celle du lecteur du roman.

En même temps, l'Auteur s'adresse à un Lecteur Modèle dont les compétences sont mises à l'épreuve (Eco, 1985). Si bien qu'on est en droit de considérer son dédoublement en Lecteur ordinaire et Lecteur initié. S'ils lisent bien l'un et l'autre une histoire cohérente, ils ne lisent pas la même : elle procède d'un auteur qui s'adresse à un destinataire doué de son propre savoir, capable de discerner ses allusions et ses références. Ce lecteur initié est évidemment conçu, par provocation, à l'image de des Esseintes qui rêve de textes rares tirés sur parchemins en « uniques exemplaires ».

La perspicacité du lecteur initié trouve sa récompense. Il s'amuse à reconnaître dans la première phrase de la « Notice » une réminiscence littéraire : la présentation de la lignée dégénérée du héros formule à rebours la scène des portraits d'*Hernani*, où Ruy Gomez se comporte en « digne fils d'une race si haute » (acte II, scène 2). Il reconnaît dans les enfances de des Esseintes des évocations qui associent les soirées de Lourps à celles de

Combours (Grojnowski, 1978 : 79), l'hôtel de la rue de la Chaise à l'hôtel d'Escrignon du *Cabinet des antiques* (Balzac, 1973 : 234-235). Ces jeux intertextuels produisent, pour celui qui les perçoit, une distorsion entre le référent fictionnel (parfois pathétique) et une référence culturelle notoire. Le décalage met en relation deux univers que l'esthétique vériste estime incompatibles. Or, le roman de Huysmans ne se contente pas d'accorder aux livres une part de choix, il transforme le texte du récit en un palimpseste. Le passage qu'on lit peut en débusquer un autre qui le déréalise.

La salle à manger, telle que l'aménage des Esseintes, ressemble à celle d'un navire. Une cabine à croisée s'encastre dans une pièce plus grande percée de deux fenêtres dont l'une donne sur un aquarium. Le lecteur averti comprend que, par cette disposition ingénieuse, le héros d'*À rebours* est assimilé à celui de *Vingt mille lieues sous les mers*. Comme le capitaine Nemo, il a rompu avec l'humanité, mais il peut se livrer aux délices de l'aventure dans des conditions plus raffinées, ainsi qu'à moindres risques. Dans cette description, Huysmans met son point d'honneur à mieux lotir son personnage que ne le fait Jules Verne, et il substitue aux « Voyages extraordinaires » les avantages du périple intérieur⁵.

Par le nombre et la diversité de ces références culturelles, l'auteur dispose un code sélectif dont la méconnaissance rend impossible la connivence. Là où certains lecteurs s'intéressent à l'aventure, d'autres goûtent aussi le plaisir des significations déniaisées. La citation de l'églogue de Mallarmé, « L'après-midi d'un faune », ne permet pas seulement de savourer ce que le narrateur appelle « un sublimé d'art ». Bien que les trois vers reproduits se terminent par le mot « ingénuité », il en suggère une interprétation libertine. Le monosyllabe « lys ! » comme la hampe du 1 ou le point d'exclamation évoquent, en effet, de la manière la plus précise, l'image du faune en rut⁶.

5. Le roman de Jules Verne a paru en 1869. C'est par inadvertance que M. Fumaroli indique que celui-ci s'est inspiré de Huysmans (p. 404). L'édition Folio « revue et augmentée » de 1988 ne corrige pas cette note (p. 405).

6. Selon Adoré Floupette les poèmes ont trois sens : le premier est destiné aux gens du monde, le second, aux journalistes « et le troisième, affreusement obscène », est réservé aux initiés « à titre de récompense » (Floupette, [1885] 1984 : 34). Ce

Il en va de même pour la minuscule plaquette où le poème est imprimé. Si des Esseintes éprouve à la palper de si captieuses délices, c'est que les deux cordons de soie qui la ferment ont des couleurs connues des amateurs : la tresse *rose* et la tresse *noire* ne manquent pas d'éveiller leurs rêveries érotiques. C'est, en effet, dans une pièce des « Épaves » que Baudelaire mentionne à propos de Lola de Valence, « Le charme inattendu d'un bijou rose et noir⁷ ».

Celui qui ne repère pas les références inscrites dans le filigrane du récit ne parvient pas à distinguer l'exercice de style du pastiche ou de la parodie tendancieuse, autrement dit la *qualité* du texte. Dans la première moitié du chapitre VIII, les jardiniers d'Aunay livrent au domicile de des Esseintes d'innombrables fleurs dont les noms ahurissent autant que les formes. L'épisode occupe plusieurs pages qui n'acquièrent leur pleine signification qu'une fois confrontées aux débauches descriptives auxquelles s'adonne Zola dans *La faute de l'abbé Mouret*⁸. Dans ce roman le jardin du Paradou ouvre ses végétations et ses floraisons somptueuses à un couple qui y découvre les émotions de l'amour sensuel. Les longues évocations qui accompagnent les phases de leur liaison se colorent différemment selon qu'ils ont ou non conscience du péché. Huysmans se distancie de cette ambivalence lénifiante et il choisit un parti quelque peu diabolique. Les floraisons d'*À rebours* provoquent un sentiment d'inquiétante étrangeté. Monstrueuses, ignobles, viscérales, pustuleuses, elles suggèrent les espèces de pathologie : « Tout n'est que syphilis », songe des Esseintes, anéanti par ce déferlement mortifère.

troisième sens du poème de Mallarmé est ignoré de T. de Wyzewa dans le commentaire qu'il présente (1905 : 101).

7. Pièce XV des *Épaves* et pièce CX de l'édition posthume des *Fleurs du mal*.

8. Voir notamment les chapitres 6, 7 et 15 du livre II. Divers passages ont dû séduire et stimuler Huysmans : « Plus haut, s'épanouissaient les viscarias roses, les leptosiphons jaunes, les colinsias blancs, les lagurus plantant parmi les couleurs vives leurs pompons de cendre verte » ; « Des sédums [...] laissaient pendre des tresses, des chevelures verdâtres du fleuve toute tachées de moisissures » ; « des corps d'étoiles agonisant, exhalant déjà la peste de leur décomposition » (Zola, 1961 : t. I, 1349, 1351).

On interprète souvent la formule selon laquelle « la nature a fait son temps » comme une profession de foi baudelairienne. L'exemple qui l'illustre a cependant de quoi rendre perplexe. Car la transformation de deux locomotives en prototypes féminins (la brune et la blonde) relève davantage de la mystification que de la démonstration⁹. En fait, le passage consacré à l'Engerth et à la Crampton s'inspire de la métamorphose qu'a opérée Zola dans *L'assommoir*, lorsqu'il décrit l'alambic perçu par le regard embué de Gervaise. Le monstre de métal laisse couler une sueur d'alcool, ses cuivres dessinent des formes inquiétantes munies de queues et de pattes. Mais là où Zola accumule les termes de comparaison, Huysmans démontre sa virtuosité en filant la métaphore jusqu'à l'épuisement du motif. Il s'offre le luxe de donner de la sorte une leçon de style, tout en faisant œuvre de satiriste et de polémiste. Car c'est aussi, on s'en doute, le naturalisme qui « a fait son temps », si on en juge par cette prosopographie¹⁰.

La surabondance des mots rares, des références culturelles, des jeux intertextuels conforte la position du Lecteur initié : semblable à des Essseintes, il se délecte de ce qui échappe au premier venu. Toutefois, nul ne pourra indiquer où se situe précisément la ligne de partage entre lecteur initié et lecteur ordinaire, car ce dernier construit, lui aussi, une lecture plausible de l'œuvre. En réalité, *À rebours* fait date parce qu'il rappelle – sans doute pour la première fois avec cette insistance – que toute lecture est interprétation.

9. Dans un poème des *Chants modernes*, « La locomotive » (1860), M. Ducamp file déjà longuement la même métaphore : « Devant l'homme mon cœur s'émeut » De mes vigneurs il est le maître » [...] « Je suis faible comme une femme », etc.

10. En 1876, Huysmans a publié dans la revue belge, *L'Actualité* une longue étude sur *L'assommoir*. Elle est reproduite l'année suivante dans une brochure que Zola a l'idée de faire vendre à Paris par l'éditeur Charpentier (Huysmans, 1927 : 39-40). Dès 1882 les amis de Médan savaient que le maître préparait un roman sur les chemins de fer. *La bête humaine* ne paraît qu'en 1890, mais l'auteur d'*À rebours* met en œuvre dans sa description des locomotives un procédé cher à Zola, comme le confirment les passages que celui-ci consacre à la Lison (voir par exemple le chapitre 5).

Plasticité de l'œuvre

Quoi qu'il en soit des relations qu'entretiennent le lecteur virtuel visé par les commentateurs et le Lecteur Modèle auquel s'adresse l'Auteur, l'état des savoirs transforme l'appréhension de l'œuvre : l'accommodation du lecteur en modifie autant les unités minimales que la configuration d'ensemble. Je voudrais montrer par quelques exemples comment se règle la lecture d'*À rebours* quand on en perçoit la veine humoristique.

Plus immédiatement perceptibles que les jeux intertextuels, les mots d'auteur sollicitent cependant une coopération vigilante. Disséminés au long du récit qu'ils ponctuent de clins d'œil, ils invitent le lecteur à ne pas y adhérer pleinement. C'est dans la rue de *Babylone* que des *Esseintes* est abordé par un jeune homme qui noue avec lui des relations troubles. C'est dès la rue d'*Enfer* qu'il affronte une pluie diluvienne, lorsqu'il entreprend son voyage en Angleterre. Dans la salle à manger qu'il a transformée en cabine de navire, il place un exemplaire des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* relié en veau marin, mais il fait relier *Les fleurs du mal*... en peau de truie !

Faut-il voir dans le célèbre épisode de la tortue, au chapitre 4, un mauvais calembour qui reste informulé ? Pour harmoniser la carapace de l'animal aux couleurs de son tapis, des *Esseintes* la fait glacer d'or et orner de pierreries. À la fin du chapitre, l'animal succombe à cet excès de faste, ce qui préfigure l'échec du héros. Des *Esseintes* voudrait, comme la tortue, vivre dans la carapace de sa demeure, mais on ne peut s'isoler du monde, même pour se délecter d'œuvres rares. Le héros d'*À rebours* a tort et le lecteur est en droit de comprendre que le *tort tue*.

Les moments de drôlerie et de sérieux sont distribués irrégulièrement. Le plus souvent le sérieux se mêle au bouffon dans le souci d'intriquer des modes habituellement jugés incompatibles. Dans les derniers chapitres cependant la détresse prédomine, comme si le récit virait inéluctablement au drame. Ce qui n'empêche pas l'auteur de s'adonner à des plaisanteries sacrilèges. Alors qu'il vitupère ses contemporains, obnubilés par les biens matériels, le narrateur dénonce l'adultération de l'eucharistie que les fabricants confectionnent avec de la fécule de haricot : « Or, Dieu se refusait à descendre dans la fécule. C'était un fait

indéniable, sûr. » Et de se rapporter à l'autorité de l'Église par une remarque insidieusement vulgaire : la féculé de haricot n'est à aucun titre « matière compétente du sacrement ». Ces jeux verbaux manifestent une présence insistante, souvent ostentatoire. Il procèdent d'un auteur qui en use à des fins de suggestion et de mise à distance. Toutefois, la perception de l'humour ne permet pas seulement de discerner des effets d'intonation, elle recompose également la forme du récit.

On a souvent remarqué qu'*À rebours* ne comportait pas d'action. Cette carence traduit l'aboulie du héros, ce qu'on appellerait aujourd'hui son état dépressif. Sur le plan de l'entreprise romanesque, Huysmans s'essaye, lui aussi, à écrire « un livre sur rien », où s'agrègent les souvenirs, les rêveries, les pages de critique, les considérations de tous ordres sur la musique, la religion ou les mœurs contemporaines.

Lorsqu'il commente la composition de son roman, il use d'une métaphore qui retient l'attention, celle de flacons rangés dans un casier ou de spécialités placées dans une vitrine, comme si le récit était conçu à des fins d'exhibition (Huysmans, 1977 : 55, 64). Cette disposition doue chaque morceau d'autonomie, si bien que l'intrigue n'est pas soumise aux contraintes de l'enchaînement. En fait, le récit est contaminé par un modèle culturel alors en vogue, celui du café-concert dans sa formule la plus attractive, qui préfigure le music-hall. Comment s'organise une soirée aux Folies-Bergère ? Comme un défilé de numéros aussi spectaculaires que possibles : un homme-canon, des danseuses égyptiennes, des acrobates japonais, des mimes anglais dont les contorsions font merveille. Une étude de Huysmans, intitulée « Les folies Bergère en 1879 », fait la part belle aux morceaux d'orchestre, aux exercices des acrobates, des danseurs et des mimes (Huysmans, (s.d.) : 23). Toutefois, il y invite à considérer ce genre de spectacle avec le regard de l'amateur. Là où le vulgaire s'amuse d'une parade de foire, les « esprits plus réfléchis et plus actifs » discernent les principes d'une esthétique. Quelques années plus tard, *À rebours* exploite ces intuitions.

Les chapitres du roman présentent une succession de numéros dont la drôlerie se mêle d'étrangeté. Deux personnages du chapitre IX sont des gens du métier que le héros embauche à des fins privées. Une Américaine, Miss Urania, travaille comme acrobate dans un cirque. Fasciné par son corps d'athlète, des

Esseintes, débile et efféminé, tente de mener à bien avec elle « un échange de sexe ». La maîtresse qui lui succède introduit le spectacle dans sa vie intime. Il l'a rencontrée dans un café-concert, c'est une ventriloque qui peut faire parler des marionnettes. Il lui demande d'exécuter un numéro à domicile après en avoir concerté la mise en scène. Laissant la braise rougeoier dans l'âtre pour créer des effets spéciaux d'éclairage, il dispose à un bout de sa chambre un petit sphinx de marbre noir et une chimère de terre polychrome. Puis, il s'étend sur un canapé près de l'artiste qui interprète pour lui seul un passage de *La tentation de saint Antoine*.

Nombre de développements sont conçus comme des sketches ou comme les séquences d'un théâtre mental. Il en va ainsi pour le sermon sur le dandysme que prononce des Esseintes à ses fournisseurs (chapitre I), pour les « symphonies intérieures » qu'il se joue sur son orgue à bouche en dégustant des liqueurs, ou encore pour le spectacle olfactif qu'il dessine en vaporisant dans une pièce des essences de parfums.

D'autres passages introduisent dans le récit des moments de monologues pince-sans-rire ou burlesques. Ce genre, qui se répand à la fin du siècle dernier sur les scènes des cabarets, a eu des interprètes de réputation dont l'un fut aussi théoricien autorisé. Pour Coquelin cadet le monologue moderne allie dans une « froide fantaisie » la farce fumiste française à l'audace américaine. Diverses réflexions de des Esseintes démarquent les considérations paradoxales chères aux maîtres du genre. Le chapitre XIII développe une série de réflexions sur les absurdités de la société contemporaine qui atténue les souffrances physiques par des anesthésiques tout en accroissant les souffrances morales, qui crée des orphelinats tout en admettant les pratiques contraceptives ou abortives, ou qui par la guerre incite au meurtre légal : « Quelle folie que de procréer des gosses ! pensait des Esseintes. »

Mais c'est assurément avec l'épisode de l'alimentation par lavement que Huysmans traite de la manière la plus outrancière un argument digne des facéties du temps, tout en damant leur pion aux plaisantins de mauvais goût. Car le monologue que prononce des Esseintes sur les agréments d'une gastronomie concertée à rebours de la voie ordinaire n'abandonne à aucun moment le registre le plus élevé. La discordance entre un référent particulièrement

vulgaire et la manière de le désigner sans jamais le nommer exalte la saveur de la proposition :

Et il poursuivait, se parlant à mi-voix, il serait facile de s'aiguiser la faim, en s'ingurgitant un sévère apéritif, puis lorsqu'on pourrait logiquement se dire : « Quelle heure est-il donc ? il me semble qu'il serait temps de se mettre à table, j'ai l'estomac dans les talons », on dresserait le couvert, en déposant le magistral instrument sur la nappe et alors, le temps de réciter le Benedicite, et l'on aurait supprimé l'ennuyeuse et vulgaire corvée du repas (p. 346).

Esthète raffiné, épris d'objets et de sensations rares, des Esseintes n'en est pas moins friand d'émotions fortes. Par le souvenir, l'imagination ou la rêverie il renouvelle le répertoire d'un théâtre de variétés. À rebours juxtapose ainsi une succession de morceaux de bravoure qui substituent à la notion conventionnelle d'action celle de décharge émotionnelle.

Quand je désigne comme « comique » un segment, un développement ou la structure du récit, mon interprétation en transforme l'expression autant que le contenu. Je révèle le jeu de mots ou de références là où sont perçues les thèses du pessimisme, les prémisses de la conversion. En me référant au modèle culturel du café-concert, je désigne une multiplicité d'épisodes là où l'analyse du récit enregistre une déperdition. Commentateur de l'œuvre, j'agis comme le lecteur empirique qui, en proie à la prolifération sémiotique, dispose sa propre construction – avec une inconséquence argumentative et logique qui est, en principe, interdite au commentateur. Celui-ci postule une cohérence dont ne se soucie pas l'expérience effective.

Quand la théorie littéraire évoque la lecture d'une œuvre, elle se détourne des lecteurs empiriques. Ces lecteurs lisant – les seuls lecteurs véritables – sont soumis à trop de pressions aléatoires pour que leur expérience puisse constituer un objet de savoir : les conjonctures de l'histoire collective ou privée, les variations saisonnières, l'humeur modifient sans cesse les « horizons d'attente ».

Les différents lecteurs que désigne la théorie sont des personnages de fiction, comme l'indiquent leurs appellations : architecteur, lecteur implicite, Lecteur Modèle. Sur le tombeau du

lecteur empirique, on inscrira l'hommage que lui dédie Pascal Quignard dans un récit qu'il intitule justement *Le lecteur* :

Ceux qui n'écrivirent pas, qui pourtant auront passé leur existence dans les livres, qui connurent pour toute passion, [...] cette sorte de stupeur que la lecture provoque, que le néant, les chimères rétribuent, qui intime au silence, sont peut-être seuls parmi nous dont la mention doive faire défaut. Que l'oubli les préserve ! (1976 : 19).

Construit de toutes pièces, le lecteur de la théorie ne prétend pas rendre compte de ce qu'un individu éprouve effectivement en son for intérieur : enclos dans le silence d'une aventure, il échappe à l'observateur qui le considère du dehors et qui porte jugement sur son activité, sans en connaître le produit. C'est ainsi que les moralistes ont jadis dénoncé les dangers d'une lecture qui capte l'âme par des visions séduisantes, des images mystérieuse. Ou que, plus récemment, des lecteurs passionnés ont rapporté l'exaltation qu'ils ont ressentie en leurs « journées de lecture ». Ni les uns ni les autres ne parviennent à traduire une expérience vouée à l'appropriation. Par la lecture, le texte, fixé une fois pour toutes, devient objet de communication qu'actualisent des contextes divers. Et il en va du texte comme de la partition musicale dont Mahler disait : « Tout y est inscrit, sauf l'essentiel. » Toutefois, la lecture privée reste immergée dans l'innommable, elle ne peut pour cela accéder à l'existence légale.

Il revient à des lecteurs institutionnels – critiques littéraires spécialistes, pédagogues et autres médiateurs – de substituer à l'informulé des commentaires autorisés, qui invoquent, au besoin, l'autorité du texte. Même réduites à leur plus simple expression, ces reformulations rendent impossible la relation de tête à tête entre le texte et son lecteur : les commentateurs participent à l'entretien au titre de « tiers lisant ». Avec des succès divers, ils placent l'œuvre sous influence. Ils règlent sa lecture, exprimant ce qu'on appelait au Moyen Âge sa *senefiance*. Pas d'œuvre reconnue sans ce jeu de reformulations, qui en assure à la fois la lisibilité et l'instabilité.

Bibliographie

- BALZAC, Honoré de (1973), *La vieille fille* suivi de *Le cabinet des antiques*, Paris, Le Livre de poche.
- B. Ph. (1884), « À Rebours », *Journal des débats*, 22 juin.
- BOURGET, Paul (1885), « Poésie anglaise contemporaine (1) », *Journal des débats*, 14 avril.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand (1884), « Les petits naturalistes », *Revue des deux mondes*, 1^{er} août, p. 693-704.
- DEFAYS, Jean-Marc (1991), « Mystification et démythification chez Alphonse Allais », *French Studies*, vol. XLV, n° 3, juillet, p. 279-294.
- DUCAMP, M. (1860), *Chants modernes*, Paris.
- ECO, Umberto ([1979] 1985), *Lector in fabula*, Paris, Grasset. (Coll. « Le Livre de poche ».)
- FLOUPETTE, Adoré ([1885] 1984), *Les déliquescentes d'Adoré Floupette*, Paris, A. G. Nizet.
- GROJNOWSKI, Daniel (1978), « "À Rebours" de : le nom, le référent, le Moi, l'histoire dans le roman de J.K. Huysmans », *Littérature*, n° 29, février, p. 75-89.
- HUYSMANS, J. K. [s.d.], *Croquis parisiens*, Paris, Plon.
- HUYSMANS, J. K. (1927), *En marge*, textes et préfaces réunies par L. Descaves, Paris.
- HUYSMANS, J. K. (1977), *À rebours*, Paris, Folio.
- ISSACHAROFF, Michael (1970), *J.-K. Huysmans devant la critique en France (1874-1960)*, Paris, Édition Klincksieck.
- LAFFONT-BOMPIANI (1980), *Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Société d'édition des dictionnaires et encyclopédies, t. I. (Coll. « Bouquins ».)
- LAGARDE, André, et Laurent MICHARD (1985), *XIX^e siècle*, Paris, Bordas.

- LAURENS, M. (1975), « Pour une édition d'À Rebours », dans *Mélanges Pierre Lambert consacrés à Huysmans*, Paris, A. G. Nizet, p. 11-13.
- LEMAÎTRE, Jules (1886), *Les contemporains*, Paris, Lecène et Oudin, t. 1.
- MEUNIER, A. (J.-K. Huysmans) (1985), « Joris-Karl Huysmans », dans *L'Herne*, Paris, Éditions de l'Herne, p. 25-29.
- MEUNIER, A. (J.-K. Huysmans) (1885), « J. K. Huysmans », *Les Hommes d'aujourd'hui*, 6^e vol., n° 263, [s.p.].
- PAGÈS, Alain (1978), « Lecture(s) critique(s) d'À Rebours en 1884-1886 », *Revue des sciences humaines*, n° 170-171, p. 237-243.
- QUIGNARD, Pascal (1976), *Le lecteur*, Paris, Gallimard.
- RINCÉ, Dominique, et Bernard LECHERBONNIER (1986), *XIX^e siècle*, Paris, Nathan.
- WYZEWA, Téodor de (1905), *Nos maîtres*, Paris.
- ZOLA, Émile (1961), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. I. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)

LA VALORISATION COGNITIVE DES OBJETS LITTÉRAIRES

Max ROY
CRELIQ, Université Laval

Si tradition didactique et tradition de lecture semblent aller de pair, il faut se tourner vers le passé pour en juger, vers la tradition de l'enseignement classique, en particulier. La formation classique était le lieu non seulement d'une initiation à la littérature, mais aussi sinon plus de sa révélation. Cet enseignement, qui se caractérisait par son objectif de formation générale plutôt que professionnelle, par le développement des habiletés intellectuelles plutôt que techniques et par la promotion d'une culture littéraire plutôt que scientifique, cet enseignement nourri par les lettres était une consécration de la connaissance livresque. D'après les porte-parole de la Fédération des collèges classiques, il s'agissait toujours, en 1954, de dispenser « une formation qui s'efforce de rejoindre à travers les textes, par les langues et les cadres de pensée propres à chaque époque, la signification des mouvements majeurs de notre civilisation » (1954 : 35).

Dans ce contexte, le rapport évident à la question de la lecture ne signifiait pas pour autant un libre accès au livre. Dans les séminaires et les collèges classiques, les pratiques scolaires de la lecture étaient fortement contraintes. D'un point de vue matériel, d'abord, puisque les textes n'ont pas toujours été disponibles. Certes, les problèmes de diffusion du livre y sont pour quelque chose. Toutefois, il ne suffisait pas qu'il y eût des bibliothèques dans les collèges pour assurer l'accès aux œuvres littéraires et en autoriser la lecture. L'usage de manuels scolaires, surtout, dispensait de lire les œuvres, ou de les lire dans leur version intégrale. Les traités de rhétorique du XIX^e siècle et les

manuels d'histoire littéraire – qui prendront de plus en plus de place au XX^e siècle – pouvaient contenir toute la matière des études littéraires : des règles de composition, des éléments de biographie, des extraits voulus « significatifs » ainsi que des appréciations critiques, sans compter, dans certains cas, des questions d'examen et des sujets de devoir. Complétés, le cas échéant, par des recueils de morceaux choisis comme ceux de Jean Calvet ou de Camille Roy, ces manuels étaient plus que des aide-mémoire, plus que des guides, ils « enfermaient » toute la littérature. On peut bien trouver exagérée une telle formule, qui met en évidence, à la fois, la visée totalisante et le contenu restreint de la culture scolaire, mais on ne peut pas ne pas tenir compte de la clôture de cet univers de savoirs et de valeurs. Je m'en tiendrai à décrire la lecture scolaire de la littérature et, à défaut de pouvoir interroger les élèves, je m'en remettrai au témoignage écrit que constituent leurs travaux littéraires¹. Je veux boucler la boucle, pour ainsi dire, en redonnant la parole aux professeurs et aux élèves des classes d'humanités d'autrefois.

Pour aborder la question de la lecture à l'école et, plus spécialement, de l'établissement de traditions de lecture, il faut postuler la programmation d'un exercice mental qui institue des objets lisibles et des sujets compétents. Cet exercice peut d'ailleurs être contrôlé, dans son déroulement, par des directives ou, à rebours, par un questionnaire d'examen. Il suppose, à tout le moins, des habiletés de déchiffrement. Par-delà la valeur présupposée des textes, l'exercice de la lecture, dans les études classiques, répondait à une finalité bien précise : ce n'était ni le renforcement des aptitudes de base, ni la distraction, ni même l'information, mais la compétence légitime. Lorsqu'on faisait lire, c'était pour enseigner à bien lire. Et savoir bien lire conférait un droit sur les textes. L'enseignement de la littérature dans la formation classique devait produire une compétence de lecture appropriée, c'est-à-dire valable, pour « juger » des textes.

1. Il s'agit d'une collection de devoirs d'élèves de Belles-Lettres et de Rhétorique, écrits entre 1853 et 1967 dans les séminaires et les collèges classiques, et rassemblés pour les fins d'une recherche sur la formation littéraire dans l'enseignement classique au Québec (Melançon, Moisan et Roy, 1988). Par ailleurs, j'ai consacré des recherches doctorales à la description des sujets de composition d'élèves et à l'analyse de leur contenu (Roy, 1991).

On conçoit aisément qu'une équivalence entre les œuvres et les connaissances littéraires ne peut pas être établie. Pourtant, dans la didactique classique, les données sélectionnées sur les œuvres finissent par être de véritables points de repère pour la lecture. Les classes du savoir littéraire servent, en l'occurrence, à classer les œuvres et même à en programmer la saisie. Les appréciations littéraires, enfin, se fondent sur des critères convenus et sur des modèles de jugements. Pour en rendre compte, je propose de définir l'établissement d'un programme de lecture littéraire selon quatre aspects, soit la sélection, l'explication, l'interprétation et l'intégration. La lecture ainsi programmée, dans la tradition didactique du moins, devient une opération de construction des objets littéraires et de valorisation des connaissances.

La lecture comme sélection

Ce premier aspect correspond à une délimitation du champ. Dans la perspective didactique, où l'exercice de lecture est contraint, la sélection des œuvres est définitionnelle. Il s'agit toujours d'un triage et non d'un dictionnaire ou d'un inventaire des objets de lecture possibles. Les données recueillies, c'est-à-dire les œuvres, mais aussi les auteurs ou les familles de textes, sont transférées dans un répertoire des connaissances. Les titres ainsi retenus sont nécessairement valorisés ; ils deviennent alors les « meilleurs représentants » de la littérature.

Concrètement, que faisait-on lire dans les classes d'humanités au Québec ? À côté des œuvres de l'Antiquité, la place occupée, au XIX^e siècle, par les morceaux d'éloquence est bien connue. La définition du texte est alors toute rhétorique, axée sur la persuasion et sur une finalité pragmatique. Cela suppose, évidemment, une attitude particulière de lecture pouvant entraîner la parfaite adhésion du lecteur à une thèse qui lui est soumise. Je laisse volontairement de côté cette dimension, bien qu'elle puisse expliquer l'importance des récits historiques, des sermons et des harangues politiques dans un enseignement dit « littéraire » au siècle dernier, et dans les premières décennies du XX^e siècle.

D'autre part, il est inutile d'insister, sur le classico-centrisme des humanités. La faveur dévolue à la littérature française, et aux œuvres du XVII^e siècle en particulier, se constate facilement à travers les programmes scolaires, dans les annuaires

de collègues ainsi que dans les exercices de composition des élèves. C'est peut-être l'effet le plus visible de la tradition, et qui était attendu. Les classiques français ne sont pourtant pas les seuls auteurs retenus. D'autres écrivains méritent d'être lus et étudiés pour des raisons bien différentes, parfois, mais non moins cohérentes. La renommée ou l'influence d'un auteur, comme le succès ou l'originalité d'une œuvre, n'assure pas nécessairement son inclusion dans la culture scolaire, alors que d'autres considérations, d'autres qualités, peuvent être déterminantes.

Les devoirs littéraires des élèves offrent parfois le simulacre de cette opération de sélection. Il en est ainsi de cette lettre, datée de 1874, « à un ami sur les lectures en vacances », dont l'auteur est un élève de Belles-Lettres du Séminaire de Québec :

Je me propose de passer la plus grande partie de mes vacances à lire. Inutile de te dire que je laisserai de côté Homère ou Virgile [...] s'il me venait quelque envie de les lire, assurément je ne lirais pas l'original, et cela pour bien des raisons que tu connais [...] Je vais lire du Corneille et du Racine, d'abord, parce que ces lectures serviront à perfectionner mon mince talent et à agrandir l'étroite sphère de mes idées. Qu'est-ce en effet que Corneille ? C'est un génie souvent sublime, toujours poétique. Je n'ai lu de lui que le Cid.

[...]

J'ai dessein de lire les « Mélanges de Louis Veuillot », sinon tout, du moins en bonne partie. C'est mon bien-aimé, et si monsieur Hugo se récrie, s'il croit avoir la berlue, je lui répondrai sans crainte : pour plaire à un catholique, il faut être chrétien.

Pour monsieur de Lamartine, je mets un peu plus de réserve, car on dit qu'il est né avec une fausse idée de Dieu, de l'âme et de la religion.

Un autre élève, du Séminaire de Nicolet, celui-là, et de la classe de Rhétorique de 1907, est invité à adresser ses reproches et ses recommandations « à un ami perverti par ses lectures » :

Mon cher ami,

Je veux renouveler un bonheur que nous avons goûté tant de fois au collège, celui d'un petit entretien cœur à cœur. Qu'ils étaient heureux ces moments où nous nous

faisions part des idées généreuses et des convictions profondes qu'un enseignement éclairé faisait germer en nous ! [...] Te rappelles-tu, entre autres, ces peintures vives et effrayantes qu'on nous traçait des ravages causés dans une âme par les mauvaises lectures ? Nous frémissions rien que d'y penser, et je crois que nous aurions mieux aimé avoir les yeux arrachés que de les jeter sur une de ces pages maudites de Voltaire ou de Rousseau, par exemple. Ils étaient beaux ces jours-là ! La Religion nous apparaissait dans toute sa beauté et sa gloire.

[...]

On me dit de toi plus de mal que je n'en veux croire. Je connais trop ton bon cœur pour attribuer ses faiblesses à autre chose qu'aux sophismes, aux erreurs subtiles qui, par tes lectures, se sont insinuées dans ton esprit sans défiance. Écoute-moi, je voudrais te montrer combien elles sont funestes ces lectures et trompeuses ces doctrines qui déjà t'ont fait tant de mal. Je ne veux pas que tu les poursuives et qu'elles t'entraînent où elles ont conduit tant de malheureux. Ne te défends pas que ta culture intellectuelle exige ces études d'écrivains pervers qui, sans doute, ont leurs mérites, mais à côté de quels défauts ! Tu lis surtout Voltaire, je vais donc le prendre à partie [sic] ; mais n'oublie pas que ce que je dirai de lui, on peut le dire également de toute la série d'écrivains qu'il représente.

[...]

D'ailleurs si les qualités de cet écrivain étaient vraiment inestimables et uniques, comment expliquer l'oubli où les jugements de la postérité ont plongé son œuvre ? Du reste, si tu tiens à développer chez toi cette tournure d'esprit particulière, pas n'est besoin d'aller chez le Voltaire sceptique et impie pour apprendre à écrire avec finesse et malice. Nous avons, sous ce rapport, un Voltaire catholique : Louis Veuillot.

De tels propos expriment clairement des préférences pour valider un programme de lectures, mais ils ne sont ni libres ni spontanés. Les compositions scolaires, faut-il le rappeler, sont des exercices contraints. Elles reproduisent, de manière plus ou moins explicite, les orientations et les partis pris de l'institution didactique, car elles participent d'un même espace discursif.

On pourrait multiplier les exemples du genre, même s'ils ne faisaient pas tous de Louis Veillot un auteur vedette et un maître à penser. Au demeurant, il est possible de suivre à la trace la popularité d'un auteur, d'une œuvre ou d'une notion littéraire. À titre de valeur cognitive, chacun de ces éléments peut bien avoir son histoire : sa naissance, son heure de gloire, sa période d'oubli et même sa résurrection, le cas échéant. Comme le signalait Judith Schlanger, dans une livraison de la revue *Littérature*, « la valeur de connaissance d'une donnée, sa fonction et sa pertinence cognitives, est une valeur attribuée à partir d'un contexte historique [...] cette attribution a elle-même une histoire » (1989 : 4). Par souci de précision, l'auteure ajoutait : « la valeur cognitive est l'une des valeurs qui peuvent être attribuées à une donnée historique ; et puisqu'une donnée peut devenir pertinente pour la connaissance ou cesser de l'être, les valorisations cognitives ont une histoire » (1989 : 5). Ces considérations générales justifieraient, sans doute, une étude diachronique des contenus didactiques. Plus simplement, elles fournissent d'ores et déjà l'occasion de s'interroger sur le champ des connaissances.

On n'aura pas manqué de noter jusqu'ici l'absence de toute référence à la littérature québécoise – ou « canadienne-française », comme elle était encore appelée dans la décennie 1950. De fait, elle a connu un statut bien incertain dans la formation classique. En dépit des vœux exprimés sur la place publique lors du premier congrès de la langue française de 1912, des manuels scolaires que Roy, le premier, lui consacra et qui sont mentionnés régulièrement dans les annuaires de collèges, ainsi que de l'inscription de sujets particuliers à l'épreuve du baccalauréat, la littérature canadienne-française a occupé une place extrêmement réduite parmi les études secondaires classiques. Les rares compositions d'élèves sur le sujet de la littérature canadienne à l'examen universitaire peuvent l'attester. Les archives des collèges, pour leur part, contiennent neuf fois plus de rédactions scolaires sur la littérature française que sur la littérature canadienne-française.

« Accéder à la valeur cognitive, dirait encore Schlanger, commencer à exister du point de vue de la connaissance, cela signifie entrer dans un circuit de visibilité » (1989 : 10). Si les humanités classiques ont accordé très peu de visibilité à la littérature canadienne-française, on peut néanmoins trouver dans les archives des dissertations sur « l'existence de notre

littérature », datées du début du siècle. D'ailleurs, à partir de 1906, ce sujet est devenu une question d'examen du baccalauréat de la Faculté des arts de l'Université Laval. Quant aux analyses littéraires, qui indiquent au moins le recours à des extraits d'œuvres, elles apparaissent plus tard, à la faveur, notamment, de la publication des *Morceaux choisis d'auteurs canadiens* de Roy, en 1934. Toutefois, il y a bien ici et là des cas d'imitation, comme ce développement littéraire sur un poème de Nelligan, « Devant deux portraits de ma mère », rédigé en 1907, et qui signale une diffusion quasi immédiate du texte à l'École². À bien des égards, Nelligan fait figure d'exception dans le contexte des humanités classiques, ce qui lui vaudrait une étude particulière.

Pour m'en tenir à la problématique annoncée, je mentionne simplement les auteurs québécois les plus fréquemment étudiés – les plus lus ? – dans les classes de Belles-Lettres et de Rhétorique des séminaires et des collèges classiques. Ils sont classés par ordre d'importance, établi en fonction des occurrences de devoirs qui leur sont consacrés et dont les archives de l'enseignement ont conservé la trace. Ce sont l'abbé Casgrain, Émile Nelligan, Pamphile Lemay, Alfred DesRochers, Louis Fréchette, Octave Crémazie, Albert Lozeau, François-Xavier Garneau, Antoine Gérin-Lajoie et Nérée Beauchemin. On remarque qu'il s'agit principalement d'auteurs du XIX^e siècle et surtout de poètes. Certains d'entre eux ont eu le privilège d'être étudiés dans la revue *L'enseignement secondaire au Canada*, qui était le porte-parole officiel des collèges classiques. C'est le cas de Nelligan et de DesRochers, entre autres, qui sont devenus, bien à leur insu, des auteurs scolaires.

La lecture comme explication

Pour enseigner comment lire, les éducateurs humanistes disposaient d'une méthode qui avait fait ses preuves : il s'agissait tout simplement d'expliquer les textes. Calquée sur la *prælectio* – exercice central dans la pédagogie des jésuites mis au point pour

2. Pour attester le sort exceptionnel qui fut réservé à la poésie de Nelligan, le Père Marcel Tremblay cite « une lettre d'un confrère, le Père Clément Veillard, ancien professeur de Rhétorique au séminaire de Valleyfield [...] Cette lettre est intéressante, écrit-il, parce qu'elle prouve que, dès 1908, on abordait l'étude des poèmes de Nelligan dans un collège de notre province » (1961 : 11).

l'enseignement du latin –, l'explication de texte devient un véritable modèle de lecture. Appelée aussi la « lecture expliquée », cette activité dirigée par le professeur indique l'attitude à adopter à l'égard des textes. Par la méthode interrogative, le texte peut être saisi de toutes parts et compris, puisqu'il est bien forcé d'avoir du sens.

Traditionnellement, l'explication se fait selon cinq points : l'exposé du sujet ; l'interprétation, qui vise, dit-on, à établir la « vérité du texte » (elle passe par une explication du vocabulaire) ; la rhétorique ou la grammaire ; l'érudition (qui fait apparaître le contexte) ; et le style (autrefois la « latinité »). Au besoin, l'explication se conclut sur la leçon morale du texte étudié.

Vers la fin des années 1950, l'humaniste Lucien Geslin décrit ainsi les deux principes qui fondent, à son avis, la méthode d'analyse de l'explication de texte. Le premier principe consiste à « donner honnêtement la parole au texte, en lui rendant sa vie originale par une excellente diction » (1958 : 162). L'auteur ajoute : « Il suffit de lire très bien le texte à haute voix. Le maître doit donc se charger lui-même de cette opération [...] C'est ainsi qu'au début de la classe, il saisit son auditoire et le met en état de grâce humaniste » (1958 : 163). Le deuxième principe consiste à « forcer le texte à avouer son secret par une interrogation méthodique » (1958 : 162).

Ici, la classe entre en action.

La ligne générale de l'interrogatoire est la suivante : quel est le sujet du texte ? quelle est la pensée personnelle de l'auteur sur ce sujet ? Comment essaie-t-il de nous faire partager cette pensée ? a-t-il raison ou tort ?³

[...] Enfin, on fait du texte une étude critique aussi complète que le temps le permet avec les jeunes gens (1958 : 163).

Par-delà cette ligne générale de l'interrogatoire que proposait Geslin et qui semblait faire ressortir les questions de contenu, l'analyse porte aussi sur la composition du texte, c'est-à-dire les questions de langue, de style ou de construction rangées traditionnellement par la rhétorique sous les catégories de l'*elocutio* et de la *dispositio*.

3. Souligné par Geslin.

Lors de l'exercice, l'élève est souvent invité à décrire le sujet du morceau à l'étude, à en identifier le genre, à en reconnaître les divisions, à en reconstituer le plan, à y relever les formules expressives ou même à le commenter. Les analyses littéraires des étudiants peuvent en témoigner, mais de manière bien indirecte. En principe, l'explication de texte est un exercice oral qui doit être mené en classe. Quoi qu'il en soit, dans une « lecture expliquée », l'exercice d'analyse est souverain : de lui dépend la lecture du texte. Le texte est un objet à déchiffrer, un problème à résoudre, avant d'être l'occasion d'une expérience émotive ou esthétique.

Que ce fût par la volonté des professeurs ou non, l'explication française a pu constituer, dans certains cas, le premier contact de l'élève avec un texte littéraire. Véritable voie d'accès à l'œuvre, elle était alors plus qu'une formule pédagogique pour stimuler la lecture, un code pour la régler. Ce qui est mis en valeur dans une pareille médiation, c'est toujours la compétence. La valorisation du sujet, dans le cadre de cette procédure, se fait à cette étape modale de la lecture. Pour simplifier, on peut dire que l'étudiant est établi comme lecteur compétent lorsqu'il est capable de faire une analyse de textes. Ce n'est pas un lecteur ordinaire, mais un lecteur obligé de respecter un protocole. Ce n'est pas pour autant, on s'en doute, un spécialiste de la littérature.

La méthode fait en sorte que l'œuvre littéraire est lue par morceau, par extrait plus exactement, pour mettre en évidence des règles de composition et pour faire ressortir des contenus particuliers. Les points observés sont traduits en données intelligibles, c'est-à-dire classables dans l'ensemble des connaissances dites « littéraires ». L'objet de lecture peut ainsi être représenté selon des catégories, telles la biographie de l'auteur, les circonstances de temps et de lieu qui servent de cadre au récit, la psychologie des personnages ou encore la prosodie.

Les procédures de l'analyse ne sont pas assimilables aux mécanismes de la compréhension lors d'un acte de lecture, mais elles en présupposent l'existence et le bon fonctionnement. Il est bien tentant, en tout cas, de rapprocher ces procédures de classement des *scenarii*, *schémas*, *scripts* ou *plans-actes* qui ponctuent, guident ou assistent la compréhension du récit ou, plus généralement, des textes, et qui sont l'objet actuel de discussions et

d'expérimentations dans diverses avenues de recherche, parmi lesquelles les sciences cognitives et une sémiotique de la lecture⁴.

Dans une lecture comme explication, les connaissances recueillies sur les textes ont, au-delà d'une fonction descriptive, une fonction cognitive. Toutefois, il s'agit alors de comprendre ou de rétablir, par inférence ou par abduction, non seulement la trame d'un récit, le développement d'une idée ou l'issue d'une intrigue, mais aussi et prioritairement la conformité d'un fait spécifique à un modèle général et idéal. C'est la possible valeur d'exemple d'un texte, d'une œuvre ou d'un écrivain. C'est sa contribution à un vaste projet que, dans le contexte de l'enseignement classique toujours, on pourrait appeler le « grand œuvre humaniste ».

Nous versons alors dans l'interprétation, où les données de l'explication trouvent une valeur éducative qui peut bien échapper à leur fonction dans le système du texte. Comme le suggère Christian Vandendorpe, comprendre « semble renvoyer à l'établissement automatique de relations, alors qu'interpréter consiste à convoquer sciemment une grille spécifique » (1991 : 99). Il appert, en effet, que l'enseignement de la lecture littéraire fournit, plus qu'une méthode, une « grille de lecture » du monde *à travers les textes*.

La lecture comme interprétation

Dans la didactique humaniste, toute connaissance est l'objet d'un jugement et d'une prescription. La formation littéraire classique était engagée dans un procès plus large d'éducation sociale, religieuse et morale. Elle était vouée à la promotion et à la conservation d'un ordre de valeurs. La lecture elle-même est prise à parti dans un tel contexte : elle doit être édifiante. Par ailleurs, ce que l'on cherche à établir entre la lecture scolaire et le texte littéraire est un rapport critique. Il s'agit de discerner les qualités du morceau promu à la lecture, de *mesurer* sa valeur.

Toute lecture, disait Geslin, toute explication de texte, doit invariablement se conclure sur un jugement de valeur, jugement de synthèse qui répond aux trois questions suivantes :

4. Il faut signaler ici, entre autres, les travaux de Gilles Thérien, de Bertrand Gervais et de Christian Vandendorpe.

1. quelle est l'originalité de forme de ce texte ?
2. quelle est sa valeur de beauté ?
3. quelle est sa valeur de vérité ?⁵ (1958 : 165).

Cette dernière question, qui appelle une réflexion philosophique, est plus souvent posée, dans les analyses de textes, en rapport avec la vraisemblance des contenus. Je donnerai un seul exemple de discours scolaire, où elle est particulièrement en évidence. Il s'agit de la conclusion d'une analyse rédigée en 1943 par un élève de Belles-Lettres du Séminaire de Québec, qui porte sur un poème célèbre de DesRochers, « Je suis un fils déchu ». Soit dit en passant, cet auteur québécois semble avoir fait l'objet d'un consensus aussi bien à l'école que dans les milieux littéraires, ainsi que le remarque Richard Giguère (1988 : 102-125). Le jugement de l'élève comprend, néanmoins, une réserve. Je cite, intégralement, les dernières lignes de sa rédaction.

Conclusion

Le portrait des Anciens Canadiens est très vraisemblable. C'est vrai qu'ils étaient de race surhumaine, qu'ils étaient des forts, des hasardeux. C'est vrai qu'ils avaient cette soif de l'émigration « par en haut ». C'est encore vrai qu'ils étaient « chasseurs, trappeurs, scieurs de long... » Mais s'ils abhorraient tant que cela « la contrainte des maîtres », comment pouvaient-ils être des « travailleurs à gages » ? Je ne crois pas que ces colons, dont la foi était si grande, fussent des sacreurs tels que nous le montre Desrochers [sic]. Cependant, il est toujours vrai de dire qu'ils étaient profondément humains au point de verser des larmes « au souvenir de leur épouse lointaine [...] ». La famille, pour eux, était de l'or, comme on dit. Est-il vraisemblable qu'ils soient morts en rêvant d'asservir la nature ? Je le crois. Hélas ! Les Canadiens d'aujourd'hui n'ont plus le même rêve... ! La nature les a presque asservis ! Le poète a bien raison de dire :

« Par nos ans sans vigueur...

« Et c'est de désirs morts que je suis enfeuillé. »

5. Souligné par Geslin.

Nous ne sommes plus, pour la plupart, ce qu'étaient les Anciens. Des colons, il y en a bien encore ! Mais ça diminue considérablement. Erreur... ! Cependant, « il faut bien être du siècle », comme on disait. C'est pourquoi Desrochers [sic] ne se trompe pas quand il dit :

« ...je suis comme le hêtre

Dont la sève a tari, sans qu'il soit dépouillé. »

Il a raison de dire que nos désirs d'aller, comme allaient nos ancêtres, sont des soupirs, des aspirations vaines, des rêves, plutôt que des espoirs fondés, plutôt que des réalisations.

Pour son caractère typique, ce discours d'élève mériterait une longue étude. J'en retiens ici quelques éléments, tout au plus. On note, d'abord, une désapprobation quant à la représentation qui est faite, dans le poème, des habitudes verbales de « nos aïeux ». Cette perception du poème paraît bien éloignée de la réalité du texte⁶. C'est, bien plus qu'une description, l'occasion d'un jugement sur le réalisme littéraire, mais qui se fonde sur des valeurs non exclusivement esthétiques. Par principe, le caractère grossier, irrévérencieux ou irréligieux des écarts de langage est tout simplement inadmissible. C'est une objection morale qui se double d'un scrupule nationaliste : ce serait une incroyable déchéance de cette « race surhumaine », à laquelle voudrait pouvoir s'identifier le lecteur. En somme, il est immoral de représenter le vice, ou même simplement de le suggérer, et il est antipatriotique de flétrir l'image des ancêtres. Tout contenu dépréciatif, en l'occurrence, prend un caractère douteux.

Dans une « lecture expliquée » du poème, parue en 1939 dans *L'enseignement secondaire au Canada*, l'abbé Émile Bégin se montre plus conciliant (1939 : 42-50). Néanmoins, à côté d'expressions comme *flotteurs de cages*, *j'abhorre* ou *épouse lointaine*, qui demandent à être définies en contexte, les mots *ils maudissaient* appellent une certaine réserve. « Hélas, écrit Bégin, le mot *maudit* est presque nationalisé » (1939 : 45). Il s'ensuit ce bref passage en guise d'explication : « le val aux pentes pénibles, la plaine glacée, les loups qui dévoraient les moutons (les privaient de laine (v. 14). Ils oubliaient, si l'on peut dire, leurs souffrances

6. Il vaut la peine de rappeler le quatrain qui est ici en cause :
« Quand s'abattait sur eux l'orage des fléaux ° Ils maudissaient
le val, ils maudissaient la plaine ° Ils maudissaient les loups qui
les privaient de laine : ° Leurs malédictions engourdisaient
leurs maux. »

à sacrer » (1939 : 45). L'élève exprimait ainsi, dans une autre section de son devoir, cette indulgence à l'égard des ancêtres : « Souvent hélas ! les jurons se changeaient en malédiction. Heureusement, je crois que Dieu ne leur imputait pas toujours ces fautes, sachant bien qu'ils étaient aveuglés par la colère et la misère. » Une telle réflexion, toutefois, n'est pas reprise en conclusion.

Dans un autre ordre d'idées, l'auteur de la rédaction exprime très librement son opinion quant à la désertion du sol et au dépeuplement des campagnes. Ces phénomènes lui paraissent regrettables. Cette apparente nostalgie d'un idéal de conquête est un parti pris en faveur d'un passé voulu glorieux et d'un mode de vie traditionnel. C'est peut-être aussi un relent de la thèse agricuturiste des milieux conservateurs.

La pertinence des commentaires critiques de l'élève est pour le moins discutable. Dans un cas comme dans l'autre, nous avons affaire à une digression manifeste. Le jugement porte, en effet, sur autre chose que la réalisation écrite de DesRochers. Ce qui semble prioritaire alors, dans l'œuvre analysée, c'est sa source d'inspiration : non son imaginaire mais ses références retraçables... Plus encore que le contenu proposé, plus que ce que dit le poème, c'est la référence extratextuelle, c'est le monde qu'il faut interroger, expliquer et juger. Cette dérivation interprétative est aussi un déplacement de l'objet cognitif du texte au contexte.

Par ailleurs, dans la conclusion de l'analyse littéraire, se remarque une insistance à établir le degré de conformité des énoncés aux connaissances sur les faits. Cette conformité fait contrepoids aux réserves précédentes et elle garantit la valeur du texte, c'est-à-dire, comme le signalait Geslin, sa valeur de vérité. Cette valeur, du reste, est essentiellement fonction de la référence, bien plus que du signe-référent. Juger de la vraisemblance revient ici à se prononcer sur la valeur de la référence. Autrement dit, l'acceptabilité des contenus tient lieu de critère d'appréciation. Les énoncés laudatifs dans le poème de DesRochers sont reçus comme vrais, tandis que les défauts de nos ancêtres – leurs côtés moins glorieux – sont niés ou mis en doute. Au total, pour reprendre les mots de l'élève, « le portrait des Anciens Canadiens est très vraisemblable. C'est vrai qu'ils étaient de race surhumaine [...] ». L'appréciation de l'ensemble se ressent, d'ailleurs, d'une sympathie convenue sinon prééminente à leur endroit.

Il faut observer, enfin, l'affirmation – marquée par les mots *c'est vrai et je crois* – de certitudes et de croyances en faveur du texte littéraire. Elles font intervenir des modalités bien différentes, en apparence, mais qui participent d'un même univers épistémique appliqué à des objets discursifs. Dans ce contexte, les opinions sont tout aussi valables que les constatations pour fonder des jugements critiques et assurer la valeur de l'œuvre analysée.

Par le jugement, il ne s'agit pas de trouver le sens du texte, qui serait présumé voulu par l'auteur – bien qu'il puisse être dissimulé. Il s'agit plutôt de conférer du sens au texte, de lui donner *son* sens acceptable, non en fonction d'une intelligence de la langue qui demanderait à être satisfaite, mais en vertu d'un « contexte d'intellection » (Vandendorpe, 1991 : 95-101) institutionnel. La position sur le réalisme littéraire, qui vaut une critique à DesRochers, ainsi que la promotion de la vie rurale, qui est un débordement manifeste du discours, font partie de ce contexte, de ces idées communes. Elles conditionnent les jugements critiques, car elles obligent à prendre parti.

À cette étape de la mise à l'épreuve des capacités de lecture de l'élève, on souhaite intégrer à son « encyclopédie personnelle » de lecteur des schèmes d'interprétation directifs. Seule la lecture autorisée semble pouvoir produire une interprétation exacte pour atteindre une « orthodoxie du texte » (Chartier et Jouhaud, 1989 : 57). Dans le cadre de l'enseignement classique, il faut y voir une conception de la littérature comme expression de l'idéal humaniste. Elle est la mémoire des idéaux et, à ce compte, elle se définit par les « trésors héréditaires de l'art français », selon une expression de Geslin (1958 : 53) qui ajoutait, du reste, que « leur richesse accable ».

Les schèmes d'interprétation sont, en fait, présupposés et ils sont axiologiques, c'est-à-dire qu'ils existent préalablement à la lecture comme système de valeurs. Dans le cas qui nous occupe, on admet sans peine les valeurs de la clarté, associée à *l'esprit français* comme mythe fondateur, et de l'universalité, qui est comme un autre nom du classicisme. L'unité et la vérité s'y joignent tout naturellement ainsi que l'ordre et la vertu pour composer un paradigme de la perfection littéraire. Les œuvres québécoises peuvent difficilement y prétendre, de même que les œuvres de la modernité. Elles risquent d'être discréditées pour leur régionalisme ou pour leur réalisme ou encore pour leur étrangeté

et pour leur hermétisme. Lorsqu'on accueille les poètes québécois dans le cénacle des auteurs scolaires, c'est, plus souvent qu'autrement, comme témoins de notre survivance culturelle ou comme exemples de détermination et de discipline.

La matière de la lecture, et de la lecture scolaire en particulier, ne se confine jamais aux signes écrits. Elle comprend des fixations, des attentes ou des notions préconçues que la situation de lecture vient renforcer. Elle inclut souvent, par ailleurs, des commentaires que l'œuvre a pu susciter et qui peuvent être communiqués à l'élève en même temps que des directives de lecture. Comme il fallait s'en douter, l'interprétation, qui intègre les connaissances littéraires dans le grand fichier des valeurs humanistes, n'est pas laissée au hasard. Elle prend appui sur des jugements d'autorité.

La lecture comme intégration

S'il est vrai qu'un lecteur peut emporter des livres de son choix – sur une île déserte, par exemple –, il n'est pas moins vrai qu'une œuvre apporte avec elle, à défaut de ses lecteurs, au moins certaines de ses lectures. Celles-ci forment, en quelque sorte, un discours d'accompagnement. Les objets proposés à la connaissance des élèves ne viennent pas seuls ; ils sont accompagnés de jugements critiques. Il importe peu de savoir s'ils sont vrais ou faux. Ils modalisent nécessairement la lecture.

Les élèves des humanités classiques n'ont peut-être pas toujours eu accès aux textes littéraires, mais ils ont connu, très tôt, les jugements littéraires. Ceux-ci, du reste, avaient le singulier mérite de tenir en peu de mots. On ne peut pas, raisonnablement, examiner la question de la formation littéraire sans faire appel à la critique, mais des distinctions s'imposent. Les jugements de La Bruyère et de Sainte-Beuve sur *Le Cid* peuvent bien constituer des sujets de dissertation durables et l'influence de Nisard et de Brunetière, justifier les attaques contre Voltaire, cela ne signifie pas que les visées didactiques et les visées critiques soient nécessairement semblables. La critique scolaire a ses finalités et ses régularités propres. De fait, la plupart des commentaires et des appréciations dont les rédactions d'élèves se font l'écho, par le « travail » de la citation, sont tirés des manuels d'histoire littéraire. Il n'est pas rare, ainsi, de retrouver dans les

devoirs un passage de Calvet ou de Roy, qui empruntaient parfois, eux-mêmes, à des commentateurs externes. Certains énoncés critiques se perpétuent dans cet espace de discours et les manuels, pour leur part, ont la vie longue.

Hormis la modeste inclusion des œuvres canadiennes-françaises, la culture littéraire scolaire paraît former un tout parfaitement homogène, depuis le début du XX^e siècle jusqu'à la fin des années 1950. Il en va de même, sans doute, des attitudes de lecture qui ont été encouragées à l'école, pour autant que l'on s'en tienne au cadre des études⁷.

La comparaison d'analyses et de dissertations littéraires écrites à des époques différentes fait apparaître des parentés nombreuses dans le choix des textes, dans leur explication de même que dans leurs valeurs reconnues ou attribuées. Les références peuvent changer, bien sûr, Castex et Surer ont remplacé Calvet, par exemple, mais les jugements vont toujours dans le même sens. *Athalie* est considérée comme la plus parfaite expression de la poésie française, voire comme « le chef-d'œuvre de l'esprit humain ». Voltaire, lui-même, fut bien forcé d'en convenir, ce qu'on ne manque pas de rappeler dans les dissertations, à la suite des Clercs de Saint-Viateur ([1882] 1886 : 261) ou encore de Castex et Surer (1947 : 169). Corneille est toujours plus moral et Racine, plus naturel, ainsi que l'avait écrit La Bruyère. *Le Cid* reste un modèle d'honneur et les leçons morales de La Fontaine sont universelles. Pour autant qu'ils soient représentatifs, les discours d'élèves signalent une permanence des lectures.

De façon plus spécifique, sur un demi-siècle de lectures scolaires des œuvres québécoises, les opinions ne varient guère et leur évolution accuse un retard manifeste par rapport à la critique littéraire. En cherchant bien, on peut trouver, à l'instar d'un

7. Il est bien certain que les programmes scolaires et les sujets de composition ne représentent pas la totalité des activités de lecture des élèves d'autrefois. Pour s'en faire une juste idée, une fois établie la part de liberté non seulement chez les élèves, mais également chez les éducateurs dans les collèges classiques, il faudrait pouvoir tenir compte des intérêts personnels, des motivations extérieures et des occasions diverses de lecture. Ce serait faire la lumière, du même coup, sur la formation « parallèle » de certains lecteurs et d'écrivains comme Fréchette ou Nelligan.

vocabulaire daté, quelques écarts dans les rédactions, mais on n'assiste pas à des changements radicaux d'appréciation ou à la rédemption d'auteurs répudiés jadis, comme ce fut le cas pour Baudelaire. Se remarque très nettement un effet de continuité recherché, à travers des unanimités de vues et des réserves constantes, comme la reconnaissance du rôle extraordinaire de l'historien François-Xavier Garneau auquel on reproche toujours, par ailleurs, ses jugements à l'endroit de Mgr de Laval. Sur une période plus réduite, des compositions se font l'écho de la thèse de la nationalisation de la littérature de Roy et d'une indulgence réclamée pour nos auteurs. C'est en empruntant quelques lignes à ce même critique et historien qu'un élève amorçait son analyse du poème « Je suis un fils déchu »⁸. On sait que Roy a accueilli favorablement l'œuvre d'Alfred DesRochers dont il écrivait, dès 1930, qu'il

pourrait bien être, à l'heure qu'il est, notre meilleur poète, le plus personnel, le plus capable d'interpréter directement son rêve, d'écrire avec des mots qui sont comme la substance de sa pensée, et qui portent toutes les audaces d'une inspiration sincère, tour à tour haute ou familière, inspiration qui paraît surgir non des souvenirs de lecture mais de la conscience franche de l'artiste (p. 179).

Du coup, la valeur du poète dans la culture scolaire était assurée et les élèves ont été invités à le lire pour « sa forte originalité, son goût très sûr et sa manière de décrire les campagnes⁹ ».

Quant à Nelligan, il est bien un grand poète, ainsi que le reconnaissait, en 1940, un élève du Séminaire de Nicolet. Celui-ci

8. L'introduction du devoir – le même que précédemment – comprend ce passage : « Surtout lyrique dans ses poèmes, [DesRochers] observe tout de même d'un œil assez attentif la "natura rerum". Et cette première observation donne naissance à son deuxième recueil de poésie : *À l'ombre de l'Orford*, "où des scènes de vie rurale sont dépeintes avec une précision toute réaliste. Des pastels de la vie paysanne, des scènes de travail ou d'amusement aux champs, voilà les objets que le poète a rassemblés au pied de l'Orford". » L'emprunt est signalé au moyen des guillemets d'usage, mais sans référence aucune. De plus, il s'agit d'une citation tronquée, comme c'est souvent le cas dans les travaux scolaires. L'élève reprend, en fait, quelques observations de Roy (1940 : 111).

9. Extrait d'une dissertation intitulée « Notre littérature canadienne » (Séminaire de Québec, classe de Rhétorique, 1939).

devait ajouter aussitôt : « le plus grand poète du Canada, de l'avis de l'abbé Calvet¹⁰, mais il reste un mauvais maître. Il a droit à notre admiration, à notre sympathie, mais il ne doit pas nous servir de modèle. » Quelque quarante ans après Calvet, un Québécois, le Père Samuel Baillargeon, se croira obligé d'écrire, dans son propre manuel de *Littérature canadienne-française*, que, « à cause du caractère morbide de sa psychologie, Nelligan reste un maître un peu inquiétant pour la jeunesse » ([1957] 1962 : 195).

À ce qu'il semble, la valeur esthétique d'une œuvre aussi singulière que la destinée de son auteur pouvait suffire à sa renommée¹¹. Mais si elle pouvait justifier sa lecture dans les humanités, c'était en fonction d'une visée purement cognitive. En intégrant à leurs propres jugements les doutes exprimés par les critiques, les élèves adoptaient une attitude de méfiance à l'égard de l'œuvre de création qui était toujours, dans ce contexte, une « leçon de vie ». C'était là, plus qu'une prescription éducative, une lecture typique du phénomène littéraire qui s'est perpétuée jusqu'à devenir rumeur.

10. Dressant une liste des « meilleurs » représentants de la littérature française à l'étranger, Calvet retient, aux côtés de Crémazie, Fréchette, Garneau et Lozeau, « ÉMILE NELLIGAN, le dieu des jeunes poètes canadiens, qui a une imagination puissante, mais dont l'inspiration est parfois tourmentée et même morbide » ([1920] 1929 : 778).

11. Dans un bref article, Michon montre « comment la poésie de Nelligan a été reçue et assumée de 1900 à 1940 comme une œuvre novatrice, agissante et, jusqu'à un certain point, engagée dans une lutte pour la reconnaissance du statut de l'art pour l'art » (1988 : 77-92).

Bibliographie

- BAILLARGEON, Samuel ([1957] 1962), *Littérature canadienne-française*, Montréal, Fides, 3^e édition.
- BÉGIN, Émile (1939), « Lecture expliquée », *L'enseignement secondaire au Canada*, vol. XIX, n° 1, (octobre), p. 42-50.
- CALVET, Jean abbé ([1920] 1929), *Manuel illustré d'histoire de la littérature française*, Paris, J. de Gigord éditeur, 7^e édition.
- CASTEX, Pierre-Georges, et Paul SURER (1947), *Manuel des études littéraires françaises, XVII^e siècle*, Paris, Hachette.
- CHARTIER, Roger, et Christian JOUHAUD (1989), « Pratiques historiennes des textes », dans Claude REICHLER (dir.), *L'interprétation des textes*, Paris, Éditions de Minuit, p. 53-79. (Coll. « Arguments ».)
- CLERCS DE SAINT-VIAEUR ([1882] 1886), *Manuel d'histoire littéraire*, Joliette, Publié par les Clercs de Saint-Viateur.
- FÉDÉRATION DES COLLÈGES CLASSIQUES (1954), *L'organisation et les besoins de l'enseignement classique dans le Québec*, Montréal, Fides.
- GESLIN, Lucien (1958), *L'humanisme vivant*, Paris, J. de Gigord.
- GIGUÈRE, Richard (1988), « Évolution de l'horizon d'attente de la poésie du terroir : le cas de la réception critique d'À l'ombre de l'Orford d'Alfred DesRochers, 1929-1965 », dans E. D. BLODGETT et A. G. PURDY (dir.), *Problems of literary Reception/Problèmes de réception littéraire*, Actes du colloque « Towards a History of the Literary Institution in Canada 1/Vers une histoire de l'institution littéraire au Canada 1 », HOLIC/HILAC, Edmonton, Research Institute for Comparative Literature, University of Alberta, p. 102-125.
- MELANÇON Joseph, Clément MOISAN et Max ROY (1988), *Le discours d'une didactique. La formation littéraire dans l'enseignement classique au Québec (1852-1967)*, Québec, Centre de recherche en littérature québécoise/Nuit blanche éditeur. (Coll. « Recherche », n° 1.)

- MICHON, Jacques (1988), « La Réception de l'œuvre de Nelligan, 1904-1949 », dans E. D. BLODGETT et A. G. PURDY (dir.), *Problems of Literary Reception/Problèmes de réception littéraire*, Actes du colloque « Towards a History of the Literary Institution in Canada 1/Vers une histoire de l'institution littéraire au Canada 1 », HOLIC/HILAC, Edmonton, Research Institute for Comparative Literature, University of Alberta, p. 77-92.
- ROY, Camille (1930), *Histoire de la littérature canadienne*, Québec, L'Action sociale.
- ROY, Camille (1934), *Morceaux choisis d'auteurs canadiens*, Montréal, Beauchemin.
- ROY, Camille (1940), *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française*, Montréal, Beauchemin, 8^e édition.
- ROY, Max (1991), « Le discours didactique : un lieu inaugural des valeurs littéraires ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.
- SCHLANGER, Judith (1989), « Les aventures de la valeur cognitive », *Littérature*, n° 73, février, p. 3-18.
- TREMBLAY, Marcel (1961), « Contribution aux recherches sur Émile Nelligan », *L'enseignement secondaire au Canada*, vol. 40, n° 5 (mai), p. 11-15.
- VANDENDORPE, Christian (1991), « Lecture et quête du sens », *Protée*, vol. 19, n° 1, (hiver), p. 95-101.

LA LECTURE DES SURRÉALISTES À TRAVERS LA VULGATE DES MANUELS

Ruth AMOSSY
Université de Tel-Aviv

Présentation du corpus

De la fin des années 1960 à nos jours, les grandes maisons d'édition françaises n'ont cessé de multiplier les introductions au surréalisme sous des titres à peine diversifiés. Voici une liste d'ouvrages de type didactique plus ou moins sophistiqués :

- | | |
|------|--|
| 1964 | Nadeau, Maurice, <i>Histoire du surréalisme</i> (Paris, Éditions du Seuil ; réédité dans la coll. « Points » ; la rédaction du texte date de 1944) ; |
| 1969 | Duplessis, Yvonne, <i>Le surréalisme</i> (Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », n° 432) ; |
| 1971 | Abastado, Claude, <i>Introduction au surréalisme</i> (Paris, Bordas, coll. « B études ») ; |
| 1971 | Bréchon, Robert, <i>Le surréalisme</i> (Paris, Colin, coll. « U2 ») ; |
| 1972 | Durozoi, Gérard, et Bernard Lecherbonnier, <i>Le surréalisme, théories, thèmes, techniques</i> (Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes ») ; |

- 1973 Tison-Braun, Micheline, *Dada et le surréalisme (textes théoriques)* (Paris, Bordas, coll. « Bibliothèque Bordas ») ;
- 1974 Audoin, Philippe, *Les surréalistes* (Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours ») ;
- 1975 Abastado, Claude, *Le surréalisme* (Paris, Hachette, coll. « Espaces littéraires ») ;
- 1984 Béhar, Henri, et Michel Carassou, *Le surréalisme, textes et débats* (Paris, Librairie générale française) ;
- 1984 Chénieux-Gendron, Jacqueline, *Le surréalisme* (Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes ») ;
- 1988 Virmaux, Alain, et Odette Virmaux, *La constellation surréaliste* (Paris, La manufacture) ;
- 1989 Bartoli-Anglard, Véronique, *Le surréalisme* (Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université ») ;
- 1989 Lewi, Alain, *Le surréalisme* (Paris, Bordas, coll. « Littérature vivante ») ;
- 1991 Rispail, Jean-Luc, *Les surréalistes, une génération entre le rêve et l'action* (Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard »).

Cette liste (qui ne prétend pas à l'exhaustivité) ne comprend ni les dictionnaires du surréalisme (Pierre, 1973 ; Biro et Passeron, 1982 ; De Cortanze, 1985), ni les ouvrages qui s'écartent un peu de la présentation de type tout à fait général en adoptant un point de vue spécifique (entre autres, Carrouges, 1950 ; Alquié, 1955 ; Sarane, 1974), ni les écrits polémiques et autres des anciens membres du groupe surréaliste (parmi les plus récents, Thirion 1988 ; Janover, 1989 ; Le Brun, 1991), ni les anthologies (Bédouin, 1964 ; Jean, 1978), ou les ouvrages et albums consacrés à l'art surréaliste (eux aussi très nombreux). Elle se réduit par ailleurs aux textes de langue française publiés en France et elle présente ainsi un corpus homogène de manuels principalement destinés à un public désireux d'assimiler l'héritage de sa littérature nationale.

Sans s'accoler l'étiquette de « manuel », ces ouvrages s'insèrent dans des collections qui avouent leur visée didactique, tout en maintenant leur caractère d'introduction à l'intention du

public cultivé (ou désireux de se cultiver). Ainsi, la « Série rouge » de Bordas présente « des ouvrages destinés aux étudiants mais aussi à un large public ». U2 chez Colin vise « ceux qui ne connaissent pas le surréalisme » et « ceux qui, pour leurs études de 1^{er} ou de 2^e cycle, souhaitent disposer d'une synthèse précise ». La collection « Thèmes et textes » de Larousse « s'adresse aux élèves des classes terminales du secondaire, aux étudiants de l'enseignement supérieur français et étranger, et à un public cultivé sans préoccupations scolaires, mais curieux des recherches actuelles concernant la littérature ». Nathan-Université, tout en affichant un titre de collection qui explicite sa visée didactique, ne mentionne que « le lecteur averti désireux de connaître le surréalisme ». Aux deux pôles de cet ensemble, les collections de vulgarisation pour grand public (« Que sais-je ? ») et les ouvrages de type scolaire manifestement conçus, avec un appareil de commentaires et de devoirs, pour le secondaire.

Par commodité, j'appellerai tous ces ouvrages soit « introductions au surréalisme », soit, plus succinctement, « manuels », dans la mesure où ils répondent bien à la définition du dictionnaire : « ouvrage didactique présentant, sous un format maniable, les notions essentielles » d'une discipline et, plus spécialement, « les connaissances exigées par les programmes scolaires » (*Le Petit Robert 1*).

Ajoutons que ces manuels consacrés au surréalisme se divisent principalement en trois catégories :

- 1) ceux qui se proposent essentiellement de présenter l'histoire du mouvement (Nadeau dont le texte date de 1944 ; Audoin qui est un témoin de l'intérieur ; de nos jours, Alain et Odette Virmaux ou Rispail) ;
- 2) ceux qui se donnent comme une étude d'ensemble destinée au public cultivé (Duplessis dans la collection « Que sais-je ? », Abastado dans ses deux ouvrages ; Durozoi et Lecherbonnier dans la collection « Thèmes et textes » chez Larousse et Chénieux-Gendron aux PUF se permettent un mode de présentation plus savant ; sur un ton plus ouvertement scolaire, Bréchon et Bartoli-Anglard) ;
- 3) les ouvrages principalement destinés au secondaire avec un appareil pédagogique approprié : commentaires de textes et

propositions de devoirs (Tison-Braun et Lewi, tous les deux chez Bordas)

J'examinerai principalement les deux dernières catégories, qui soulèvent plus expressément la question de la lecture des textes à travers la vulgate des manuels.

L'avant-garde surréaliste et les manuels

La politique éditoriale qui préside à cette prolifération d'introductions au surréalisme possède sa logique propre. Qu'ils l'admettent ou non, ces ouvrages participent d'une entreprise commune de vulgarisation des avant-gardes du siècle dont on connaît bien aujourd'hui les paradoxes. Elle a d'ores et déjà produit une tradition et, en conséquence, une demande. En gros, il s'agit du processus au gré duquel les œuvres du champ de production restreinte, fondées sur la recherche de la distinction, se voient l'objet d'une consécration officielle qui les propose à la consommation d'un public dépourvu de la compétence nécessaire à leur déchiffrement. Il s'agit donc d'accompagner ces biens symboliques d'un mode d'emploi qui en autorise l'accès¹, et qui assure la légitimité de leur lecture. Pour que le grand public lettré, mais aussi le lycéen ou l'étudiant, puisse aborder à bon escient les textes investis de valeur culturelle, il importe de lui fournir des instruments d'appropriation adéquats.

Le mouvement d'avant-garde surréaliste s'inscrit dans l'héritage culturel qui assure sa survie au prix d'un double renoncement. D'une part, la « classicisation » aboutit à « la récupération de l'avant-garde et... son intégration dans des structures socio-économiques stables et forcément "conservatrices" ». Dès lors s'enclenche un processus inévitable de « domestication » : « La négation, la révolte, le scandale se voient admis d'une certaine manière et, qui plus est, goûtés, promus à un statut social particulier » (Marino, 1980 : 631). D'où l'insistance à

1. « La lisibilité d'une œuvre d'art est fonction, pour une formation sociale déterminée, de l'écart entre le code qu'exige objectivement l'œuvre considérée et le code artistique disponible : pour un individu, de l'écart entre le code qu'exige l'œuvre et la compétence individuelle, définie par le degré auquel le code social, lui-même plus ou moins adéquat, est maîtrisé » (Bourdieu, 1971b : 1370). Sur le rapport de la lisibilité à l'institution, voir les mises au point de Jacques Dubois (1978).

expliciter et à valoriser les modalités de la transgression et les voies de la rupture. À travers le discours de la vulgarisation culturelle, l'institution légitime la violence qui s'élève contre elle. Elle s'offre d'autant plus aisément ce luxe que la canonisation de la révolte inconditionnelle en signale la neutralisation et la récupération.

D'autre part, une écriture fondée sur la subversion des formes établies, transgression qui en assure l'unicité et la valeur de novation, ne peut être rendue accessible à la consommation de masse sans perdre *ipso facto* le caractère avant-gardiste qui garantissait son impact. La difficulté du déchiffrement est en effet inhérente à l'écriture d'avant-garde. Comme le note Pierre Bourdieu,

on comprend qu'un champ de production qui [...] progresse par des ruptures quasi cumulatives avec les modes d'expression antérieurs, ne puisse qu'anéantir continûment les conditions de sa réception à l'extérieur du champ : dans la mesure où ses produits exigent des instruments d'appropriation dont les mieux pourvus parmi les consommateurs virtuels sont au moins provisoirement dépourvus, ils sont voués par une nécessité structurale à précéder leur marche (1971a : 66).

En accompagnant le texte avant-gardiste de son mode d'emploi, les présentations didactiques menacent *volens, nolens* l'une de ses conditions d'existence.

La consécration des œuvres du passé s'accompagne de l'intériorisation de certains schèmes de perception et d'appréciation plus ou moins intégrés en système (Bourdieu, 1971a : 68). Or, les modes d'appréhension qui découlent des normes promues par l'avant-garde ne s'imposent pas spontanément à l'ensemble du public. Bien au contraire, ils font l'objet d'une transmission institutionnalisée. Le public qui en bénéficie ne se limite plus au cercle restreint des lecteurs de l'avant-garde. Il se recrute néanmoins dans les milieux cultivés – ceux qui ont accès aux institutions scolaires appropriées et qui appartiennent au départ à une famille cultivée. C'est dans ce cadre précis que s'impose le besoin d'introductions à visée didactique qui transforment l'avant-garde en héritage culturel assimilable par un grand nombre. Les introductions ont pour tâche paradoxale non seulement d'expliquer, mais aussi de perpétuer, en le célébrant, le statut avant-gardiste du surréalisme. Il s'agit de rendre la nouveauté familière sans avoir

l'air de la banaliser. Le pouvoir de choc de la novation s'étant atténué, sa charge explosive peut être remplacée par un commentaire qui l'explique et la célèbre.

L'œuvre surréaliste offre dans cette perspective un objet privilégié, dans la mesure où elle présente au lecteur une écriture qui garde tous les signes de l'étrangeté et de l'opacité, alors même qu'elle est déjà (re)connue et légitimée. Défiant les principes de la représentation, du sens et du vouloir-dire qui président encore à la lecture « littéraire » traditionnelle, elle appelle de toute évidence un autre mode de déchiffrement. S'il n'y a pas de « clé » qui ouvre l'interprétation du texte surréaliste, il existe tout au moins une approche globale qui permet de la goûter et d'en apprécier l'impact. Toujours à distance d'un texte qu'il se reconnaît incapable d'épuiser et dont la difficulté continue à l'intimider, le lecteur cultivé de bonne volonté accueille avec bienveillance les ouvrages non spécialisés consacrés au surréalisme. Il espère trouver dans la vulgate des manuels le détail des critères en fonction desquels ces textes d'avant-garde demandent à être appréhendés.

Sans doute est-il de tradition que les manuels se reprennent (Melançon, Moisan et Roy, 1988 : 87). En présence de textes aussi riches et complexes, le discours didactique pourrait néanmoins sembler étonnamment homogène, si l'on ne s'apercevait qu'il s'aligne sur la théorie du surréalisme telle que l'a principalement formulée André Breton. C'est parce qu'ils se fondent sur les déclarations des manifestes et les considérations consignées dans les écrits théorico-poétiques, que les manuels se répètent au point qu'ils semblent avoir été tous coulés dans le même moule, sinon calqués les uns sur les autres. Les manuels d'introduction au surréalisme apparaissent dès lors comme doublement mimétiques. Ils le sont d'abord dans la mesure où ils se font écho l'un l'autre, répercutant au long des ans les mêmes idées et les mêmes rubriques. Ils le sont également parce qu'ils proposent un commentaire qui redouble celui proposé à l'origine par les surréalistes. En reprenant la réflexion théorique dont Breton (et parfois ses adeptes) est prodigue, le discours didactique choisit d'expliquer le mouvement par lui-même et de l'enclore dans le champ des définitions qu'il a élaborées. Il néglige ce faisant le statut du manifeste et de l'écrit théorique dans les mouvements d'avant-garde en général, et dans le surréalisme en particulier. Au lieu de les considérer comme des textes au plein sens du mot, il y

voit une notice explicative. Il traite comme des commentaires les textes qui font en réalité partie de l'œuvre surréaliste et qui demandent à être eux-mêmes commentés².

On comprend l'attrait de ce mode de présentation. Il semble, artificiellement, recréer la situation du lecteur originel du champ de production restreinte placé face à un phénomène inédit et tentant de se raccrocher aux déclarations et aux justifications théoriques des artistes. Artificiellement, dis-je, non seulement à cause de la distance temporelle entre le lecteur du manuel et le public des années 1920 et 1930, par exemple, mais aussi parce que la théorie éclaire désormais la production poétique non pas en l'accompagnant à un rythme irrégulier et au sein d'un réseau de rapports indirects et complexes, mais sous forme de résumé synthétique et didactique qui la précède et lui assigne son sens. L'auteur du manuel a rassemblé sur l'écriture automatique ou l'image tous les écrits d'époques diverses qui en ont traité et les présente sous une forme ramassée. Ce synopsis fait plus que mettre les textes en perspective ; il éclaire leur visée et leur logique ; il en désigne la lecture légitime. Et puisqu'il s'agit d'un mouvement d'avant-garde, on choisit de le respecter en imposant la légitimité des principes qu'il a lui-même élaborés.

Les manuels présentent dès lors les textes à travers le prisme de la théorie que les surréalistes ont échafaudée. En réalité, ils appliquent aux œuvres la grille de lecture proposée par le théoricien et le chef de file incontesté du mouvement, Breton. Je voudrais montrer que cet ancrage dans la théorie bretonienne, qui garantit la crédibilité du discours de vulgarisation et lui donne ses lettres de crédit, fausse partiellement les perspectives en gommant du texte surréaliste tout ce qui n'a pas été conceptualisé par le(s) fondateur(s) du mouvement. Cet ancrage suscite un commentaire qui ne cesse de scander monotonement les mêmes préceptes et qui offre un découpage toujours semblable. Tout ce qui n'a pas été pensé par les surréalistes eux-mêmes, ou qui n'entre pas (fût-ce conflictuellement) dans le champ des problématiques qu'ils ont définies, demeure quasi invisible. J'en prendrai pour exemple le cas de la thématisation et de la symbolisation, qui est flagrant en

2. Pour une réflexion sur le manifeste, voir le numéro spécial de *Littérature* (n° 39, octobre 1980) sur *Les manifestes* et le numéro *Le manifeste poétique/politique* publié par *Études françaises* (vol. 16, n° 3-4, octobre 1980).

ce que sa pertinence saute aux yeux de tout lecteur non prévenu, et qui mérite d'autant plus un examen approfondi qu'il est indissociable d'une certaine vulgarisation et commercialisation des œuvres du mouvement.

De la lecture et de la lisibilité des textes surréalistes

Durozoi et Lecherbonnier mettent bien en perspective, dans leur introduction, le triple but de toute présentation du surréalisme : tracer un historique, dégager les visées à la fois éthique, esthétique et politique du mouvement, éclairer les textes. Sur ce dernier point, la question et la solution proposées sont symptomatiques de l'approche des manuels, même si ceux-ci ne les formulent pas aussi directement : « *Comment se lit et se déchiffre un texte surréaliste ?* Aragon, Breton ont défini leurs critères. Il suffit de les suivre, de même que les commentaires de poèmes ou de proses, dont Breton donne la clé » (1972 : 10).

On ne s'étonne pas, dès lors, que les rubriques traitant de l'écriture et de l'esthétique surréalistes ne varient guère, et que les problématiques traitées dérivent en droite ligne des préoccupations de Breton et de ses compagnons. Tout d'abord l'automatisme, dont Breton avait fait dans le *Premier manifeste* la pierre de touche du surréalisme, présente la question de l'écriture en termes d'expression de l'inconscient. D'où les questions, toujours relancées, du degré de contrôle ou de spontanéité de l'écriture automatique, de sa réussite ou de son « infortune continue ». Il s'agit toujours de dégager la nature du projet surréaliste tel qu'il a été théorisé à l'intérieur du mouvement, d'apprécier l'adéquation de ses réalisations et de discuter les difficultés que les théoriciens, en particulier Breton, ont signalées et commentées au cours des ans.

Autour de la prédominance accordée à l'inconscient dans la mouvance de la découverte freudienne, les manuels reprennent tous les thèmes abordés par Breton et occupant une place de choix dans la réflexion surréaliste : le rêve et l'onirisme ; la folie et la poésie des discours délirants. L'écriture automatique, le rêve et la folie ne le cèdent en importance qu'à la méditation sur l'image, qui prend sa source dans le *Premier manifeste*, et que Breton a développée tout au long de son œuvre. Les vertus de l'analogie, l'étincelle que produit la rencontre de deux réalités aussi éloignées que possible

l'une de l'autre, la capacité de l'automatisme à produire des images prégnantes sont les sujets que reprennent tous les ouvrages au fil d'une réflexion calquée sur celle de Breton. À cette rubrique obligée s'ajoute celle qui traite des jeux et des jeux de mots surréalistes, et de l'humour noir, selon Breton³.

Sans attaquer de front la question de la lecture du texte surréaliste, les manuels en proposent une approche dans la mesure où ils éclairent ses visées, qui diffèrent totalement de celles des œuvres classiques. Dans l'ensemble, ils dégagent, à partir des prémisses théoriques du surréalisme, un mode de consommation du texte qui répond en tous points aux principes de l'avant-garde, ou de ce que Bourdieu appelle le champ de production restreinte. Écrits par des universitaires, destinés à un public choisi qui se targue d'accéder à la haute culture, les introductions au surréalisme infléchissent l'attitude du récepteur en le sensibilisant à la question du langage poétique. Et, en effet, c'est sur une certaine conception du langage qu'elles mettent l'accent pour détourner le lecteur de sa routine et lui suggérer des stratégies de lecture adéquates.

Il s'agit de rejeter avec les surréalistes l'usage utilitaire du discours et d'envisager le verbe poétique non comme un moyen de communication, mais comme l'expression non censurée de l'inconscient. Aussi n'est-il pas question d'y rechercher un sens : il faut au contraire y voir un laboratoire où s'effectue l'« alchimie du verbe » chère à Breton, c'est-à-dire être attentif à la production du sens et à son incessante relance et pluralisation. Ainsi conçu, le langage possède des vertus heuristiques : dans les termes mêmes

-
3. Ces différents points sont exposés et commentés à l'aide de nombreuses citations principalement puisées chez Breton, bien que chaque ouvrage s'efforce de ne pas accorder le monopole de la théorie au chef de file du surréalisme. Le plus grand effort de décentralisation est effectué dans le livre de Béhar et Carassou, qui donne un très large éventail d'extraits tirés des auteurs les plus divers, tout en notant : « La tentation était grande de laisser parler Breton uniquement, tant il a su exprimer le mieux le projet du mouvement, dans toute sa diversité » (1984 : 12). Il est intéressant à ce propos de noter la part minime faite à certains surréalistes dont le style diverge de celui de Breton, et dont les écrits théoriques et les textes poétiques ou narratifs donnent du surréalisme une image très différente de celle que divulgue la vulgate des manuels. Les mentions plus que discrètes à René Crevel, auteur de textes théoriques importants et de romans dont l'écriture s'éloigne totalement de l'automatisme, font de ce fidèle surréaliste un cas d'occultation exemplaire.

de la théorie surréaliste, les manuels promettent au récepteur docile de découvrir le « fonctionnement réel de la pensée », c'est-à-dire le travail de l'inconscient, en même temps qu'un univers imaginaire que la logique rationnelle nous dérobe incessamment. On demande donc au lecteur averti de rechercher non une interprétation, mais les vertus combinatoires des mots, les jeux d'associations, le choc des rapprochements qu'autorise l'image – bref, la texture verbale et ce qui s'y investit. C'est aux qualités esthétiques de l'objet qu'il faut se sensibiliser pour rejoindre le camp des élus, ceux que la juste appréciation du discours poétique pourra délivrer des lieux communs sur lesquels se fonde la communication ordinaire. L'exercice d'une liberté plus haute et la découverte d'une réalité plus riche sont la récompense décernée au lecteur en place de l'illusion de réalité et du message clair que lui livrait le texte au fil du déchiffrement traditionnel.

De plus, les introductions mettent en évidence la vertu de choc immédiat, le caractère discontinu et inachevé du discours surréaliste. Là aussi, on suit la réflexion de Breton, principalement sur l'image qui est décrite comme l'étincelle produite par le rapprochement de deux réalités éloignées. Cette lumière de l'image surgit de façon localisée en une série de fulgurations ponctuelles. Elle est déchirure, explosion, violence – elle se donne tout entière dans l'instant. Elle déclenche un effet de surprise, sinon de choc. Le texte surréaliste s'en accommode bien, qui participe d'une esthétique de la mouvance perpétuelle et de l'inachèvement. La lecture devient alors attention au phénomène de l'image tant au niveau de la réaction purement affective qu'à celui de la reconnaissance du fonctionnement métaphorique. À la suite de Breton, les manuels avertissent le public du danger de la saisie rationnelle et de l'« explication » des images. On connaît le mot célèbre de Breton sur Saint-Pol-Roux, insistant sur le fait que le poète n'a pas voulu dire carafe en parlant des mamelles de cristal. Gardez-vous de comprendre reste ici le mot d'ordre.

En bref, on peut dire que le discours des manuels reconnaît et légitime deux types de lecture complémentaires. Le premier, réaction spontanée et immédiate au texte lui-même conçu comme jaillissement de l'inconscient, est immersion affective dans le flux verbal. C'est se laisser emporter par l'automatisme et les dérives associatives. Telle est la lecture des surréalistes eux-mêmes lorsqu'ils lisent leurs propres textes ou ceux de leurs pairs – lecture dont ils présument qu'elle est « à la portée de tous les

inconscients » pour peu que le destinataire veuille se débarrasser de ses préjugés. La seconde est une lecture cultivée, celle que préparent les manuels, attentive non au sens de l'œuvre mais à la productivité textuelle et aux modalités du discours, c'est-à-dire au travail sur le langage. En réalité, par un acte de prudence qui est loin d'être immotivé, les introductions au surréalisme présupposent que le lecteur ne pourra se débarrasser de ses préjugés pour goûter le texte s'il n'a au préalable acquis la capacité de l'apprécier en adoptant des critères de valorisation adéquats. L'existence même du manuel implique donc une inversion de la hiérarchie soi-disant naturelle des lectures (le plaisir et l'appréciation spontanés d'abord, la juste saisie du travail esthétique et de ses implications ensuite).

En s'alignant sur les principes de l'avant-garde qu'il importe d'inculquer au lecteur cultivé, les manuels ne se préoccupent guère des possibilités de déchiffrement qu'offre le texte surréaliste. Leur programmation de lecture et l'organisation interne, qui permet au destinataire de les faire signifier, sont passées sous silence. La question de savoir si le texte surréaliste permet un déchiffrement qui en dégage la cohérence et les significations ne faisant pas partie des préoccupations théoriques du surréalisme, elle sera *ipso facto* occultée. Si elle est abordée, c'est dans une perspective génétique proche de la pensée de Breton. On se demande (de façon nécessairement spéculative) dans quelle mesure l'écriture surréaliste est consciente et concertée. La maîtrise apparaît comme une dérogation à la règle d'or de l'automatisme et elle est présentée dans le cadre de son rapport à l'orthodoxie bretonienne. On relève, par ailleurs, la précarité de celle-ci : les expériences d'écriture automatique sont assez vite abandonnées tandis que la notion de poème revient en force. À ce propos, les manuels opposent Breton à Éluard en précisant qu'Éluard considérait les poèmes (contrairement aux rêves et aux textes surréalistes) « comme la conséquence d'une volonté assez bien définie ». Ces considérations se situent encore dans le droit fil d'une réflexion sur l'automatisme et ses problèmes ; elles ne s'accompagnent d'aucune remise en question du mode de consommation exigé par le texte qui se donne au moins partiellement comme le fruit d'une élaboration consciente.

En réalité, plus les introductions sont fidèles aux manifestes et aux écrits théoriques du surréalisme, et principalement de Breton, et moins elles sont capables d'aborder les questions que l'orthodoxie avant-gardiste du surréalisme occulte. On se contente

de parler de construction poétique en tant que violation d'un précepte, ou d'infléchissement d'une règle impossible à respecter dans son intégralité. On n'aborde pas ce qui, dans le texte, se donne comme un principe organisateur à partir de quoi il devient « lisible » dans le sens de déchiffrable.

La thématization et la symbolisation dans le texte surréaliste

Ainsi, la thématization n'est jamais traitée de façon explicite. De même, la réflexion sur l'analogie ne débouche que rarement sur la mise en perspective du travail de symbolisation qui souvent organise et canalise le flux analogique. On traite de l'image et de sa fulgurance en évoquant le problème de la discontinuité qui s'y rattache. On se penche, par ailleurs, sur la conception analogique du monde, c'est-à-dire d'une saisie du réel symbolique opposée à la connaissance rationnelle et proche des conceptions mystiques. On ne regroupe pas toutes ces préoccupations pour se demander clairement comment le discours analogique peut s'organiser dans un procès de symbolisation qui ordonne le flot verbal et l'oriente vers des significations sinon claires, du moins appréhensibles. Ce faisant, on semble demander au public désireux d'entrer dans la sphère de la haute culture de renoncer, au moins partiellement, au plaisir de l'interprétation et au désir herméneutique (Amossy, 1982).

Ce silence est d'autant plus étonnant que, après tout, la thématization et la symbolisation sont monnaie courante dans les œuvres surréalistes les plus connues, celles auxquelles le grand public a aujourd'hui le plus aisément accès. La symbolisation surréaliste, qui donne à voir des images prégnantes et cependant toujours quelque peu énigmatiques, est à la source de la popularisation et du succès commercial du mouvement. Les œuvres des épigones (le phénomène est particulièrement flagrant dans le domaine de la peinture) montrent combien les représentations symboliques évocatrices et néanmoins étranges sont goûtées par un public de plus en plus large. Que la symbolisation comme élaboration du matériau poétique soit écartée, alors qu'elle est le signe distinctif du surréalisme auprès du grand public, peut paraître surprenant. À moins que ce ne soit précisément ce signe distinctif, réducteur et simpliste, qu'on essaie d'évacuer dans les manuels qui entendent restituer le projet surréaliste dans son intégrité. Dans ce

cas, il s'agirait de taire non seulement ce que le découpage théorique de Breton ne permet pas de percevoir comme un procès ou une problématique distincts, mais aussi ce que la vulgarisation des principes du mouvement a transformé en l'image de marque dégradée du surréalisme⁴.

Quoi qu'il en soit, il suffit de reprendre quelques œuvres surréalistes pour voir à quel point la thématization et la symbolisation organisent le texte et contribuent à sa programmation de lecture. L'exemple le plus flagrant est d'abord celui d'Éluard – qu'on pense à « Miroir d'un moment⁵ », souvent cité par les manuels. Éluard (1925) représente cependant un exemple délibérément divergent et force est, pour reprendre le problème à la source, de se tourner vers Breton. Soit un texte tiré d'un recueil de 1966, « L'air de l'eau », et consacré au marquis de Sade. La figure maudite du marquis domine le poème tout entier et l'enroule autour du thème de la violence et de la liberté en amour. Une très forte cohérence thématique assure la liaison d'images quelque peu disparates et surprenantes à première vue ; le lecteur relie tous les éléments textuels, même les plus inattendus, à ce que Sade symbolise : l'antirationalisme (« cette raison à fleur de sauve-qui-peut »), la transgression de la morale sociale (« ouvrent une brèche dans la nuit morale »), l'innocence primordiale de l'amour (« Comme le premier homme aima la première femme »), la force du désir (le « fil de la Vierge du désir ») – en un mot la liberté (« Cette liberté ° Pour laquelle le feu même s'est fait homme »). Une très riche iconographie surréaliste sur le marquis de Sade met en valeur l'importance d'une thématization explicite qui débouche sur un ensemble de valeurs symboliques. Qu'il

4. Témoin ce jugement sur *Visage de la guerre* de Dali : « La tête est entièrement explicable en termes symboliques et là se trouve sa faiblesse car, alors que Dali pouvait imprégner une imagerie irrationnelle d'une intense aura poétique, quand il faisait appel aux significations rationnelles – et le symbolisme est un processus rationnel, nécessitant l'appariement d'une image et d'un sens – cette qualité sensible l'abandonnait » (Shanes, 1991 : 102).

5. « Il dissipe le jour, ° Il montre aux hommes les images déliées de l'apparence, ° Il enlève aux hommes la possibilité de se distraire. ° Il est dur comme la pierre, ° La pierre informe, ° La pierre du mouvement et de la vue, ° Et son éclat est tel que toutes les armures, tous les masques en sont faussés. »

suffise de mentionner ici le *Portrait imaginaire de D.A.F. de Sade* (première version 1938) de Man Ray.

Le poème sur Sade n'est en rien une exception dans l'œuvre de Breton. Si l'on examine, dans le même recueil, un texte moins clairement thématique, qui n'est pas centré sur un personnage à priori symbolique, « On me dit que là-bas... », on s'aperçoit qu'une même programmation de lecture s'y laisse saisir. Le poème s'organise, en effet, autour de la relation qu'il établit entre un espace privilégié (« là-bas », « ce pays lointain », « Le sol du paradis perdu ») et la femme aimée. Il chante un royaume utopique « D'APRÈS ° De l'inexistence du mal », un espace imaginaire où les contraires s'harmonisent (un volcan au « pic fumant de neige ») et où la lumière et le chant poétique se libèrent (« un second soleil de serins sauvages »). La pensée analogique, en reliant la femme au « pays qui lui ressemble », esquisse un paysage poétique dont les valorisations positives et les résonances culturelles font un espace hautement signifiant. Là encore, le caractère souvent opaque des images et la nature énigmatique de certaines correspondances à valeur symbolique empêchent la lecture de verser dans la traduction pure et simple tant réprouvée par Breton.

Qu'en est-il, cependant, des textes surréalistes à proprement parler, de ceux qui se réclament de l'écriture automatique ? Sont-ils régis par une autre économie, où le procès de symbolisation n'a que faire et où le protocole de lecture qu'il autorise s'abolit ? C'est ce que semble suggérer Bréchon lorsque, se référant à une anthologie des années 1934, il note : « La plupart des textes surréalistes nous apparaissent aujourd'hui avoir un caractère surtout expérimental et sont à peu près illisibles » (Bréchon, 1971 : 17). Les choses ne sont cependant pas aussi tranchées. J'en prendrai à témoin un type d'écriture qui relève de la plus stricte orthodoxie surréaliste et qui illustre ses ambitions les plus pures : l'écriture de la folie.

Les manuels colportent toujours la même réhabilitation de la folie par les surréalistes et donnent de son écriture les mêmes présentations, fondées sur les déclarations du groupe. C'est ainsi qu'on cite la préface, de la main de Breton, qui précède les simulations de délire par Breton et Éluard dans *L'immaculée conception*, préface qui vise à brouiller les frontières entre la raison et la folie, le discours délirant et le discours poétique.

Parallèlement, on se réfère à la théorie dalinienne de la paranoïa-critique en commentant ses implications, telles que Dali lui-même les a énoncées dans ses écrits théoriques (repris par Breton). Il s'agit d'ouvrir des fenêtres mentales qui permettent de percevoir, derrière ce que nous prenons à tort pour l'unique réalité, des univers insoupçonnés. L'image se fait multiple et révèle, dans la silhouette d'une femme, celle d'un cheval qui est en même temps un lion. Dans l'attention portée aux modalités selon lesquelles le créateur s'approprie les visions et la richesse onirique du délire, aucune place n'a été ménagée au procès de symbolisation qui pourtant sous-tend en partie l'organisation des textes et des images.

Et, en effet, le texte « Essai de simulation du délire d'interprétation » (Breton et Éluard, [1930] 1961) trouve son principe de cohérence dans l'identification délirante, exprimée en termes obsessionnels, du sujet en oiseau. C'est l'imagerie ornithologique qui, en commandant toutes les analogies et jusqu'aux plus saugrenues, donne un semblant d'unité au texte. En même temps, un examen plus attentif permet de voir que l'oiseau en vient à symboliser la liberté et le chant poétique qui se trouvent « de l'autre côté de l'arc-en-ciel » – et de la raison. Sans réduire les significations plurielles d'un texte aux allures étranges à ce sens précis, on ne peut négliger le fil qui court tout au long du poème paranoïaque et double le délire d'identification d'une méditation sur la poésie. De même, si l'on prend « La métamorphose de Narcisse » de Dali (1971), qui est à la fois un tableau célèbre et un poème (tous deux paranoïaques-critiques), on s'aperçoit que le procès de signification y est indissociable de la symbolisation, comme l'indique le prologue (Narcisse a « un oignon dans la tête », c'est-à-dire un complexe, qui peut fleurir d'un instant à l'autre – on peut le voir dans le tableau où de la tête-oignon, devenue œuf, fleurit le Narcisse nouveau). La composition même du poème est fondée sur une analogie et une équivalence entre le Dieu de la neige qui fond de désir : le pic neigeux que le printemps fait fondre pour permettre la germination en « lances florales » des narcisses et l'adolescent qui passe de l'état humain à l'état végétal, de l'amour de soi à celui de Gala, la femme aimée, qui est le nouveau narcissé. Le discours délirant des poètes s'organise lui aussi en fonction d'un procès de symbolisation dont il semble vain ici de se demander s'il est concerté ou

spontanément mis en place dans le flux verbal incontrôlé de l'inconscient⁶.

À ce propos, il est intéressant de noter que les introductions qui ne servent pas uniquement à donner au lecteur le mode d'emploi du surréalisme à partir de ses propres théorisations, soit parce qu'elles prennent une certaine distance par rapport à Breton (Bréchon), soit parce que leur nature strictement didactique infléchit leur parcours (Lewi), sont les seules qui abordent de front ou de biais la question occultée de la symbolisation. Ainsi Bréchon donne un bref aperçu de ce qu'il définit comme le caractère « symbolique » (par opposition à « allégorique ») de la poésie surréaliste. Selon lui, ses symboles et leur vérité ne sont « saisissable[s] que sur le mode de l'interrogation » (Bréchon, 1971 : 64) ; il s'agit de « susciter pour l'esprit un monde neuf, riche de significations non codées, où les choses renvoient les unes aux autres et où leurs combinaisons multiples suggèrent un sens global dont elles seraient comme l'ombre portée » (Bréchon, 1971 : 65). Il est sans doute symptomatique de relever que, dans cette perspective, Bréchon pense que « les plus beaux modèles de poèmes "surréalistes" réussis, c'est peut-être, paradoxalement, chez des écrivains étrangers [Michaux ou Saint-John Perse] au mouvement qu'il faut les chercher » (Bréchon, 1971 : 17). S'il peut éclairer la symbolisation surréaliste, c'est au prix d'une divergence avouée et d'un écart déclaré par rapport à l'orthodoxie du mouvement. Position en porte-à-faux que les autres manuels, dans leur désir de faire assimiler l'avant-garde au lecteur en lui en éclairant les principes, se gardent bien d'adopter.

Le manuel scolaire, quant à lui, ne se soucie pas tant de théoriser la thématization et la symbolisation que de donner aux élèves un mode de déchiffrement à leur portée. Il tente de rendre l'avant-garde accessible en l'intégrant dans une pratique connue, c'est-à-dire en maintenant, face à l'insistance sur la rupture et la perception du langage plutôt que des contenus, un mode de lecture familier à la classe. Aussi replace-t-il les textes dans une perspective inspirée de manuels du style Lagarde et Michard, ou de l'explication de texte classique. C'est dans ce cadre que l'ouvrage de Lewi (Bordas, 1989) propose son commentaire d'un extrait de

6. Pour une étude plus approfondie des poèmes paranoïaques de Breton, d'Éluard et de Dalí, voir Amossy (1991).

« Poisson soluble » : « J'espère avant tout capter les merveilleux paradis de la pluie totale » (Breton, 1962 : 52-53).

On remarque que, dans l'édition Pauvert de « Poisson soluble », ce texte correspond à la séquence 16, sans aucun intitulé. En rétablissant un titre sur lequel Breton, dit Lewi, s'est expliqué dans une note, il canalise le sens du texte, opération qui se poursuit par une série de références extratextuelles aux remarques, opinions et goûts de l'auteur (renvois à la correspondance, à un carnet personnel, aux antipathies de Breton, etc.). Ce procédé permet de relier un exemple parfait d'écriture automatique à une subjectivité individuelle, sinon à une intentionnalité d'auteur. Mais ce qui est remarquable dans cette approche traditionnelle de textes érigés au rang de classiques étudiés en classe, c'est qu'elle maintient sans autre forme de procès la pertinence du déchiffrement thématique, alors même qu'il est question d'automatisme verbal. À propos d'un extrait des « Champs magnétiques », Lewi proposait de regarder « les thèmes abordés ». Dans ce passage du « Poisson soluble », il suggère comme « pistes de lecture » une double thématique qui constitue, selon lui, une constante de l'œuvre bretonienne : le thème de l'eau et le thème de la femme. L'eau représente selon lui « l'univers de la fluidité dont l'idée est liée à celle du désir », « le rêve d'une fusion harmonieuse avec le monde liquide » (1989 : 54-55) Et d'évoquer longuement *Le grand bleu* de Luc Besson !

Sans doute est-il intéressant de constater que les introductions, qui désavouent ou ignorent partiellement les principes du surréalisme sur lesquels se fonde l'approche de la majorité des manuels, sont celles qui mettent en évidence, par une intuition théorique ou par une méconnaissance héritée de la tradition, ce que les introductions qui redoublent fidèlement le discours avant-gardiste occultent, à savoir la part de thématization et de symbolisation qui, du poème dans le sens éluardien au texte de Breton, à la simulation de la folie et à l'écriture automatique des premiers temps, organisent le texte et en programment la lecture. Infidèles à force de fidélité, maintenant des points aveugles par orthodoxie, les introductions au surréalisme infléchissent la lecture des textes en fonction d'une logique qui ne dérive pas des partis pris de l'auteur, mais d'une présentation mimétique et tautologique de l'avant-garde. Inculquer la haute culture, rendre accessible l'écriture avant-gardiste, c'est familiariser le public avec les critères au gré desquels le mouvement demande à être appréhendé. C'est le

redoubler et en répercuter l'écho, pour faire pénétrer le lecteur dans l'espace de la distinction, où il devient attentif à une écriture de la rupture en en reconnaissant les enjeux. Que les textes puissent inviter un déchiffrement qui n'a pas été pensé dans les écrits théoriques des surréalistes, c'est ce que les manuels ne peuvent envisager. C'est bien sûr aussi ce qu'ils sont incapables de concevoir et de théoriser. À moins de se tenir en-deçà du surréalisme, dans une zone scolaire qui neutralise les déviations... Entre un discours dépassé, qui refoule le surréalisme vers la tradition, et un discours éclairé, qui mime l'objet qu'il présente au point de n'y percevoir que ce qui a été déjà explicité et commenté par les surréalistes, les manuels sur le surréalisme ne présentent pas de milieu. Plutôt que d'une lacune due à l'incompétence des auteurs, il semble bien qu'il s'agisse d'une faille inhérente à la position du manuel dans l'institution.

Bibliographie

- ABASTADO, Claude (1971), *Introduction au surréalisme*, Paris, Bordas. (Coll. « B études ».)
- ABASTADO, Claude (1975), *Le surréalisme*, Paris, Hachette. (Coll. « Espaces littéraires ».)
- ALQUIÉ, Ferdinand (1955), *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion.
- AMOSSY, Ruth (1982), *Parcours symboliques chez Julien Gracq*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur.
- AMOSSY, Ruth (1991), « Délire paranoïaque et poésie – Breton et Dali : le tournant des années trente », *Europe*, n° 743, Numéro spécial André Breton, textes réunis par Henri Béhar, mars, p. 40-54.
- AUDOIN, Philippe (1974), *Les surréalistes*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Écrivains de toujours ».)
- BARTOLI-ANGLARD, Véronique (1989), *Le surréalisme*, Paris, Nathan. (Coll. « Nathan-Université ».)
- BÉDOUIN, Jean-Louis (1964), *La poésie surréaliste. Anthologie*, Paris, Seghers. (Coll. « P. S. ».)
- BÉHAR, Henri, et Michel CARASSOU (1984), *Le surréalisme, textes et débats*, Paris, Librairie générale française.
- BIRO, Adam, et René PASSERON (dir.) (1982), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, Presses universitaires de France.
- BOURDIEU, Pierre (1971a), « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, vol. 22, p. 49-126.
- BOURDIEU, Pierre (1971b), « Disposition esthétique et compétence artistique », *Les Temps modernes*, n° 295, p. 1345-1378.
- BRÉCHON, Robert (1971), *Le surréalisme*, Paris, Colin. (Coll. « U2 ».)

- BRETON, André (1962), « Poisson soluble », dans André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pré Vert, p. 52-53.
- BRETON, André (1966), « L'air de l'eau », dans André BRETON, *Clair de terre*, Paris, NRF.
- BRETON, André (1966), « On me dit que là-bas », dans André BRETON, *Clair de terre*, Paris, NRF.
- BRETON, André, et Paul Éluard ([1930] 1961), « Essai de simulation du délire d'interprétation », dans *L'immaculée conception*, Paris, Seghers, p. 43-45.
- CARROUGES, Michel (1950), *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline (1984), *Le surréalisme*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Littératures modernes ».)
- DALI, Salvador (1971), « La métamorphose de Narcisse. Poème paranoïaque », dans Salvador DALI, *Oui 2*, Paris, Denoël-Gonthier, p. 95-100.
- DE CORTANZE, Gérard (1985), *Le surréalisme*, Paris, MA éditions. (Coll. « Le monde de... ».)
- DUBOIS, Jacques (1978), *L'institution de la littérature*, Paris-Brussels, Nathan-Labor.
- DUPLESSIS, Yvonne (1969), *Le surréalisme*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? », n° 432.)
- DUROZOI, Gérard, et Bernard LECHERBONNIER (1972), *Le surréalisme, théories, thèmes, techniques*, Paris, Larousse. (Coll. « Thèmes et textes ».)
- ÉLUARD, Paul (1925), « Le miroir d'un moment », dans Paul ÉLUARD, *Capitale de la douleur*, Paris, NRF, p. 99.
- ÉTUDES FRANÇAISES (1980), *Le manifeste poétique/politique*, vol. 16, n° 3-4, (octobre).
- JANOVER, Louis (1989), *La révolution surréaliste*, Paris, Plon.
- JEAN, Marcel (1978), *Autobiographie du surréalisme*, Paris, Éditions du Seuil.

- LE BRUN, Annie (1991), *Qui vive. Considérations actuelles sur l'inactualité du surréalisme*, Paris, Ramsay-Pauvert.
- LEWI, Alain (1989), *Le surréalisme*, Paris, Bordas. (Coll. « Littérature vivante ».)
- LITTÉRATURE (1980), *Les manifestes*, n° 39 (octobre).
- MARINO, Adrian (1980), « Le cycle social de l'avant-garde », dans Ralph HEYNDELS (dir.), *Littérature Enseignement Société, Revue de l'Institut de Sociologie*, n° 3-4, Éditions de l'Université de Bruxelles ; vol. II : *La société : de l'école au texte*, p. 630-642.
- MELANÇON, Joseph, Clément MOISAN et Max ROY (1988), *Le discours d'une didactique. La formation littéraire dans l'enseignement classique au Québec (1852-1967)*, Québec, Centre de recherche en littérature québécoise/Nuit blanche éditeur.
- NADEAU, Maurice ([1944] 1964), *Histoire du surréalisme*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- PIERRE, José (1973), *Le surréalisme*, Paris, Hazan. (Coll. « Dictionnaire de poche ».)
- RISPAIL, Jean-Luc (1991), *Les surréalistes, une génération entre le rêve et l'action*, Paris, Gallimard. (Coll. « Découvertes Gallimard ».)
- SARANE, Alexandrian (1974), *Le surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard. (Coll. « Connaissance de l'inconscient ».)
- SHANES, Éric (1991), *Dali*, Paris, Hazan.
- THIRION, André (1988), *Révolutionnaires sans révolution*, Paris, Belfond. (Coll. « Le Pré aux clercs ».)
- TISON-BRAUN, Micheline (1973), *Dada et le surréalisme (textes théoriques)*, Paris, Bordas. (Coll. « Bibliothèque Bordas ».)
- VIRMAUX, Alain, et Odette VIRMAUX (1988), *La constellation surréaliste*, Paris, La manufacture.



LES ANCIENS CANADIENS, UNE TRADITION CENTENAIRE DE LECTURE

Maurice LEMIRE
CRELIQ, Université Laval

Depuis sa première parution, il y a cent vingt-huit ans, *Les anciens Canadiens* a été lu de façon ininterrompue, comme en témoignent ses quelque 20 rééditions. Mais cette continuité de lecture ne veut pas dire en soi qu'une façon de lire l'œuvre se soit imposée de telle sorte que le lecteur d'aujourd'hui n'aurait plus guère de liberté d'interprétation. Chacun sait que la lecture se modifie avec le rapport au présent. Ainsi les grandes œuvres s'enrichissent d'interprétations successives en prenant de l'âge. Racine lu par Roland Barthes retrouve une nouvelle jeunesse. Malheureusement, il n'en va pas de même pour le roman de Philippe Aubert de Gaspé père parce que la critique, jusqu'à la Révolution tranquille, s'est contentée de se répéter *ad nauseam*. Ce n'est qu'au cours des trente dernières années qu'elle s'est libérée d'une tradition sclérosante pour ouvrir à ce roman les chemins de la liberté.

Au Canada, le roman naît contre lui-même. Ceux qui l'écrivent sont les premiers à le décrier, autant Aubert de Gaspé qu'Antoine Gérin-Lajoie. La fiction, comme produit de l'imagination, ne serait qu'une forme de mensonge. D'après Octave Crémazie, toute forme de roman, même religieux, devrait être bannie (Crémazie, cité dans Casgrain, 1885 : 368). Même le roman historique serait répréhensible parce qu'il déforme les faits. Si *Les anciens Canadiens* mérite la bienveillance de la critique, ce ne peut être à titre de roman. Aussi les premières lectures

tenteront-elles de réduire la fiction au minimum pour tableer sur l'authenticité des faits rapportés. Un second impératif guide la lecture traditionnelle : le nationalisme. L'œuvre représente la collectivité et non l'individu. En conséquence, les personnages sont avant tout des types dans lesquels les Canadiens doivent pouvoir se reconnaître.

Henri-Raymond Casgrain donne les premières indications pour lire *Les anciens Canadiens*¹ (1885). Ce serait après avoir pris connaissance de l'épigraphe des *Soirées canadiennes* (« Hâtons-nous de raconter les délicieuses histoires du peuple, avant qu'il ne les ait oubliées ») qu'Aubert de Gaspé se serait senti interpellé par le nouveau mouvement littéraire de récupération de l'imaginaire populaire. Il aurait rédigé son roman pour répondre à ce mot d'ordre. Luc Lacourcière (1967) a bien montré jusqu'à quel point Casgrain fabulait pour s'attribuer un rôle promoteur de ce mouvement. Aussi cette œuvre particulièrement réussie ne pouvait être, dans l'esprit du critique, qu'une sorte d'épopée nationale (Casgrain, 1885 : 275). De tous les littérateurs, Aubert de Gaspé serait celui qui a répondu le mieux à l'appel en tirant des mœurs populaires un roman exemplaire. Pour Casgrain, le grand mérite de l'œuvre tient à sa fidélité aux données historiques : « Ce qu'il y a de remarquable dans l'ouvrage de M. de Gaspé, c'est que le drame qui se déroule avec tant d'unité et un intérêt toujours croissant est presque entièrement historique, comme il est facile de s'en convaincre par les nombreuses notes qui accompagnent le volume » (Casgrain, 1885 : 278). Le système de notes dissipe la fiction à mesure qu'elle s'ourdit : toujours à même de vérifier que le romancier n'invente pas, le lecteur se sent en confiance. Un roman moins historique n'aurait pas reçu l'aval de Casgrain.

Norbert Thibault n'invoque pas, comme Casgrain, une connaissance intime du romancier pour fonder son interprétation ; il s'en tient donc plus au texte (1866a ; 1866b ; 1866c). Lui aussi affirme que la valeur des *Anciens Canadiens* tient d'abord à sa fidélité à reproduire la réalité canadienne. Dès le début de son article, il distingue entre le récit et le tableau de mœurs. Il passe rapidement sur le « récit des malheurs de la conquête » pour s'attacher au « tableau animé de la société canadienne à la fin du 18^e siècle » (1866c : 1). L'œuvre vaut surtout par les souvenirs de collège qu'elle rapporte, par les témoignages sur la vie de

1. La biographie a été rédigée en janvier 1871.

famille, les fêtes populaires, les chansons et les légendes, etc. Ces témoignages ont une valeur documentaire indéniable, car Aubert de Gaspé a pu les recueillir en tant que témoin privilégié « aux sources les plus directes de tout ce qui s'est passé de mémorable pendant les dernières années de la domination française en Canada » (1866c : 1). Dans cette perspective, les notes qui accompagnent le roman rivalisent d'importance avec l'affabulation : « Elles formeraient, nous dit Thibault, à elles seules, avec un peu plus de luxe typographique un fort joli volume » (1866c : 1). Elles viennent à point nommé étayer la fiction chaque fois que la vraisemblance pourrait être prise en défaut. Les personnages répondent également au vécu du commun des mortels. Le premier venu peut juger de leur conformité à son vécu : « Tracer des portraits si vrais, si pleins de vie et de mouvements qu'on reconnaît pour ainsi dire les originaux » (1866c : 1).

Thibault dénie ainsi à l'écrivain le droit de créer sa propre réalité car, dans sa subordination à la collectivité, il rédige au nom de tous des textes qui reçoivent l'aval du public dans la mesure où ils se conforment à une réalité de convention. Aubert de Gaspé ne répond cependant pas toujours à cet idéal et Thibault pourrait l'en blâmer au risque de ruiner son interprétation. Certaines questions lui viennent à l'esprit : « Le romancier ne parle-t-il pas au nom des seigneurs plutôt qu'en celui du peuple ? » Le critique se rassure en insistant sur le caractère collectif de l'inspiration : « [...] il [Aubert de Gaspé] se montre constamment animé d'un véritable amour pour le peuple » (1866c : 2). Il a pourtant du mal à expliquer que Blanche trouve normal qu'Anglais et Canadiens s'unissent par le mariage pour ne former qu'une seule race. Au lieu de s'interroger sur la portée réelle de cette proposition, il la réduit à une simple faute de goût, refusant manifestement de s'engager dans un questionnement qui le forcerait à remettre en cause toute sa lecture.

Celle que Camille Roy fait des *Anciens Canadiens* un demi-siècle plus tard ne diffère pas sensiblement (1935). Lui aussi préfère le tableau de mœurs à l'affabulation romanesque. Aubert de Gaspé ne se serait rien proposé d'autre que de « découvrir à l'œil des contemporains qui étaient ses fils, les mœurs et la vie d'une autre époque et d'un autre siècle » (1935 : 15). En le qualifiant « d'Hérodote de notre littérature » (1935 : 15), Roy signale son intention de valoriser surtout l'aspect historique d'une œuvre attachante d'abord par son caractère populaire : « C'est l'épopée

attachante d'abord par son caractère populaire : « C'est l'épopée des humbles que veut écrire l'auteur des *Anciens Canadiens* et je ne sais quel souffle démocratique et populaire passe et circule à travers les pages de cette œuvre » (1935 : 16). Il doit cependant nuancer une affirmation aussi absolue en distinguant deux plans : « C'est au premier plan, le tableau de la vie du seigneur et de l'habitant canadiens que dessine et peint M. de Gaspé » (1935 : 16). Il s'agit donc de l'histoire d'une relation aristocratique entre un supérieur et des inférieurs, mais tellement euphémisée que le critique n'en retient que le côté démocratique : « Autour du manoir, M. de Gaspé groupe des braves censitaires, et c'est la cordialité des relations mutuelles, l'affabilité du seigneur, le respect et le dévouement des bonnes gens, c'est par-dessus tout l'esprit chrétien » (1935 : 16-17).

Ce tableau d'un monde idyllique que Roy recherche dans *Les anciens Canadiens* tire sa valeur non de l'art, mais de sa conformité à la réalité sociale de l'époque : « Il [Aubert de Gaspé] nous livre une image réelle et authentique de la société de nos gens d'autrefois » (1935 : 16). D'où, pour lui aussi, l'importance des notes qui rassurent le lecteur contre les méfaits de l'imagination. Là résiderait même tout le plaisir de la lecture : « Et ce n'est pas l'un des moindres plaisirs du lecteur que celui de se sentir tout d'abord en pleine vie réelle, et de pouvoir se reposer toujours avec sérénité sur la bonne foi et la véracité de l'auteur » (1935 : 16). Autrement dit, le lecteur y trouve son compte aussi longtemps que l'auteur n'invente pas.

Roy prend soin de prévenir les objections que pourrait susciter sa lecture. Jules et Arché sont-ils plus des personnages que des types ? Le critique trouve sa réponse dans la tradition littéraire. Homère au lieu de représenter des mouvements d'ensemble, « concentre l'attention du lecteur sur deux héros de son drame » (1935 : 21). Sous le nom des deux amis, ce sont les Anglais et les Canadiens qui se combattent. La véridicité d'Aubert de Gaspé pourrait également être contestée à cause des récits fantastiques qui parsèment son texte. Mais là encore, le romancier ne fait que rapporter fidèlement les légendes, les contes et les chansons du peuple, il n'invente pas : « Il [Aubert de Gaspé] ne pouvait être le narrateur complet des mœurs et des habitudes anciennes, s'il ne mêlait à tous ses récits les merveilleuses choses dont s'enrichit et se fortifie la crédulité populaire » (1935 : 29).

Une série de portraits meublent l'arrière-scène de cette fresque sociale, des portraits où le collectif l'emporte toujours sur l'individuel dans le genre : « José est exactement le type de l'habitant canadien » (1935 : 39). La fonction des adjuvants n'est toutefois pas subordonnée à celle des protagonistes, comme l'exigerait la focalisation du texte, car le rôle premier revient aux gens du peuple : « De Gaspé insistera plutôt sur la description et sur la peinture des gens du peuple, des censitaires et des domestiques, puisque après tout ce sont eux qui représentent le plus exactement les mœurs des Anciens Canadiens » (1935 : 39). Même le rôle du romancier prend une allure purement instrumentale : « De Gaspé est plutôt l'écho et l'interprète des pensées communes qui agitent et mènent la foule » (1935 : 44).

Le mariage de Jules avec une Anglaise agace autant Roy que Thibault : il y voit un mauvais exemple qui encourage les unions interraciales. Cette entorse à un code d'éthique, pourtant bien connu, attire au romancier un blâme certain pour avoir manqué à sa mission de littérateur qui est « d'enseigner à ses compatriotes comment les races conquises ne meurent pas » (1935 : 47). Une telle incongruité dans le texte aurait dû attirer l'attention du critique sur l'ensemble de son interprétation puisqu'elle compromet la pertinence de tout le récit. Mais Roy recule devant la dimension problématique du texte.

L'abbé Albert Dandurand en 1937 se démarque à peine des lecteurs précédents. Distinguant, lui aussi, entre l'intrigue et le tableau, il affirme : « Il n'y a presque pas de drame [...] » (1937 : 70-80). Le roman tire toute sa valeur du tableau : « Le tableau que le peintre trace de la vie passée a une ampleur qui embrasse un large pays, toute la société [...] » (1937 : 72). Toutefois, à l'encontre de ses devanciers, il perçoit une certaine distance entre la réalité et sa représentation en réalisant que l'artiste ne peut reproduire la réalité sans l'interpréter. Plus sensible aux qualités de la forme, Dandurand s'attarde à reconnaître les modèles narratifs qui ont inspiré Aubert de Gaspé : « En effet ce que *Les anciens Canadiens* ont surtout emprunté, ce sont des formes et des modèles ; mais ils y ont coulé une abondante matière canadienne, et ils composent ainsi un vaste tableau de mœurs nationales » (1937 : 77). Écrivain aux lectures multiples, Aubert de Gaspé s'alimente à des sources diverses. Par exemple, son chapitre consacré au bon gentilhomme aurait pour modèle « L'homme de la montagne » du *Tom Jones* de Fielding. De plus, ce sont surtout les *Waverly*

Novels qui auraient aidé Aubert de Gaspé à organiser son récit sous forme de voyage : « Dans Scott, les voyages sont un moyen fréquent de cueillir des légendes locales » (1937 : 74). Mais cette attention à l'intertextualité ne veut pas dire que l'imagination acquiert enfin son droit de cité. Dandurand tient à citer Aubert de Gaspé lui-même à ce sujet : « Je puis affirmer qu'il n'y a pas une ligne de cet ouvrage qui n'ait sa réalité dans la vie de notre peuple » (1937 : 77). Le plus grand mérite des *Anciens Canadiens* reste encore de contribuer à consolider le consensus autour de ce que doit être la réalité canadienne.

L'article de Nicole Deschamps intitulé « Les "anciens Canadiens" de 1860 : une société de seigneurs et de va-nu-pieds » (1965) a le grand mérite de recentrer l'attention sur l'affabulation, mais avec cette réserve : « Celui qui s'obstine à lire *les Anciens Canadiens* comme un roman risque cependant, à première impression, d'être déçu. [...] il cherche péniblement une cohérence à ce chatoyant galimatias » (1965 : 3-4). Autant dire que l'intrigue avec son architecture désordonnée doit être occultée au profit de lectures parcellaires. Certaines parties du récit révèlent alors une symbolique intéressante. Loin d'être une fresque nationale, *Les anciens Canadiens* serait l'expression des intérêts d'une classe sociale : « Il ne s'agit plus de la simple confession d'un aimable vieillard, mais de l'expression du rêve collectif d'une société particulière, elle-même en voie de décrépitude » (1965 : 4). En effet, c'est à la rescousse des seigneurs que vient Aubert de Gaspé. Le camouflage en roman historique ne devrait leurrer personne puisqu'il s'agit bien du déclin de la classe seigneuriale de 1860.

Les anciens Canadiens sonnerait le glas d'une société aristocratique incapable de se régénérer. Les va-nu-pieds gagnent du terrain tous les jours ; ils donnent le ton partout. Pour étayer son interprétation, Deschamps s'appuie sur quelques scènes dont la symbolique lui paraît particulièrement riche. Dans une lecture au second degré de la scène de la débâcle, elle voit en Dumais, naufragé à la dérive sur les glaces, le symbole du peuple canadien abandonné par la France. Viennent successivement à son secours Marcheterre en qui on peut voir les va-nu-pieds : il se retire incapable de trouver quelque moyen de secourir le malheureux ; le curé, représentant du pouvoir religieux, qui se contente de réciter les prières des morts ; enfin le Britannique, Arché, qui plonge dans les eaux glacées et rescape le sinistré. Pendant ce temps,

Jules, le représentant de la noblesse canadienne, reste sur la berge les yeux fixés à terre, incapable de regarder la scène.

Le dénouement confirme cette interprétation : Arché « se propose d'acheter des terrains "en quantité considérable" et de créer, par ce moyen, de nombreux emplois pour le peuple des Dumais, entendez les Canadiens » (1965 : 11). Jules au contraire « s'installe avec complaisance dans une vie paisible et oisive, toute restreinte aux seuls intérêts de sa famille » (1965 : 12).

Cette nouvelle lecture, centrée sur l'affabulation, insiste sur la fragmentation sociale, mais elle se refuse à envisager l'intrigue dans son intégralité, faute d'y trouver une valeur littéraire suffisante. Elle isole quelques éléments pour leur donner une signification en accord avec les changements sociaux apportés par la Révolution tranquille. Elle rend compte du fractionnement du discours sur la société qui place l'individu au centre du débat.

En 1982, Jean-René Plante consacre une importante thèse de doctorat aux *Anciens Canadiens* dont il interroge l'intrigue avec une rare perspicacité. Il imagine la situation embarrassante dans laquelle se trouve Aubert de Gaspé en tant qu'écrivain bureaucrate qui s'adresse aux nationalistes canadiens, ses seuls lecteurs éventuels. Le romancier élabore le discours d'une classe seigneuriale en voie de disparition à l'intention de la classe bourgeoise des professions libérales en pleine ascension. La collusion de la noblesse avec le gouvernement britannique et l'Église contre les intérêts populaires lui a fait perdre toute crédibilité. À mesure que se précise le nationalisme de la petite bourgeoisie, le comportement des seigneurs apparaît plus suspect. Les débats qui entourent l'abolition de la tenure seigneuriale dans les années 1850 équivalent à un véritable procès des aristocrates. Pour redorer leur blason terni, Aubert de Gaspé recourt à une affabulation destinée à justifier la prise de position des seigneurs à l'époque où ils détenaient le pouvoir.

À lui seul le choix du protagoniste équivaut à une provocation :

Le fait que dans cette littérature un roman puisse prétendre signifier sa société en imposant comme figure principale un personnage non seulement étranger à cette société [...] mais représenté dans ses œuvres imaginaires comme l'ennemi acharné de la société en question, témoigne à lui seul que

Les anciens Canadiens n'obéit pas aux mêmes contraintes idéologiques (1982 : 177).

Le discours seigneurial sur le conquérant inverse pratiquement le discours petit-bourgeois. Tout le travail du texte concourt à faire accepter cet ennemi comme ami. Par un retournement inattendu des choses, le héros faiseur d'exploits, généreux, secourable et, en même temps, victime de l'histoire, attire sur lui la sympathie du lecteur. Plus encore, le texte travaille à assimiler vainqueurs et vaincus. Les désirs des seigneurs seraient que les uns et les autres soient intimement unis dans les mêmes intérêts. Le refus de Blanche d'épouser Arché ne serait qu'une concession aux nationalistes pour mieux les amener à accepter la thèse principale.

Les divergences idéologiques qui le séparent de ses lecteurs amènent le romancier à certaines contradictions. Partagé entre le désir d'exprimer franchement son point de vue sur les événements passés et le besoin de les rendre acceptables aux nationalistes, il accompagne son texte de notes qui, loin de soutenir la fiction, la désamorce. Par exemple, la sorcière du domaine n'était qu'une farceuse qu'Aubert de Gaspé lui-même avait démasquée. Loin d'être aussi clément que l'oncle Raoul, le grand-père de l'auteur a intenté des poursuites judiciaires pour percevoir ses rentes. Le romancier marque ainsi constamment la distance qui sépare la fiction de la réalité. Ce besoin de désamorçage peut bien témoigner de la prévention contre l'imagination, mais il marque aussi l'impossibilité de construire une fable cohérente. D'après Plante, toute la littérature du XIX^e siècle serait vouée au même échec parce que les Canadiens, en manque d'un projet collectif pertinent, seraient incapables de projeter une image articulée d'eux-mêmes.

Dans l'introduction que j'ai rédigée pour la Bibliothèque québécoise en 1988, j'ai concentré mon attention sur la seule affabulation en faisant abstraction des notes, fort de ce que la signification de l'œuvre résidait là et nulle part ailleurs. En principe, un romancier conçoit une intrigue pour réorganiser le réel en fonction de son désir. Au contraire des *Mémoires*, publiés en 1866, qui ne comportent qu'une sélection de souvenirs sans autre relation entre eux que leur inscription dans le temps, la mise en intrigue d'une succession d'événements résulte en une configuration qui situe chacun des faits dans une série causale orientée vers un dénouement. Pour obtenir cette configuration, le romancier atténue les contradictions au profit d'une congruence, comme le remarque Paul Ricœur (1983, I : 104). C'est dans ce

travail de réorganisation qu'Aubert de Gaspé prend ses distances avec le réel.

À mes yeux tout le texte des *Anciens Canadiens* travaille dans le sens d'une harmonisation des contraires : Anglais/Français, aristocrates/plébéiens, maîtres/serviteurs, etc. Dans l'ordre du désir, les Britanniques veulent s'unir aux Canadiens pour partager leur pays, les aristocrates secourent les petites gens et les maîtres font oublier aux serviteurs leur infériorité. Loin d'être innocente, toute cette euphémisation plaide en faveur du régime seigneurial. L'utopie évoquée dans les 11 premiers chapitres du roman, mais refoulée dans un passé presque mythique, s'est évanouie par la faute des conquérants qui n'ont pas su reconnaître le rôle qu'aurait pu jouer la noblesse canadienne. Si les conquérants l'avait mise à contribution en reconnaissant son statut, la face de la colonie en aurait été changée : par leur ascendant sur le peuple, les seigneurs auraient facilement conquis les Canadiens à la cause britannique. Les deux races se seraient unies en un seul peuple. Mais en laissant déchoir la noblesse canadienne, les Anglais rendaient le mariage impossible. Blanche et Arché s'établissent l'un près de l'autre, mais sans s'épouser. C'était le début des deux solitudes.

Une constante de la critique, c'est donc le refus de considérer *Les anciens Canadiens* comme un roman. Chacun s'applique à le dépecer pour s'en approprier tel ou tel morceau plus conforme à sa faim. Le nationalisme se fait si directif qu'il oblige à gommer l'individuel au profit du collectif. Une première œuvre d'envergure ne peut avoir qu'un caractère épique. Par son éducation et par sa mentalité, Aubert de Gaspé devançait son temps : pour lui la destinée personnelle primait la collective. Pour celui qui tient compte de l'ensemble de la fable, il montre comment des individus tirent le meilleur parti d'une situation malheureuse dans laquelle l'histoire les a plongés. Mais cet opportunisme était intolérable à une époque où le nationalisme naissant exigeait le sacrifice de toutes les individualités. Pourtant, le roman ne relève que de l'individuel.

Bibliographie

- CASGRAIN, H. R. (1885), *Œuvres complètes*, Montréal, Valois & Beauchemin, t. II : *Biographies canadiennes*.
- DANDURAND, Albert (1937), *Le roman canadien-français*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, [v. p. 70-80].
- DESCHAMPS, Nicole (1965), « Les "anciens Canadiens" de 1860 : une société de seigneurs et de va-nu-pieds », *Études françaises*, vol. 1, n° 3, (octobre), p. 3-15.
- LACOURCIÈRE, Luc (1967), « L'enjeu des *Anciens Canadiens* », *Les Cahiers des Dix*, n° 32, p. 223-254.
- LEMIRE, Maurice (1988), « Introduction », *Les anciens Canadiens*, Montréal, Bibliothèque québécoise, p. 7-21. (Coll. « Littérature ».)
- PLANTE, Jean-René (1982), « L'échec de la littérature québécoise au XIX^e siècle (*Les anciens Canadiens* comme révélateur de la problématique littéraire québécoise de l'époque) ». Thèse de doctorat, Montréal, Université McGill.
- RICŒUR, Paul (1983), *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, t. I.
- ROY, Camille (1935), « Les anciens Canadiens », dans Camille ROY, *Romanciers de chez nous*, Montréal, Édition Beauchemin, p. 11-62.
- THIBAUT, Norbert (1866a), « Études littéraires VII (*les Anciens Canadiens*) », *Courrier du Canada*, (20 avril), p. 1-2.
- THIBAUT, Norbert (1866b), « Études littéraires VII (*les Anciens Canadiens*) », *Courrier du Canada*, (23 avril), p. 1-2.
- THIBAUT, Norbert (1866c), « Études littéraires VII (*les Anciens Canadiens*) », *Courrier du Canada*, (27 avril), p. 1-2.

LIRE « MYSTÈRE DE LA PAROLE »

Jacques BLAIS
CRELIQ, Université Laval

C'est vers le 1^{er} mai 1960, soit quelques semaines avant la victoire électorale du Parti libéral (le 22 juin), déclenchement de la Révolution tranquille, que parut à Paris, aux éditions du Seuil, le troisième recueil de poésies d'Anne Hébert, sous le titre de *Poèmes* et sous la forme d'un diptyque – le premier panneau, « Le tombeau des rois », avait d'abord été publié en 1953 à Québec par les soins de l'Institut littéraire de Québec et le second panneau, « Mystère de la parole », était inédit (sauf pour la préface et 6 des 15 poèmes, prépubliés dans divers périodiques depuis 1954).

D'emblée, l'intérêt de ce livre débordait le cadre de l'histoire littéraire. Alors que, depuis des mois, voire des années, les libéraux et leurs alliés menaient la campagne idéologique (et « imagologique ») qui devait leur assurer le pouvoir quelques semaines plus tard, les *Poèmes* d'Hébert confirmaient que le « pays du Québec » changeait. C'est l'irrécusable constat qu'imposait la juxtaposition des deux recueils : nous autres, jeunes intellectuels de 20 ans, nous avions sous les yeux, d'un côté, avec « Le tombeau des rois », le tableau déprimant de ce que nos aînés, semblait-il, avaient souffert vers 1953, au temps le plus ténébreux de la « grande noirceur », et de l'autre, avec « Mystère de la parole », l'évocation exaltante de ce que nous croyions alors être en train de devenir. Le passage d'un recueil à l'autre nous donnait l'impression de passer de la prison à la liberté, de la mort à la résurrection, du monologue intérieur à la parole, de la solitude à la fraternité universelle. Pour ne pas aller de l'avant, il fallait être masochiste (ou duplessiste). Paradoxalement, l'effet de contraste thématique avait été renforcé par l'instauration d'une symétrie

formelle entre les deux panneaux du diptyque : on avait annulé la division en 11 chapitres des 27 poèmes du « Tombeau des rois » et fait précéder la série continue des poèmes du « Mystère de la parole » d'une préface, par Anne Hébert, dont le titre, « Poésie, solitude rompue », donnait d'entrée de jeu la réplique aux tout premiers mots de la « Présentation », par Pierre Emmanuel, du « Tombeau des rois » : « Il y a une solitude de la poésie. » Sec, caustique, elliptique, le texte du poète français correspondait aux poèmes qu'il inaugurerait, de même que le texte d'Hébert s'accordait aux siens, grandiloquent, laudatif, incantatoire. Et ce n'était pas peu de voir une Québécoise (on disait alors une Canadienne française), insoucieuse désormais de tout parrainage, justifier elle-même sa propre démarche par une argumentation et dans une langue dont la qualité ne faisait aucun doute.

Qualité, oui ; transparence, non. Car, pas plus aujourd'hui qu'hier, « Mystère de la parole », préface et poèmes, ne se prête à une lecture tranquille. Même un lecteur aguerri comme Gilles Marcotte avoua un certain désarroi : « Non, certes, Anne Hébert n'écrit pas pour nous rendre la vie facile » (1978 : 19), et de citer l'avertissement, lourd de menaces, que la locutrice du poème « Je suis la terre et l'eau » profère à un « ami » : « [...] tu ne me passeras pas à gué, [...] tu ne me traverseras pas sans péril » (Hébert, 1960 : 86). Même réaction chez Pierre Pagé : « Le poète prévient [...] son lecteur des exigences qu'il lui impose. Qu'on ne s'attende pas à la douceur de la rêverie mais à la violence d'une saisie globale de la vie » (1965 : 104). L'intimidation affecte aussi Georges Amyot : « Ce n'est pas sans crainte que la critique touche à la poésie » (1965 : 248), écrit-il, comme si, sacrilège, il redoutait d'être châtié pour crime de lèse-poésie. De fait, tabou ou non, le recueil met à rude épreuve les facultés de compréhension du lecteur et une certaine prudence l'inciterait à faire demi-tour, à moins qu'il ne se prenne au jeu ou au défi du déchiffrement.

Car le haut degré d'illisibilité du recueil fait problème. Par bonheur, depuis trente ans, une bonne cinquantaine d'études – articles, chapitres de livres et livres, thèses ou mémoires inédits – ont permis d'apprivoiser l'énigme. D'une partie de ces études, j'ai retenu les éléments de méthode qui permettent au lecteur d'accéder au sens de l'œuvre, une fois neutralisés (dans la mesure du possible) les effets produits par les procédés d'écriture. Passés maîtres dans le recours à la rhétorique de la persuasion, les poètes, attentifs, comme il se doit, à valoriser la fonction poétique du

langage, n'en négligent pour autant aucune des autres fonctions ; peut-être même subordonnent-ils la fonction poétique à la fonction conative. Car à quoi leur servirait de vouloir « changer la vie », « transformer le monde », s'ils ne savaient capter l'attention et diriger la volonté du récepteur pour l'inciter à l'action ?

À titre d'exemple, la lecture d'un slogan (on sait que la formulation du slogan recourt parfois à des procédés propres à l'écriture poétique) qui fit son apparition au milieu de l'été 1990, en pleine « crise d'Oka » : « Mon Canada comprend le Québec. » Soi-disant l'œuvre d'un brave citoyen de l'Ontario (c'est plus pathétique que de dire tout bonnement qu'il fut concocté par un fabricant d'images à la solde du gouvernement), ce slogan, testé auprès d'un certain nombre de citoyens pour en évaluer la force de persuasion, fut lu univoquement par les Québécois que la télévision d'État interrogea : tous, sans exception, se dirent touchés par la « compréhension » (entendez : la sympathie, l'esprit de fraternité, de bonne entente, de bonne volonté, sinon la « compassion »...) que les Canadiens manifestaient à leur endroit ; nul ne soupçonna la polysémie du verbe, favorable au texte anglais, « *My Canada includes Quebec* ». Les Québécois soumis au test, bien-pensants troublés par l'instabilité politique de l'heure, avaient sélectionné, dans les sens possibles, celui qui les reconfortait, selon la pente normale de la rêverie naïve ; ils s'identifiaient en même temps à l'énonciateur qui affichait avec un bel aplomb son statut de possédant et qui pouvait dire « Mon » (faisant du Canada une personne, une sorte d'immense dieu protecteur, que le premier venu s'imaginait détenir en propre comme s'il s'agissait d'une brosse à dents) ; peut-être aussi se croyaient-ils pacifiés par la résolution de l'antithèse Canada-Québec, salutaire alliance de contraires. Discerner, identifier ainsi les modalités d'écriture d'un texte (sémantique, acoustique, rythmique, imaginaire) aide-t-il à le déposséder de son charme ? Cela peut-il rendre le lecteur plus conscient des émotions et des images étrangères que l'on tâche d'éveiller en lui, plus apte à agir en fonction de ses choix propres ?

Le choix de « Mystère de la parole » comme objet d'étude dans ces perspectives tient au fait que ce recueil a longtemps gardé secrète une part déterminante de sa signification. En effet, c'est seulement depuis une dizaine d'années, grâce en particulier à des critiques féministes, notamment Kathleen Kells (1989) et Patricia Smart (1980), que nous pouvons considérer ce recueil, non plus

comme l'œuvre d'une poète illustrant la thématique du pays et participant à la « fondation du territoire¹ », mais comme l'œuvre d'une polémiste iconoclaste vouée à une virulente et blasphématoire entreprise de subversion de la religion catholique. On y trouve déjà, bien que de façon clandestine, ce que représentent, aux yeux de Jacques Allard, *Les enfants du sabbat*, soit « l'envers [...] de la magie catholique de notre enfance » (1975 : 285). À vrai dire, cette contestation de la doctrine catholique, Hébert l'avait inaugurée dans plusieurs textes antérieurs, notamment dans « Le tombeau des rois », où l'un des principaux articles du dogme catholique, qu'elle formule ainsi : « Le monde est en ordre ° Les morts dessous ° Les vivants dessus » (1960 : 35), est nié dès le vers suivant : « Les morts me visitent », expression d'une croyance au vampirisme que développent, dans ce même recueil, les poèmes « Vie de château » et « Le tombeau des rois ». Au contraire, comme le montre le récit du combat de Jésus contre Légion (Marc, V, 1-20), où l'on voit Jésus commander au diable, sorti des enfers et parcourant le monde, de réintégrer son habitat naturel, la doctrine catholique veut chacun à sa place, « l'homme parmi les siens, les démons dans les profondeurs » (Starobinski, 1974 : 97).

En 1960, toutefois, avec une facilité remarquable, Hébert sut endormir les cerbères de la tradition catholique. De fait, deux lecteurs seulement : le frère Clément Lockquell (1960 : 11), dans sa recension de la préface du recueil, et Guy Robert (1962 : 36), dans son essai sur *La poétique du songe*, suspectèrent, sur le plan doctrinal, quelques anomalies. Mais ils n'insistèrent pas, et, à ma connaissance, on n'en parla plus. Peut-être cette relative indifférence atteste-t-elle l'esprit de tolérance qui animait ces années-là l'Église du Québec à l'endroit des réformistes ? Peut-être n'a-t-on pas cru possible de mettre en question ce chant du monde, tellement puissamment le jansénisme et la solitude y étaient dénoncés ? Peut-être encore n'a-t-on pas perçu toute l'audace de l'entreprise ? Qui sait ? Chose certaine, Hébert avait utilisé les techniques d'écriture les plus propres à donner le change sur ses

1. Je réfère ici à un article de Paul Chamberland, « Fondation du territoire » (1967) et à ce passage de la préface, si souvent cité depuis dans les études sur la thématique du pays : « Notre pays est à l'âge des premiers jours du monde. La vie ici est à découvrir et à nommer » (p. 71) — cela semble en écho au titre d'un article du frère Marie-Victorin : « La Province de Québec, pays à découvrir et à conquérir » (1925 : 1).

véritables intentions, quand le titre même du recueil, syntagme plurivoque à souhait, donnait à lire (entre autres messages) : alchimie du verbe, occultisme de la parole, et figurait une parole secrète, chiffrée, inaccessible à la raison sans le secours d'une clé.

Or, très tôt, cette lecture du titre fut rejetée : « Si l'on entend par là, soutient Pagé, une volonté de secret de la part de l'auteur, qui voudrait se réserver pour quelques initiés, le terme est inexact » (1965 : 117). Jean-Louis Major préfère lui aussi chercher dans une autre direction ; il voit dans le titre une allusion au théâtre religieux du Moyen Âge, à la représentation, sur le parvis des églises, des mystères et des miracles. La parole devient le sujet d'un drame sacré : c'est le « miracle », la « révélation en quelque sorte sacramentelle de la parole », la structure du poème éponyme développant les trois principales séquences de la théologie de la Rédemption, soit l'Annonciation, la Nativité et la Pentecôte (1976 : 85, 84). Le charme du titre séduit aussi Jean Marmier (1973 : 807), qui, frappé par le ton jubilatoire du recueil, l'assimile aux mystères « de joie » de la prière catholique, et René Lacôte (1969 : 84), qui le considère comme dérivé de la liturgie, ce que le caractère selon lui hiératique du langage poétique lui paraît amplement confirmer. Quoi qu'il en soit, le titre s'enveloppe d'une atmosphère spirituelle.

Après le titre, c'est à la préface de semer des éléments de subversion. J'examinerai tour à tour quatre lieux de ce texte, qui simule un art poétique.

Premier point : le discrédit des écrivains catholiques. Tout en indiquant au passage, à grand renfort d'images sibyllines, que le mystère de la parole consiste dans un « manque secret » gardé au « cœur » de l'œuvre, « une poignante imperfection », un « signe de la terre » qui « blesse la « beauté en plein visage », Hébert fonde son discours sur un paradoxe audacieux : la littérature catholique de l'époque, falsifiant selon elle la vérité poétique ou romanesque pour la « faire servir à une cause tout extérieure à l'œuvre elle-même », est immorale, tandis que « la rigueur instituée » de Valéry lui confère la « très haute morale de l'artiste véritable » et que l'« œuvre authentique » de Proust rend témoignage à Dieu (1960 : 70). Lockquell vit là des sophismes, et il le fit remarquer, avec beaucoup de tact, dans l'article déjà mentionné.

Deuxième point : l'équivoque des rapports entre l'artiste et Dieu. Juste avant ces tours d'adresse faisant du croyant un fripon

et de l'agnostique ou du matérialiste un saint laïc, Hébert avait écrit ceci : « L'artiste n'est pas le rival de Dieu. Il ne tente pas de refaire la création. Il demeure attentif à l'appel du don en lui. Et toute sa vie n'est qu'une longue amoureuse attention à la grâce. Il lutte avec l'ange dans la nuit » (1960 : 69). Ces phrases ne sont pas des plus limpides : comment concilier « L'artiste n'est pas le rival de Dieu » avec « le recours à Dieu [est] périmé », vers du poème « La ville tuée » (1960 : 94) ? Comment un artiste, qui ne se prétend pas « le rival de Dieu », « lutte[rait-il] avec l'ange dans la nuit » ? Cette allusion à un épisode de la Bible, la lutte de Jacob avec l'ange au gué du Yabboq (*Genèse*, XXXII, 23-33), reparaitra environ aux trois cinquièmes du recueil – là où opèrent parfois les mises en abyme – dans le seul des 15 poèmes qui ne soit pas fait d'une seule strophe de versets, mais de plusieurs strophes de vers libres, « La sagesse m'a rompu les bras » : « J'ai rappelé l'ami le plus cruel, la ville l'ayant chassé, les mains pleines de pierres. ° Je me suis mise avec lui pour mourir sur des grèves mûres ° Ô mon amour, fourbis l'éclair de ton cœur, nous nous battons jusqu'à l'aube » (1960 : 93). À son tour, ce passage en appelle un autre, du poème « Je suis la terre et l'eau » : « Un grand cheval noir court sur les grèves, j'entends son pas sous la terre, son sabot frappe la source de mon sang à la fine jointure de la mort ° Ah, quel automne ! Qui donc m'a prise parmi des cheminements de fougères souterraines » (1960 : 87). Des récits folkloriques recueillis le long du Saint-Laurent recourent ici une tradition universelle qui voit, dans ce cheval noir, un démon chthonien, une figure du Diable. Quoi qu'il en soit, il suffit alors à Hébert de proclamer, avec le ton de la conviction, que « [l']artiste n'est pas le rival de Dieu » : on la croit sur parole, on répète à satiété cette phrase combien lénifiante.

Troisième point : le conditionnement du lecteur par le recours au rite initiatique. Major signale l'action de ce rite dans le poème éponyme, tandis que Jeanne Lapointe la détecte dans le système du recueil. Examinant l'ordre des thèmes et des poèmes, elle fait remarquer que les gestes de la vie et de l'amour y précèdent les actes de lucidité et de rébellion, en somme, que l'existence y précède la conscience et la lutte (1961 : 21-22). Elle met ici en relief quelques-unes des séquences du récit initiatique (je complète le schéma) : la mise en tutelle, l'arrachement au milieu d'origine (systématiquement déprécié) et le passage à l'autre monde, la destruction sans retour des anciens codes et, selon le cas,

l'implantation ou l'insinuation des nouveaux codes, la programmation en vue de l'exécution d'actions décisives. L'un des sonnets les plus connus de Baudelaire, « Recueillement » (1975, I : 140-141), résume bien ces étapes, à l'aide d'impératifs ponctuant le harcèlement qu'exerce le maître d'initiation à l'égard de la postulante : « Sois sage » et « tiens-toi plus tranquille » intime le locuteur à sa Douleur, impératifs de la tutelle ; « donne-moi la main » et « viens par ici », impératifs du transfert ; « vois » et « entends », impératifs de l'hypnose ou de la fascination de l'esclave. Support essentiel de l'opération, la magie, sensible par la musicalité et le rythme toujours plus envoûtants des six derniers vers, entre en action dès le troisième vers : « Une atmosphère obscure enveloppe la ville » ; c'est la tombée du crépuscule, dont le poète, fertile en astuces, signale qu'il répond à l'invitation même de la Douleur : « Tu réclamais le Soir, il descend, le voici » ; il satisfait ainsi à la règle qui veut que nul candidat à l'initiation ne soit plus vulnérable aux manipulations que celui qui implore l'Inconnu, s'offrant en victime consentante, comme l'enfant se livre aux sortilèges du magicien, ou de la magicienne – de l'illusionniste. Dans un poème des *Songes en équilibre*, « Le carrousel », à l'instar de Baudelaire qui avait changé en « enfant » l'interlocutrice fictive de « L'invitation au voyage » (1975, I : 53-54), Hébert s'était appliquée à infantiliser l'être voué à l'action de son art magique, énonçant ces paroles « d'une voix grave ° Qui chante au fond des rires » : « Viens mon enfant, ° Nous allons faire un voyage » (1942 : 89). L'expérience aidant, elle se montre plus adroite dans la préface de « Mystère de la parole » :

La poésie ne s'explique pas, elle se vit. [...] Et le lecteur de poésie doit [...] demeurer attentif et démuni en face du poème, comme un tout petit enfant qui apprend sa langue maternelle. Celui qui aborde cette terre inconnue qui est l'œuvre d'un poète nouveau ne se sent-il pas dépaycé, désarmé, tel un voyageur qui, après avoir marché longtemps sur des routes sèches, aveuglantes de soleil, tout à coup entre en forêt ? Le changement est si brusque, la vie fraîche sous les arbres ressemble si peu au soleil dur qu'il vient de quitter, que cet homme est saisi par l'étrangeté du monde et qu'il s'abandonne à l'enchantement, subjugué par une loi nouvelle, totale et envahissante, tandis qu'il expérimente

avec tous ses sens altérés, la fraîcheur extraordinaire de la forêt (1960 : 68-69).

On retrouve ici les étapes du processus de l'aliénation initiatique : convaincre le lecteur (ou le postulant) qu'il vit dans un monde stérile, hostile, tel un voyageur solitaire qui traverse un vaste désert, tous ses sens altérés, privés de plaisir, d'autant que la cruelle lumière de sa raison l'accable, et qui désire, de tout son être – question de vie ou de mort – l'ombre et l'eau salutaires de l'oasis ; arracher le lecteur à ce monde si mal fait pour le transporter dans un autre monde, ténébreux, forêt de légende où il se sentira d'abord perdu, sans origine, sans point de repère (« dépaycé »), désorienté, où il sera mis à nu, sans défense (« désarmé »), tel le nouveau-né – notons que ce pèlerin entre en forêt comme on entre en religion (indice de vocation qui signifiait encore quelque chose en 1960) et que, pour Georges-André Vachon, ce passage évoque l'entrée des mystiques dans la nuit obscure, l'expérience spirituelle de Dante et de Jean de la Croix (1984 : 16) ; faire jouer les grandes orgues des sortilèges de la fée Viviane et totalement envoûter le gibier, subjuguer le lecteur, hypnotisé, anesthésié, aliéné, mais heureux de l'être et « muet de plaisir » (Valéry, 1957, I : 121), en somme tel Winston Smith rendant grâce à Big Brother qui le tue pour son bien². Cette séquence narrative de la préface dut obtenir sa part d'effet et persuader le lecteur que rien du livre à venir ne pouvait lui être néfaste, puisque la « fraîcheur » lui était aussi bellement et naïvement promise, et garantie, comme la grâce au pèlerin du désert.

Quatrième et dernier point : la dissimulation du sort fait à la solitude. Le titre de la préface : « Poésie, solitude rompue » juxtapose des notions que l'ellipse, en quelque sorte, rend équivalentes ; mais la dernière phrase du même texte insère ces notions dans un rapport de force : « Je crois à la solitude rompue comme du pain par la poésie » (1960 : 71). Au premier regard, la comparaison fait illusion : elle sanctifie le geste ; la poésie, ou la poète, est la prêtresse qui officie la messe de la parole et rompt le pain-solitude pour l'offrir en partage aux fidèles. Cela rassure. Mais la rupture de la solitude peut aussi signifier la destruction de toute vie intérieure, la désintégration de l'autonomie de l'être, de sa possibilité de liberté – au sens où l'entend Michel, dans *Les chambres de bois*, quand il s'irrite contre Catherine, l'intruse :

2. Voir l'épilogue de 1984 de George Orwell.

« N'ai-je plus droit à aucune solitude, à aucune vie propre, à présent ? » (1958 : 72) ; dans ce cas, la poésie rompt la solitude comme la sagesse rompt les bras ; à plus forte raison la mort peut-elle ainsi rompre la solitude, comme il est dit en conclusion du scénario sur Saint-Denys Garneau : « Cet homme a vécu son aventure intérieure jusqu'à l'éclatement de sa solitude dans la mort » (Hébert, 1969 : 133).

J'en arrive aux procédés d'écriture mis en œuvre dans les poèmes du recueil. Comme l'écrit Robert : « L'alchimie verbale d'Anne Hébert possède une force de persuasion étrange, qui nous fait oublier la morbidité implicite de bien des pages. Un dépaysement poétique se poursuit » (1962 : 105). Comment la poète s'y prend-elle pour endormir la vigilance du lecteur ? Pour magnifier la cruauté, euphémiser la mort, sublimer la fureur et le crime ?

Elle cherche d'abord, comme le signale Major, à « transformer le champ de signification d'un mot » ; ainsi, le mot « blessures », au sixième vers du premier poème, le poème éponyme, acquiert une valeur positive, salvatrice même, par opposition au monde protégé, clos et ordonné de l'état antérieur : la blessure passe pour une onction ; le sujet ne percevra pas que les sensations affluent avec force, « à la façon d'une possession, voire d'une défloration » (1976 : 55, 57) ; l'aura du mot « blessures » en efface le sens. Elle cherche ensuite à conférer à la scène un aspect miraculeux. Tout se passe en effet comme si ce que subissait le sujet lui advenait sans causalité repérable, par miracle : rien ne renseigne sur l'identité de l'archer dont les « flèches d'odeur » lient l'humanité (ou seulement la féminité ?) « à la terre » et la blessent « en des noces excessives ». Rien non plus ne révèle, au tout début du même poème et donc du recueil, l'identité de l'être qui officie la cérémonie d'investiture de la parole, cette étrange messe sur le monde. Dans le recueil antérieur, ne pas connaître « l'auteur du songe » faisait problème et nombre d'interrogations traduisaient l'inquiétude de la locutrice à cet égard ; ici, nul embarras, bien au contraire : un écran voile l'origine de l'action qui s'exerce sur le sujet³. Enfin, elle adopte

3. Major s'est intéressé à cet étrange cas d'un schéma actantiel où le destinataire est soigneusement occulté, rappelant notamment qu'Hébert, pour aider Frank Scott à traduire avec le plus d'exactitude possible le verbe du vers « L'auteur du songe presse le fil » (1960 : 59), a rejeté le mot *tightens* qui, selon elle, « désigne l'effet de geste, tandis que *presse* indique un geste très

les procédés, les formes et les modes d'expression du discours catholique – la magie de la forme contribue à distraire du contenu, où sont inversés les valeurs et les rôles (l'être qui nomme, c'est Ève, pas Adam ; la prophétesse du salut national, c'est la poète, pas Jean Baptiste ; la Trinité, c'est Ève, pas Dieu, etc. ; un souverain discrédité affecte les traits de la morale catholique, comme la douceur, la vertu, la prudence, la charité ou la justice) : la beauté fascinante du masque empêche d'y lire le désordre, l'ode voile la parodie (exemples de parodie : les poèmes « Annonciation » et « Ève »).

Pour se convaincre de l'importance qu'Hébert accorde au travail de l'écriture en vue des effets à produire, lire le *Dialogue sur la traduction* (Hébert et Scott, 1970). Selon Major, on y voit comment « [l]e choix, la position, la sonorité, le sens des mots y sont longuement pesés et discutés ; chaque vers apparaît comme une mise en œuvre à la fois complexe et fragile du langage ; le poème s'y révèle dans son travail et son agencement » (1976 : 8). Ainsi, l'altitude de la prise de parole fait oublier que la prophétesse dicte des comportements, qu'elle sermonne ses ouailles, dans une attitude d'inspirée ou d'extatique. La solennité du déroulement bien réglé des versets suggère la célébration d'une fête religieuse, un rituel incantatoire, un hiératisme. Le déploiement et l'amplitude des phrases évoquent l'ampleur d'un épanouissement euphorique de l'être intime, à la mesure de l'immensité ; comme l'écrit Lapointe : « Les désespoirs les plus personnels se transfigurent en ardeur de protestation à la dimension de pays entiers » (1961 : 22). Tumultueuse, la phrase « s'élance, bondit [...] et déferle » ; elle figure, pour Amyot, un « printemps de la parole », où tout (le mot, l'image, le style) « contribue à cette crue nouvelle, à cette saison étincelante » (1965 : 247). Le « mouvement continu

discret, presque hypocrite, la cause demeurant secrète » (cité dans Major, 1976 : 33). Un intertexte externe donnerait peut-être l'identité du metteur en scène, celui même qu'évoquent à l'envi bien des récits consécutifs à « Mystère de la parole » : « C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent » (Baudelaire, 1975 : 5). Ainsi, dans le poème « Je suis la terre et l'eau », énoncer en clair le nom de ce personnage ne pouvait qu'endommager la magie du texte ; mieux valait sans doute s'en tenir à l'effet de mystère que procure l'allusion au « grand cheval noir [qui] court sur les grèves » (p. 87). De la même façon, ailleurs, « Perceval » est plus « poétique » et plus grave et plus polyvalent que « Belzébuth ».

de la parole » confère à la phrase une impression de plénitude, ce que Major appelle « un chant plein, un temps sans faille » (1976 : 37). À l'aide de la mise en parallèle de deux phrases, l'une du « Tombeau des rois », l'autre de « Mystère de la parole », « ayant censément la même signification », il montre que la phrase du « Tombeau des rois » dispose ses unités sur un axe vertical les isolant les unes des autres, créant entre elles une temporalité figée, un temps d'arrêt et d'attente, tandis que celle de « Mystère de la parole » « installe tout l'ordre cosmique en une vaste convergence » (1976 : 32). Le ton péremptoire, l'accent d'appropriation de la vérité, l'effet de rigueur, de précision, de densité et d'intensité, contribuent aussi à l'effort de persuasion du lecteur, qui prend à son compte le lexique de l'intégrité essentielle, – (« La sensation, écrit Lapointe, garde sa *stricte vérité* sensible, sa *force d'évocation authentique* »⁴ (1961 : 22) –, et qui accrédite les professions de foi (les « Je crois... Je crois... » qui concluent la préface), assume la moindre des assertions, tel le « sans aucune magie » de l'ultime verset du recueil : « Incarnation, nos dieux tremblent avec nous ! La terre se fonde à nouveau, voici l'image habitable comme une ville et l'honneur du poète lui faisant face, sans aucune magie : dure passion » (1960 : 105). Ce sur quoi Pagé apporte ce commentaire : « Une telle conception de la poésie ne rejoindrait-elle pas la vérité de l'expérience humaine dont une expérience chrétienne authentique ne saurait se passer ? » (1965 : 109). La véhémence, c'est-à-dire l'emportement émotif de la locutrice, assure le succès de sa quête de pouvoir sur le monde – Suzanne Paradis retient l'impression d'un « mouvement irrésistible de victoire et de puissance » (1970 : 41), tandis que Chamberland rêve d'un « vaste corps de louange et d'assomption, de prise en charge héroïque du monde », soutenue par une « audace cuirassée d'assurance » (1961 : 39).

Si la musicalité de la parole, à savoir le rythme, les reprises et les jeux de sonorités, a été peu étudiée, élément pourtant capital de la magie verbale, et capital pour Hébert elle-même, – on ne peut que renvoyer au *Dialogue sur la traduction*, où elle analyse ce vers, magique entre tous, qui ferait l'effet d'un charme ou d'un talisman pour l'abbé Bremond : « L'immobile désir des gisants me tire » (Hébert et Scott, 1970 : 71-72) –, en revanche, l'obscurité captive nombre de lecteurs. L'hermétisme et le symbolisme font obstacle à la compréhension. Aussi Ulric Aylwin éprouve-t-il

4. C'est moi qui souligne.

la nécessité de recommander une approche circonspecte de cet aspect du discours : « Sous les apparences trompeuses du langage de tous les jours, écrit-il, nous chercherons [...] les mots dont l'enveloppe linguistique cache un noyau symbolique » ; nous suivrons « les métamorphoses des symboles », pour « entrer dans l'évolution et le dynamisme caché de l'œuvre » (1966 : 3). Les métaphores, pour Jean-Michel Adam (1972), et les comparaisons, pour Yves Bolduc (1979), travaillent également à subvertir le sens. Quant aux alliances de mots contraires, qui donnent une illusion de surhumanité, ce sont sans doute les artifices les plus chargés de charme illusionniste : d'un trait de plume, le poète s'arroge le pouvoir de concilier l'inconciliable. Par ce truc d'écriture, il s'autodéfie, à l'ébahissement du vulgaire. « L'action la plus humble devient sacrée », écrit Pagé (1965 : 118) : la vue de ces monstres de langage, qui effraient et fascinent à la fois, susciterait en effet l'illusion du sacré. Bien avant *Kamouraska*, où Marmier notera qu'elle « entrelace le couple du vouloir-vivre et de l'instinct de mort avec une virtuosité et une puissance sans précédent » (1973 : 812), Hébert, dès « Mystère de la parole », cultive ces phénomènes avec une certaine prédilection : « Avec audace, écrit Pagé, [elle] bouscule les associations courantes de mots. [...] Elle] manie, par le langage, l'ordre du monde lui-même » (1965 : 106, 107). Ainsi, le poème « Ève » célèbre « à fêtes égales » la guerre et la paix, l'angoisse et l'amour, le deuil et la joie, série culminant dans le dernier verset du poème avec cette image : « [R]etrouve, enjoignent à Ève ses filles, l'ombre de la grâce sur ta face comme un rayon noir » (1960 : 102). Cette lumière noire et cette grâce ténébreuse, Bolduc les traduit prosaïquement : « péché béni, grâce maudite » (1979 : 141), ce qui lui permet de montrer que l'échelle de valeurs est renversée, que les contradictions absolues entre les termes (et les attitudes existentielles présupposées) sont pleinement assumées. Subversion radicale du texte de la *Genèse*.

Pour accroître la lisibilité du recueil, il serait sans doute opportun de poursuivre la quête des influences, si brillamment commencée par Marie-Laure Ryan (1985) dans son étude sur le poème « Neige », où se précisent les rapports avec les écrits de Saint-John Perse, et par Janet Marta (1978), dans son étude sur le code biblique⁵. Il faudrait aussi aller aux autres textes d'Hébert,

5. Sources des quatre citations de la préface : Marcel Proust, fin de la première partie, « Combray », du premier tome d'*À la*

dont on sait qu'ils forment une seule et même tapisserie aux motifs récurrents, et chercher à quelle « antitradition catholique » elle se rattache, peut-être gnostique et maçonnique. Tâches peut-être dévolues au lecteur « idéal », selon les vœux ironiques d'Ernst Jünger :

*Si l'estimable public se montre incapable de comprendre
telle ou telle remarque, ce n'est pas seulement parce qu'il
ignore*

*la Bible,
les langues anciennes,
l'histoire,
la mythologie,
les littératures classique et mondiale,
mais aussi parce qu'il ne possède pas les outils du langage,
la grammaire,
la métrique,
l'étymologie,
la magie des sons (cité dans Otten, 1987 : 347).*

Quoi qu'il en soit, puisque des forces passent par la médiation des formes, la lecture de la poésie ne mythifie ni l'auteur ni le texte ; sans se laisser intimider par le « mystère de la parole », elle interroge l'un et l'autre. L'enthousiasme n'est pas un état d'âme de lecteur⁶.

recherche du temps perdu : Du côté de chez Swann ; Paul Valéry, « Note et digression » servant d'avant-propos à *l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (une variante) ; René Char, *Feuillets d'hypnos*, dans *Fureur et mystère* ; Albert Camus, « L'énigme », récit de *L'été* (variantes).

6. D'après un aphorisme de Valéry (1957, I : 1205).

Bibliographie

- ADAM, Jean-Michel (1972), « Sur cinq vers de "Mystère de la parole" : Lire aujourd'hui "Neige" d'Anne Hébert », *Études littéraires*, vol. 5, n° 3, (décembre), p. 463-480.
- ALLARD, Jacques (1975), « *Les enfants du sabbat* d'Anne Hébert », *Voix et images*, vol. 1, n° 2, (décembre), p. 285-286.
- AMYOT, Georges (1965), « Anne Hébert et la Renaissance », *Écrits du Canada français*, n° 20, p. 233-253.
- AYLWIN, Ulric (1966), « Vers une lecture de l'œuvre d'Anne Hébert », *La barre du jour*, vol. 2, n° 1, (été), p. 2-11.
- BAUDELAIRE, Charles (1975), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. I. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- BOLDUC, Yves (1979), « La comparaison dans l'œuvre poétique d'A. Hébert », *Si que*, n° 4, automne, p. 123-142.
- CHAMBERLAND, Paul (1961), « Poèmes de Anne Hébert », *Lectures*, vol. 8, n° 2, (octobre), p. 39-41.
- CHAMBERLAND, Paul (1967), « Fondation du territoire », *Parti pris*, vol. 4, nos 9-10-11-12, (mai-août), p. 11-42.
- HÉBERT, Anne (1942), *Les songes en équilibre*, Montréal, L'Arbre.
- HÉBERT, Anne (1958), *Les chambres de bois*, Paris, Éditions du Seuil.
- HÉBERT, Anne (1960), *Poèmes*, Paris, Éditions du Seuil.
- HÉBERT, Anne (1969), « Saint-Denys Garneau », dans René LACÔTE, *Anne Hébert*, Paris, Seghers, p. 126-133. (Coll. « Poètes d'aujourd'hui ».)
- HÉBERT, Anne, et Frank SCOTT (1970), *Dialogue sur la traduction à propos du « Tombeau des rois »*, Montréal, HMH. (Coll. « Sur parole ».)

- KELLS, Kathleen (1989), « From the first "Eve" to the new "Eve". Anne Hébert's rehabilitation of the malevolent female archetype », *Studies in Canadian Literature*, vol. 14, n° 1, p. 99-107.
- LACÔTE, René (1969), *Anne Hébert*, Paris, Seghers. (Coll. « Poètes d'aujourd'hui ».)
- LAPOINTE, Jeanne (1961), « "Mystère de la parole" par Anne Hébert », *Cité libre*, vol. 12, n° 36, (avril), p. 21-22.
- LOCKQUELL, Clément (1960), « L'art poétique d'Anne Hébert », *Le Devoir*, (18 juin), p. 11.
- MAJOR, Jean-Louis (1976), *Anne Hébert et le miracle de la parole*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Lignes québécoises textuelles ».)
- MARCOTTE, Gilles (1978), « Prix David. Anne Hébert », *Le Devoir*, (7 octobre), p. 20.
- MARIE-VICTORIN, frère (1925), « La Province de Québec, pays à découvrir et à conquérir », *Le Devoir*, (26 septembre), p. 1.
- MARMIER, Jean (1973), « Du Tombeau des rois à Kamouraska : vouloir-vivre et instinct de mort chez Anne Hébert », dans Jean MARMIER, *Missions et démarches de la critique*, Paris, Klincksieck, p. 807-814.
- MARTA, Janet (1978), « Déchiffrement du code biblique dans les "Poèmes" d'Anne Hébert », *Présence francophone*, n° 16, printemps, p. 123-130.
- ORWELL, George (1974), *1984*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- OTTEN, Michel (1987), « Sémiologie de la lecture », dans Maurice DELCROIX et Fernand HALLYN (dir.), *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Paris et Louvain-la-Neuve, Duculot, p. 347.
- PAGÉ, Pierre (1965), *Anne Hébert*, Montréal, Fides. (Coll. « Écrivains canadiens d'aujourd'hui ».)
- PARADIS, Suzanne (1970), « L'éclatante barbarie de la réalité », *Le Soleil*, (24 janvier), p. 41.

- ROBERT, Guy (1962), *La poétique du songe. Introduction à l'œuvre d'Anne Hébert*, Montréal, l'Association générale des étudiants de l'Université de Montréal (AGÉUM). (Coll. « Cahiers ».)
- RYAN, Marie-Laure (1980), « "Neige" d'Anne Hébert : un dialogue avec Saint-John Perse », *Présence francophone*, n° 20, printemps, p. 127-135.
- SMART, Patricia (1980), « La poésie d'Anne Hébert : une perspective féminine », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 50, n° 1, (janvier-mars), p. 62-68.
- STAROBINSKI, Jean (1974), *Trois fureurs*, Paris, Gallimard. (Coll. « Le chemin ».)
- VACHON, Georges-André (1984), « La poésie québécoise depuis 1940. Au seuil de la modernité : Anne Hébert », Montréal, Maison de Radio-Canada, « Service des transcriptions et dérivés de la radio », (8 mars).
- VALÉRY, Paul (1957), *Œuvres*, Paris, Gallimard, t. I. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)

PRODUCTION ET RÉCEPTION DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Clément MOISAN
CRELIQ, Université Laval

L'historiographie littéraire, entendue comme une réflexion sur les théories, les méthodes et les pratiques de l'histoire littéraire, se ramènerait à une vision de la littérature dans l'Histoire et *vice versa*. Ce double point de vue met en rapport les deux faces du discours historique, celle des ouvrages d'histoire de la littérature eux-mêmes et celle des théories de ce discours particulier. Michel de Certeau apporte la clé de cette relation :

La démarche « scientifique », écrit-il, se distingue non pas comme un savoir plus réel mais comme une pratique discursive capable d'élucider les règles de sa production. Analyser l'historiographie en tant qu'écriture, c'est restaurer l'unité d'un processus qui comprend le texte, c'est envisager le discours même comme une opération scientifique, articulée sur d'autres, c'est saisir cette praxis historiographique comme réalité et non-rapport à une réalité extérieure (1975 : 67).

En effet, considérée comme *praxis*, l'historiographie est un discours comme les autres, mais un discours qui dans un même processus traduit son objet et les modes de sa traduction. En ce sens, elle est une production de discours comportant ses propres règles de production. Même si ces règles restent la plupart du temps implicites ou non explicitées dans les ouvrages d'histoire littéraire, elles régissent entièrement l'organisation du texte, sa position à l'intérieur d'un système de textes et sa réception. Cette manière de voir la problématique du discours historique/

historiographique élimine la distinction traditionnelle entre science/littérature/histoire. Ainsi considérée, l'historiographie littéraire est *une vision de l'Histoire dans l'Histoire*. Pour rendre compte de ces prémisses, je prendrai un exemple dont je ferai une analyse assez précise pour qu'elle puisse servir de démonstration.

La première anthologie de la littérature canadienne-française, et la plus importante pour la constitution des débuts de son corpus, est le *Répertoire national* de James Huston paru de 1848 à 1850. L'ouvrage a sans cesse été cité et pillé durant la dernière moitié du siècle. Comme il a toujours été impossible de vérifier la pertinence du choix de Huston, étant donné la difficulté de rassembler toute la production de l'époque « perdue », comme le dit Huston, dans les journaux, le *Répertoire* a servi d'autorité pour établir l'état de la littérature d'avant 1850. Comme toutes les anthologies qui vont suivre, celle-ci a pour but d'affirmer l'existence de la littérature canadienne et, pour le prouver, d'en constituer la somme des écrits sous la forme d'un recueil de textes jugés significatifs. Le *Répertoire* a connu deux rééditions, celle d'Adolphe-Basile Routhier, en 1893, et celle de Robert Mélançon, en 1982. Les « Préface » et « Introduction » à ces trois ouvrages méritent un examen du point de vue historiographique ; elles montrent l'évolution et les transformations des idées sur la périodisation du corpus, la hiérarchisation des périodes, la valeur des œuvres en elles-mêmes ou par rapport à celles de la littérature française, les codes de lecture de ces œuvres et l'autonomie de la littérature canadienne.

Mais cette anthologie est aussi une Histoire. Dans sa préface, Huston divise son corpus en trois périodes : après la Conquête, au début de l'imprimerie ou des journaux, quand il n'y avait pas de public, pas de bibliothèques, donc pas de littérature proprement dite ; jusqu'à 1820, alors que « la littérature s'affranchit de tous ses langes de l'enfance » et devient une « bouture¹ de cette littérature française » (1848 : VI) ; puis de 1820 à 1848, quand « le goût des lettres [...] se répand [...] avec rapidité dans toutes les classes de la société » et que la littérature canadienne « s'émancipe du joug étranger » (1848 : VII). Cette périodisation

1. Image tenace, qu'on retrouve dans les discours tenus après la dernière guerre au moment de la querelle « La France et nous » qui mettait en cause Robert Charbonneau et Louis Aragon, entre autres. Celui qui, durant cet affrontement, a le mieux explicité cette image est Étienne Gilson (Charbonneau, 1947 : 61-63).

sous forme de progrès et d'émancipation appelle une mise au point de l'auteur qui se défend bien de présenter dans ce recueil des « modèles de littérature ». Son but premier est « d'être utile aux jeunes gens studieux, aux écrivains du Canada, à toutes les personnes qui aiment les lettres nationales et qui voudront en étudier l'enfance, les progrès et l'avenir ». Les objectifs sont didactiques : la connaissance de la littérature par l'étude et sa reconnaissance par un public qui en saisit la valeur nationale. Les journaux contribuent à ce mouvement, qui, « en se multipliant, ont fait multiplier les lecteurs et les écrivains » (1848 : VI). L'objectif ultime est d'amener le lecteur à constater avec un certain plaisir l'émancipation de la littérature canadienne :

Le lecteur se réjouira, comme nous, en arrivant à l'époque actuelle, de voir combien la littérature canadienne s'émancipe du joug étranger ; de voir combien les écrivains, mûris par l'âge et l'étude, diffèrent en force, en vigueur, en originalité, des premiers écrivains canadiens ; de les voir s'élever au-dessus des frivolités et des passions politiques, pour aller à la recherche de tout ce qui peut être vraiment utile au peuple, de tout ce qui peut consolider et faire briller notre nationalité.

Le *Répertoire* doit créer une sorte d'émulation qui « aura aussi l'effet d'engager un bon nombre d'écrivains éminents à reprendre leurs travaux littéraires, et tous les jeunes gens à travailler avec énergie à éclipser leurs devanciers » (1848 : VIII). L'optimisme semble ici de rigueur. La préface de Huston adopte le ton de l'appel et de la stimulation ; le *Répertoire* doit servir de déclencheur littéraire.

L'idée de progrès des lettres canadiennes est reprise dans un autre sens par Routhier (le mot revient au moins cinq fois dans son introduction) à l'occasion de sa réédition du *Répertoire* en 1893. La période de l'enfance de la littérature canadienne, notée par Huston, est reprise dans la périodisation de Routhier ; elle comprend les écrits du Régime français (les *Œuvres* de Champlain, les *Relations des Jésuites*, les *Lettres de Marie de l'Incarnation*, les récits de voyage). « Toute cette période est la première enfance de notre littérature. Elle laisse beaucoup à désirer sous le rapport littéraire ; mais elle n'a guère de taches au point de vue religieux et moral » (1893 : VIII). À cette image de la vie humaine comme périodisation (enfance, maturité, vieillesse), Routhier ajoute celle

des saisons : « Les productions littéraires ont leurs saisons comme celle de la nature » (1893 : XIV-XV). Le rythme des saisons lui permet en effet de répartir la production depuis 1763.

Après un long hiver qui avait suivi la conquête, le soleil remonta peu à peu sur l'horizon, les neiges fondirent lentement, et quelques fleurs champêtres percèrent le gazon. C'était l'arrivée d'un printemps. Cette saison se prolongea longtemps, et l'été commençait à peine quand M. Huston crut le moment arrivé de faire une première récolte [...]. Il est certain qu'après la publication du Répertoire national, le goût des lettres a grandi parmi nous, et que nous avons fait depuis lors de remarquables progrès (1893 : XIV-XV).

Si l'on poursuit la métaphore des saisons, on doit poser que l'été a eu lieu après le *Répertoire*, car il « commençait à peine » ; cette saison coïncide avec le « mouvement littéraire » de 1860, comme le nomme Casgrain en 1866. Routhier redécoupe la production rassemblée dans le *Répertoire* en quatre périodes : de 1763 à 1800 environ ; de 1800 à 1834 (1893 : XV-XXXII) ; « la période de 1834 à 1844 » (1893 : XXXII-XXXVI) ; de 1844 à 1848 (1893 : XXXVI-XL). La période qui suit le *Répertoire*, soit 1848 à 1893, date de la réédition, marque une apogée dont la fin du XIX^e siècle est un moment de ralentissement dans « notre marche ascensionnelle » (1893 : XLII). À l'intérieur des périodes, les genres servent de divisions et les écrivains de subdivisions. À la fin de cette historisation en forme d'*ascension*, Routhier ne peut que conclure : « Donc, il y a progrès » (1893 : XLII).

Cette perspective historique de la fin du XIX^e siècle a dépassé le constat d'existence et d'émancipation de la littérature canadienne par rapport à la littérature française. Les préoccupations de Huston ont fait place à l'affirmation d'un développement réglé qui va vers une sorte de sommet et qui prend un caractère d'autonomie. L'absence de référence à la littérature française montre bien que le progrès s'établit à l'intérieur même du déroulement de la littérature nationale. Il s'agit d'un point idéal, non encore atteint, mais qui est le signe d'une « évolution » par mode d'accumulation, de multiplication de genres pratiqués (poésie, prose, discours, journalisme, histoire, éloquence, etc.) et d'œuvres dans ces genres. C'était le cas d'Edmond Lareau qui, dans son *Histoire de la littérature canadienne* de 1874, donnait des listes d'écrivains dans les six genres qui structuraient son ouvrage. L'Histoire littéraire

est le produit d'un accroissement, non d'un approfondissement. Le progrès dont parle Routhier à propos de la *littérature*, ce terme dont les virtualités sémantiques sont considérables, lui permet de lier progrès littéraire et progrès de toute nature.

Pour Routhier, l'histoire générale ne suffit pas à faire « connaître une race » ; il faut lui adjoindre celle de sa littérature (« ses orateurs, ses écrivains, ses poètes »), et « jusque dans ses origines ». Les œuvres des débuts de la colonie, « si elles ne sont pas des modèles à imiter, [...] sont des reliques à vénérer » (p. IX). « Elles font partie du domaine national. » L'historiographie littéraire fait ici un pas de plus en attribuant à la littérature du Régime français une valeur nationale, patriotique. « Ce qui est certain, c'est que le patriotisme trouvera un aliment fortifiant dans l'étude de nos vieilles archives littéraires [...]. Il n'y faut pas chercher des leçons d'art, mais des leçons de civisme » (p. XI). Huston situait la période du *Répertoire* (1764-1848) comme fondement de la littérature nationale ; Routhier, lui, remonte au-delà de cette période pour ajouter des morceaux plus anciens au *patrimoine* littéraire. « Le fondateur de Québec a été notre premier littérateur [...] Ses œuvres sont donc bien à nous et la France ne peut réclamer comme sien un patrimoine qui nous vient de notre père » (p. XI). L'annexion des premières œuvres est ici une opération autonomisante, car Routhier considère que, à l'époque de Voltaire, « nos pères ne prirent aucune part à l'orgie littéraire qu'[il] dirigea », « ne conservant plus guère avec la France d'autres relations que celles du souvenir » (p. XIV). La métaphore des saisons intervient encore pour proposer le XVIII^e siècle français, irréligieux et immoral, comme un hiver dont le retour à l'inspiration chrétienne du romantisme naissant a marqué le printemps. Ce nouveau printemps coïncidait aussi avec celui des lettres canadiennes, que le *Répertoire* a illustré.

L'idée de progrès prend donc chez Routhier une valeur différente de celle de Huston, où elle marquait une émancipation de la littérature canadienne par rapport à celle de la France, son émule. Chez Routhier, le progrès est un lieu axiologique qui présente la littérature selon une évolution marquée par des points forts : depuis le début valorisé des « archives littéraires », qui donnent des « leçons de civisme » et sont des « reliques à vénérer » ; en passant par une période d'oubli de ce XVIII^e siècle français voué à l'irréligion et dont Voltaire est le représentant honni ; pour arriver au *Répertoire* et, à ses suites, qui consacrent l'existence de la

littérature canadienne ou son *originalité* au sens où l'entendaient l'abbé Casgrain en 1866 (1875, 3 : 75-85) et plus tard Camille Roy dans sa conférence de 1904 sur « La nationalisation de la littérature canadienne » (1907 : 358-375). Lieu axiologique, en effet, car cette supériorité, acquise de longue main (le passé), est menacée par le présent (1893), où la politique absorbe tous les talents et « nuit considérablement au progrès des études et au développement des beaux-arts ». Plus que cela, la politique *souille* et *détruit* les talents. Elle met en péril la littérature et, par conséquent, la patrie, l'avenir « même d'un peuple ». Routhier affiche un pessimisme historique d'autant plus grave qu'il remet en question le progrès lui-même comme base de toute cette construction de l'histoire des lettres, depuis les débuts de la colonie jusqu'à la fin du XIX^e siècle. À toute apogée correspond nécessairement une décadence. Huston se croyait à l'été des lettres, Routhier, à l'automne. Le déplacement dans le temps amène un déplacement des saisons, donc des valeurs sous-jacentes à cette métaphorisation.

En tête de sa réédition de 1982, Robert Mélançon reproduit la préface de Huston, mais non l'introduction de Routhier. « Celle-ci, écrit-il, projette sur le *Répertoire national* un éclairage d'un grand intérêt pour l'historien de la fin du XIX^e siècle mais qui est un obstacle de plus pour quiconque essaie de reconstituer l'atmosphère intellectuelle sensiblement différente qui prévalait cinquante ans plus tôt » (1982 : 16-17). Avant d'entrer dans le *Répertoire* lui-même, Mélançon tente de détruire un préjugé tenace sur le contenu du recueil dont la valeur (littéraire) serait négligeable, pour ne pas dire plus : *platitudes*, *niaiseries*, *sermons*, *gaucheries*, *textes illisibles*, etc. On le feuillette comme un « répertoire » précisément, mais il faudrait le *lire*, conseille Mélançon, non comme un *pensum*, mais « pour ce plaisir libre et désintéressé [...] que procure la littérature ». À cette fin, le lecteur doit considérer ces morceaux comme de la littérature *naïve*, « sans [s']encombrer de canons académiques » (1982 : 12), même si, à l'occasion, on y trouve aussi de la littérature « savante », les textes d'Étienne Parent entre autres, « un essayiste d'une vigueur peu commune ». Mélançon justifie son édition intégrale du *Répertoire* en invoquant l'argument que faire une anthologie de ce qui, au départ, en était déjà une, aurait constitué une sorte de trahison ou de mutilation. Aussi, ne faut-il pas *apprêter* ce document de notes et de commentaires, comme l'a fait Routhier,

afin de permettre au lecteur contemporain de voir « s'esquisser un portrait intellectuel et social des premiers écrivains québécois » (1982 : 16). De cette façon également, on peut mieux se rendre compte de la nature même de ce « premier tome de la littérature québécoise ». Les deux adjectifs *québécois* et *québécoise* indiquent bien la transformation qui s'est opérée au cours des années 1960 dans l'appellation du corpus entier de la littérature.

On peut déjà noter les *progrès* (le mot est aussi utilisé par Mélançon) de l'historiographie littéraire depuis le XIX^e siècle. Huston et Routhier périodisent la production ; Mélançon la contextualise ; tous lui confèrent d'autres valeurs à partir de ces deux opérations. Le XIX^e siècle défend et promeut l'existence de la littérature par une lecture de participation active ; les années 1980 en proposent la constitution par une lecture fondée sur une appropriation. L'établissement du corpus d'avant 1850 est donc passé par trois moments particuliers : celui de Huston, qui compile les œuvres en les mettant en regard de la production française dont l'influence en retarde l'émancipation ; celui de la réédition de Routhier, où l'idée de *progrès* permet de situer le corpus dans une perspective qui, en élargissant la séquence historique, prouve l'existence d'une littérature autonome ; enfin celui de la réédition de Mélançon, dans laquelle la littérature désormais constituée ne nécessite plus de plaider ni d'apologie, mais une forme de réappropriation. Dans ce dernier cas, il s'agit non pas de reconnaître (Huston) ni de légitimer (Routhier) mais de *canoniser*. Le discours de cette dernière introduction le fait de trois façons : par mode de législation, par mode d'interprétation et par mode de construction.

Par mode de législation

En proposant une lecture « naïve » du *Répertoire*, Mélançon change les règles et les normes en vigueur au XIX^e et même au XX^e siècle pour la critique de ces textes. On ne les lisait certes pas avant lui de façon naïve ! Cette « nouvelle » lecture est en réalité une subversion des codes originaux au profit d'autres qui sont porteurs de valeurs différentes. Pour le constater, il faut citer le texte complet de cet « art » de lire le *Répertoire*.

Il faut lire la plupart des auteurs du Répertoire national comme on regarde les peintres naïfs, pour cette fraîcheur que le manque de maîtrise laisse passer malgré l'appareil des

conventions, malgré un savoir d'académie laborieusement ânonné. L'artiste naïf ne cherche pas à s'affranchir des conventions ; il leur voue au contraire un respect dont ne s'embarrassent pas les artistes savants, peintres ou écrivains qui possèdent assez toutes les ficelles du métier pour s'en débarrasser à leur guise. L'esthétique professée par tous les Douaniers Rousseau est un académisme outrancier, une vénération absolue des règles et des techniques. L'artiste naïf s'applique, il veut bien faire, il cherche à poser ses couleurs comme il croit que les grands maîtres font, il fait rimer ruine avec bruine, souffre avec gouffre comme il a lu dans Hugo ou Musset quand ce n'est pas dans Auguste Brizeux. Ce respect qu'il porte à l'art dit l'intensité avec laquelle il s'y consacre, l'énormité de ce qu'il en attend comme d'une opération magique. L'artiste naïf est le contraire d'un dilettante. Il se livre à son art, il s'y jette en obéissant à une nécessité plus forte que tous les obstacles qu'engendre le manque de métier. Tous les naïfs, certes, ne sont pas des génies à l'état sauvage, il arrive que ce que Dubuffet appelle « l'art brut » ne soit que brut ou que le culte des conventions ne produise que du conventionnel. Mais nous avons appris à regarder les peintres naïfs sans nous encombrer de canons académiques, sans plus nous arrêter à ce qu'on jugeait naguère leurs maladresses, y trouvant à rebours notre plaisir puisqu'elles sont le lieu des plus étonnantes inventions. Nous découvrirons toute une bibliothèque quand nous apprendrons aussi à lire de cette façon (1982 : 12-13).

Toutes les critiques faites à ces écrivains dits « mineurs » du *Répertoire* deviennent alors sans fondement : les lois des genres, les règles de versification, les conventions, les thèmes, rien ne permet plus de juger, c'est-à-dire, selon les anciennes pratiques, de condamner et d'exclure, de louer et de magnifier, encore moins de hiérarchiser. Au contraire, l'opération consiste à inclure, à instituer. Nos écrivains d'avant 1850 sont des Douaniers Rousseau qui, en peinant pour respecter les règles et les techniques, et à cause de cela, font désormais partie du panthéon de la littérature québécoise. Il a suffi pour cela que l'Institution parle et décrète, qu'on procède à une réédition dans une maison en vogue en 1982, VLB, avec l'introduction d'un professeur d'université, critique attiré à l'époque aux pages littéraires du *Devoir*, et dont la réception, par la suite, s'est montrée en accord avec la lecture

proposée et en a prolongé les effets par d'autres études ou d'autres publications de nature universitaire, scolaire ou autre. La réédition et ses agents sont l'action et les acteurs d'un jeu institutionnel qui, dans le cas présent, transforme une tradition de lecture en une autre de manière à confirmer ce statut autonome de la littérature que Routhier avait déjà implicitement annoncé.

Par mode d'interprétation

Cette lecture « naïve » peut sans doute anéantir ou diminuer le préjugé défavorable à l'endroit des textes du *Répertoire*, mais elle modifie aussi le point de vue sur lui et sur eux. En changeant les codes de lecture, on change le document lui-même qui devient non plus la somme des écrits d'une époque, mais un élément constitutif de la littérature québécoise. Le *Répertoire* fait désormais partie du *canon* de la littérature du Québec. Toute la justification de la réédition intégrale du document est une interprétation en ce sens.

Le Répertoire national est un document exceptionnel dont on ne saisit la portée que si on le lit intégralement. Il est l'anthologie dans laquelle la première génération d'écrivains québécois s'est elle-même rassemblée. Il a pris d'emblée la valeur d'un inventaire et d'un premier bilan, et ses choix, même s'ils ne sont plus toujours les nôtres [...] s'avèrent tous significatifs en ce qu'ils dessinent un univers mental, des préoccupations et des valeurs, toute une culture (1982 : 14).

La conclusion de l'introduction de Mélançon définit l'*Histoire du Canada* de François-Xavier Garneau et le *Répertoire national* de Huston comme des « monuments fondateurs » (1982 : 24). La littérature québécoise commence avec eux, à la condition de lire l'*Histoire* de Garneau comme un monument « littéraire » et le *Répertoire* comme de la littérature naïve. De même que l'ouvrage de Garneau a toujours fait partie, depuis le XIX^e siècle, de l'« Histoire de la littérature canadienne-française », donc qu'il a été lu comme un document littéraire, de même l'inversion de la lecture du *Répertoire*, qui n'a été qu'une référence historique, en fait l'un des fondements du corpus littéraire.

Par mode de construction

En posant ainsi le *Répertoire* comme document fondateur, comme le *premier tome* de notre histoire littéraire, comme l'*anthologie de la première génération d'écrivains québécois*, Mélançon construit une Histoire qui commence précisément avec cet ouvrage (1764-1848), soit avec l'implantation de la première imprimerie et des premiers imprimeurs de journaux² (Hare et Wallot, 1983 : 79). En remontant plus loin, aux débuts de la colonie, Routhier avait agrandi l'édifice de cette Histoire dont la périodisation reposait sur des postulats différents. En prenant le début du Régime anglais comme point de départ de son *Répertoire*, Huston voulait prouver l'existence de la littérature canadienne et aider à son développement ; en lui donnant une organisation globale, Routhier procédait à une légitimation, la considérant comme un legs désormais reconnu par l'Histoire. L'absence de périodisation chez Mélançon permet de résoudre les questions proprement historiques en passant de la catégorie du temps (genres, œuvres, périodes, règles en usage à une époque) à la catégorie de l'espèce, en l'occurrence *la littérature québécoise*. Désormais l'existence et l'originalité de la littérature sont hors de saison. La littérature québécoise *est*, elle *existe*, et tout ce qui lui appartient s'y retrouve entièrement au point de s'identifier à elle. Il s'agit pour l'historien non pas de chercher des points de départ et d'arrivée et des points intermédiaires, mais de rassembler les documents qui construisent l'édifice. « Aucun choix de textes qu'on pourrait établir aujourd'hui, écrit Mélançon, ne pourrait faire percevoir de façon aussi concrète et immédiate la culture québécoise au milieu du XIX^e siècle » (1982 : 14). De la littérature on passe à la *culture* ; ce transfert terminologique marque le dernier sens de la construction historique : la généralisation qui, comme effet d'Institution, engendre la canonisation.

2. William Brown et Thomas Gilmore qui se sont établis à Québec en 1764.

Bibliographie

- CASGRAIN, Henri-Raymond (1875), « Le mouvement littéraire en Canada (1866) », dans Henri-Raymond CASGRAIN, *Œuvres complètes*, t. 3 : *Légendes canadiennes et œuvres diverses*, Québec, C. Darveau, p. 75-85.
- CERTEAU, Michel de (1975), « Écriture et histoire. Entretien entre Michel de Certeau et Jacques Revel », *Politique aujourd'hui*, novembre-décembre, p. 65-77.
- CHARBONNEAU, Robert (1947), *La France et nous*, Montréal, L'Arbre.
- HARE, John, et Jean-Pierre WALLOT (1983), « Les imprimés au Québec (1760-1820) », dans Yvan LAMONDE (dir.), *L'imprimé au Québec. Aspects historiques (18^e - 20^e siècle)*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, p. 77-125. (Coll. « Culture savante », n° 2).
- HUSTON, James (1848-1850), *Le répertoire national ou recueil de littérature canadienne*, Montréal, l'Imprimerie Lovell et Gibson, 4 t. (avec une préface).
- LAREAU, Edmond (1874), *Histoire de la littérature canadienne*, Montréal, John Lovell.
- MÉLANÇON, Robert (1982), « Introduction », dans James HUSTON, *Répertoire national*, Montréal, VLB éditeur, t. I, p. 9-24.
- ROUTHIER, Adolphe-Basile (1893), « Introduction », dans James HUSTON, *Le répertoire national ou recueil de littérature canadienne*, Montréal, J. M. Valois et Cie, vol. I, p. IX-XLIV.
- ROY, Camille (1907), « La nationalisation de la littérature canadienne », dans Camille ROY, *Essais sur la littérature canadienne*, Québec, Librairie Garneau, p. 358-375.

LA LECTURE ET SES CONTEXTES : DE JEAN CHRÉTIEN À CHARLES BAUDELAIRE

Louise MILOT
CRELIQ, Université Laval

Je partirai d'une perle politique qui fait désormais partie du patrimoine national : « Sans le Canada, le Québec serait un gros Nouveau-Brunswick¹. » Ce commentaire coloré de Jean Chrétien en faveur du NON, pendant la campagne référendaire de 1980², ne sera peut-être pas pleinement compris des collègues et des étudiants non québécois, des non canadiens surtout, et, de ce fait, ceux-ci en saisiront plus ou moins le caractère subversif et surtout opératoire. En effet, si le syntagme « Sans le Canada » accolé à « Québec » a été l'objet d'une publicité suffisamment large depuis plusieurs années pour être aisément décodé outre-frontière, il faut sans doute être Canadien, de préférence francophone, et idéalement francophone du Québec, pour imaginer le contenu savoureux que quelqu'un comme Chrétien peut inscrire dans l'expression « un gros Nouveau-Brunswick ». Ce contenu est d'autant plus intéressant et fragile que, en 1987, lorsque Chrétien choisit de poser sa candidature dans le comté très acadien de

1. Il me faut remercier mon collègue Roger De La Garde de m'avoir rappelé ce mot, lors de la conférence inaugurale du séminaire de la Chaire pour le développement de la recherche sur la culture d'expression française en Amérique du Nord (CEFAN) sur les mass média, à l'Université Laval, en septembre 1991.
2. Jean Chrétien était alors ministre dans le gouvernement libéral fédéral de Pierre Elliott Trudeau, et évidemment opposé à la séparation du Québec. Il est présentement premier ministre du Canada.

Beauséjour, les électeurs, soutenus par la mémoire des journalistes, le sommèrent de leur expliquer, à eux, nouveaux lecteurs imprévus d'un discours initialement destiné à un public de Québécois, ce qu'il entendait par « Nouveau-Brunswick » dans l'expression « un gros Nouveau-Brunswick ».

On pourrait se croire à un rassemblement politique, et sans doute suis-je passablement éloignée de la littérature, mais de la lecture, beaucoup moins. La question bête à poser au sujet de la phrase de Chrétien serait de savoir si un tel discours peut devenir littéraire ou, tout au moins, si on pourrait faire d'un tel discours une lecture littéraire. Surgit alors la question de la différence de nature entre ce que serait, d'un côté, la spécificité littéraire d'un texte et, de l'autre, une lecture soi-disant littéraire du même texte. De même qu'on peut certainement lire un texte dit littéraire de plusieurs façons dont la plupart ont peu à voir avec la littérature, il semble qu'on pourrait lire littérairement un texte non littéraire, sans qu'il en devienne littéraire pour autant. Les deux réalités, le texte littéraire et le texte lu littérairement, auraient intérêt à demeurer « distinctes ». Ce n'est pas l'avis de Gérard Genette, si j'ai bien compris certains propos de *Fiction et diction*, où il affirme que si une culture donnée comporte des textes « constitutivement³ » littéraires (Genette pense évidemment à des cas comme celui de *Phèdre* de Racine), elle ne comporterait pas de textes « constitutivement » non littéraires ; en d'autres termes, il faudrait parler de littérarité « conditionnelle » pour des textes qui, du fait d'une décision de lecture, pourraient *devenir* littéraires – ou cesser de l'être.

Le premier chapitre de *Fiction et diction*, où Genette aborde de front pour la première fois, sauf erreur, la question de la littérarité, suggère, au bout d'une assez longue démonstration, de retenir la catégorie de l'*intransitivité*, comme celle qui ultimement « constitue le texte en objet autonome et sa relation au lecteur en relation esthétique » (1991 : 37). La proposition ne serait ni nouvelle ni étonnante, si elle n'allait jusqu'à permettre de dire que non seulement tout texte de fiction est intransitif, donc littéraire, et appelle d'être lu comme tel du fait même de sa stratégie fictive, mais que, à la rigueur, n'importe quel texte de non-fiction est susceptible de devenir littéraire, si et seulement si, je dirais, « un

3. Genette (1991) qui oppose les « littératures constitutives » aux « littératures conditionnelles ».

jugement de goût individuel ou collectif [une lecture donc...] fait passer au premier plan ses qualités esthétiques » (1991 : 28). Il me semble pouvoir déduire de cette prise de position qu'il n'y a pas de limite, pour Genette, théoriquement, à l'extension des textes littéraires, ni de différence d'extension entre les textes littéraires et les lectures littéraires des textes. C'est le cas pour les textes non encore institutionnalisés car, pour les autres, toutes les « Phèdre de Racine », Genette prétend brutalement, et sans doute avec justesse, que l'opinion du lecteur actuel n'est plus de toute façon d'aucune pertinence. La possibilité qu'un texte non encore classé soit lu littérairement est ainsi renvoyée au lecteur, dont le pouvoir de rendre intransitif un texte est alors très large, l'acte de lecture étant toujours susceptible d'infléchir vers la fonction esthétique, « tout texte, écrit Genette, dont la fonction originelle, ou originellement dominante, n'était pas [celle-là] » (1991 : 28).

Dire que je ne suis pas encline à suivre Genette sur le terrain miné de l'esthétique, là où le goût de chaque lecteur, de chaque groupe de lecteurs, ou de chaque génération de lecteurs, ferait la différence, ne signifie pas, loin de là, que la question m'apparaisse simple, ni que j'aie moi-même les moyens de l'élucider. Je partirai d'une intuition assez générale – et dont toute la question est d'arriver à la fonder – selon laquelle tous les textes, tout au moins les textes d'une même époque, fiction et non-fiction confondues, ne sont pas « littéraires », non au sens où ils ne sont pas reconnus comme tels, ce qui est une évidence, mais au sens où ils ne permettent pas une lecture littéraire, c'est-à-dire où ils ne sont pas « littérisables ». C'est ici que la phrase de Chrétien, par la position plutôt extrême qu'elle commande dans le spectre des attitudes de lecture, peut être éclairante ; notamment par rapport à l'exemple littéraire auquel j'ai choisi de la juxtaposer, exemple non contestable je pense, emprunté même aux strates supérieures du champ : la forme poétique et Baudelaire.

La mise en circulation, ce qui est la même chose que la mise en lecture, du sonnet « À une passante » de Baudelaire ([1857] 1961) provoque forcément chez les lecteurs réels diverses réactions dont je dirais, on me le pardonnera, qu'elles sont du même ordre que les surprises qui attendaient Chrétien au Nouveau-Brunswick. Bref, un lecteur pourrait rejeter le sonnet de Baudelaire, et un poète n'a évidemment pas plus de contrôle sur les réactions des récepteurs que n'importe quel politicien. Imaginons, par exemple, que le lecteur émerge tout juste d'une aventure douloureuse avec une

femme sombre rencontrée par hasard, et qu'il ne lise dans le sonnet qu'un rappel banal et cruel de ce qu'on appelle aujourd'hui son « vécu ». Les choix discursifs comportent toujours et forcément de tels risques. Lorsque Jacques Poulin situe l'intrigue du *Vieux chagrin* (1989) à Cap-Rouge en banlieue de Québec ou que Michel Tremblay fait lire *Bug-Jargal* à la grosse femme (1978), les deux romanciers opèrent assurément un clivage entre la partie du lectorat qui connaît Cap-Rouge ou *Bug-Jargal* et l'autre. Imaginons même des cas limites où certaines particularités internes d'un discours, par leur force d'adéquation à certaines particularités contextuelles du lectorat qui les reçoit, vont jusqu'à constituer une garantie presque assurée de succès ou d'échec. L'actualisation récente la plus sensationnelle d'un tel phénomène dans le monde du livre – sensation escomptée – serait le cas *Scarlett* (Alexandra Ripley, 1991), jouant sur le souvenir nostalgique des lecteurs d'*Autant en emporte le vent*.

Bien qu'ils soient à ranger sous l'étiquette générale de la liberté du lecteur et à relier au « pouvoir » et au « goût » dont parlait Genette, de tels effets de lecture ne sont pas propres à la littérature, on le sait. Et, justement parce qu'ils ne lui sont pas propres, ils n'ont rien à voir, cela devrait être évident, avec le fait littéraire que Genette prétend élucider. On peut bien penser, si l'on veut, que de telles réactions, lorsqu'elles passent de la spontanéité banale à l'appréciation esthétique, prennent tout à coup et par le fait même une pertinence littéraire. Cependant – et je reprends ici une distinction de Joseph Melançon qui avait fait un certain effet il y a quelques années –, il faut bien voir que « littéraire », dans ce cas, est l'adjectif de « littérature » et non de « littérarité ». C'est dire du même coup que, nonobstant des phénomènes ponctuels de lecture qui n'épargnent pas plus un sonnet de Baudelaire qu'une prédiction de Chrétien, il y a lieu de postuler une différence à l'intérieur des textes produits par l'un et par l'autre. Je formule cette différence de la façon suivante : la signification première du mot du politicien – dont je fais ici le prototype radical de toute une catégorie de discours – n'est saisissable, il me semble, depuis sa production jusqu'aujourd'hui, que replacé dans un contexte qui excède le système langagier qui le constitue. C'est même précisément le caractère externe ou surajouté d'une telle référence qui disqualifie d'office certains auditoires, sauf si on leur explique de quoi il s'agit, auditoires pourtant tout à fait compétents pour recevoir un discours politique.

Aussi est-ce à dessein que j'ai bien pris soin moi-même de ne pas décoder le syntagme « un gros Nouveau-Brunswick » : privés d'une telle clé sémantique, certains textes restent opaques au sens ou ils ne veulent plus rien dire. Au contraire, la catégorie de discours dont fait partie « À une passante » est compréhensible par ce que j'appelle le contexte de lecture intratextuel et ce, indépendamment des difficultés de décodage que peut présenter dans la pratique et pour toutes sortes de raisons leur lecture. Qu'il s'agisse de *Marie Calumet* ou de *L'antiphonaire*, un contexte interne de lecture doit être posé comme également suffisant et également complexe à mettre au jour. Disant cela, et pour revenir à l'exemple de Baudelaire, je ne dis pas que « À une passante » s'adresse à tous et qu'il est aussi aisément lisible qu'un mot du langage courant ; je dis seulement que, à partir du moment où un lecteur théoriquement compétent pour recevoir un texte de ce genre convient de se pencher sur celui-ci, l'opération de lecture ne prendra pas sa pertinence dans la recherche de certaines clés, mais dans un travail sur le texte même, dans la mesure où la spécificité d'un tel texte est justement de mettre en place les conditions d'une lecture.

Voyons donc le sonnet de Baudelaire – et comment s'y actualise, en contexte, la problématique de la lecture. Manipulé par la vue d'une femme qui passe dans une « rue assourdissante », le « je » observateur « buvai[t] dans son œil, est-il écrit, [l]a douceur qui fascine et le plaisir qui tue ». Une fois posée comme objective à la fin des deux quatrains, cette image de la femme en deuil sera interprétée dans les deux tercets, lesquels s'ouvrent sur l'expression « Un éclair... puis la nuit ». Cette formule minimale, en même temps que performative, indique la ligne de l'interprétation : le « je » se demande en effet s'il reverra jamais, dans ce monde ou dans l'autre, la « fugitive beauté » dont le « regard [l']a fait [...] renaître ». Retenons que tout se joue autour de la figure interface de l'œil et que le résultat est un savoir : « Ô toi qui le savais ! » C'est de la construction de ce savoir qu'il faut partir.

À deux reprises, l'œil de la passante est convoqué par le texte. La première fois, « je buvais [...] dans son œil » aux vers 6 et 7 ; et la seconde, « [son] regard m'a fait soudainement renaître » au vers 10. Les deux occurrences supportent des mouvements absolument inverses. Le premier regard, qui coïncide avec l'entrée en scène du « je », est en fait une adhésion de ce « je »

fictif au spectacle imagé du poème, à sa mise en fiction : « je » est intégré dans un décor qui s'élabore depuis le premier vers et dont il constitue le dernier élément. Je m'autorise à voir dans cette adhésion une assimilation du « je » à ce que j'appellerai l'écriture de la fiction poétique. Le deuxième regard est bien différent : il tire la conséquence de ce qui a été vu dans le premier et il met en place la possibilité d'un nouveau savoir, la seule raison d'être d'un texte, en définitive.

Lorsque les derniers mots du poème évaluent le chemin parcouru, dans l'exclamation du personnage central, « Ô toi qui le savais ! », on peut dire que l'acte manipulateur de la passante reçoit une ultime réponse qui, au-delà de la dysphorie de la finale, est une sanction positive. Si, au strict plan de l'anecdote, le poème passe d'un sujet observateur de la passante à un sujet capable de donner un sens à l'action du regard de celle-ci, au plan plus strictement textuel, cette transformation est celle d'un sujet porté et emporté par l'image initiale du poème, son écriture, à un sujet capable de construire une lecture de ce qui vient de se passer. En d'autres mots, un « je » distancé de l'écriture initiale reconnaît qu'il doit son nouveau savoir à l'action de la passante, et que ce savoir résulte de sa lecture à lui de son premier savoir à elle. On voit combien la figure de l'œil est, dans ce processus, capitale : tout à la fois produit de l'anecdote en amont et productrice du trajet cognitif en aval. C'est elle qui contextualise les autres événements du poème, la femme elle-même, la rue, etc., lesquels, sans ce point de repère, n'ont littéralement pas de sens. C'est-à-dire que si, dans le poème, le sens passe bien par eux, ils ne sont pas pour autant le sens du poème. On peut donc dire que la figure de l'œil donne un sens au reste du poème, à la manière dont un contexte externe est indispensable à la signification de certains textes.

Qu'on me comprenne bien. L'important n'est pas que le « je » reproduise dans le poème le processus de la lecture, en une sorte de mise en abyme, qui, lorsqu'elle est utilisée dans les textes, est un procédé rhétorique parmi d'autres, dont le statut n'a pas à être privilégié. Et c'est parce que la discursivisation du sonnet de Baudelaire est anthropomorphe, que ce qui s'y passe fait forcément penser à la lecture réelle. Le processus producteur de signification que je tente de mettre en évidence est beaucoup plus complexe qu'un procédé rhétorique en ce qu'il est générateur d'abstraction. Nous le désignons – je parle de mon équipe de travail – comme une *interaction verbale fictive* ou simulée, dans laquelle

l'œil de la passante, et particulièrement sa seconde occurrence, servant de contexte aux autres événements du poème, est ce qui seul leur donne une signification.

Dans les textes romanesques, là où la mise en discours est plus explicite et plus étendue que dans la plupart des textes poétiques, la proposition de l'équipe, depuis quelques années déjà, est à l'effet que ce soit un réseau de *figures de l'écrit* qui constitue un tel contexte. Jouant un rôle analogue à celui de la figure de l'œil dans le présent sonnet, elles sont cet élément figuratif à double entrée qui ouvre la possibilité d'une interaction avec ce que nous appelons « les aléas de l'anecdote romanesque », et que j'ai désigné ici comme « les événements du poème ». Dans un tel échange dynamique, se met en place une structure de signification du texte étroitement constitutive de ce qu'il faudrait appeler proprement sa « littérarité ».

Dans notre vie de tous les jours, et dans celle de Chrétien, le sens naît certainement et très exactement de la même façon, à travers une interaction verbale, sauf que celle-ci est réelle. Ce sont les Québécois en chair et en os qui étaient le contexte réel du discours de Chrétien et qui, en votant majoritairement pour le NON, se trouvent à avoir confirmé Chrétien dans la justesse de la vision du monde que lui-même leur avait proposée.

* * *

L'erreur de Genette n'est pas d'avoir suggéré de relier *intransitivité* et *littérarité*, ce qui est presque une lapalissade, mais de n'avoir rien proposé quant à la lecture d'une telle intransitivité dans un texte. En recourant, comme facteur discriminant, aux goûts personnels des lecteurs réels, Genette se trouve à penser la lecture évaluative des nouveaux textes à inscrire ou à ne pas inscrire dans le champ des valeurs littéraires à la seule aune d'une certaine efficacité pragmatique, sur la tête du client, ou plutôt sur la tête du texte, et, à la limite, comme si c'étaient des discours de Chrétien. Il est assez étonnant que quelqu'un qui a tant fait pour distinguer le processus d'énonciation textuelle de l'acte d'écrire réel de l'écrivain, et qui n'a pas craint la polémique pour bien établir que le « je » intratextuel, quelque ressemblant qu'il soit par rapport au « je » réel, n'en est jamais que le simulacre, voie si mal que, à l'autre bout de la chaîne, la situation est bien

évidemment analogue. La réalité des lectures illimitées que des lecteurs réels font d'un texte, si prégnantes et si révélatrices que puissent être ces lectures, doit être soigneusement distinguée du simulacre abstrait d'interaction dont le texte littéraire ne fait jamais l'économie, contrairement au texte de Chrétien. Je vois mal de toute façon comment Genette peut fonder un questionnement théorique sur une réalité aussi aléatoire.

En toute rigueur sémiotique, je finirai en revenant à mon interrogation de départ : peut-on faire du texte de Chrétien une lecture littéraire, et dont il sortirait « littérisé » ? Si l'on entend par lecture littéraire la capacité de mettre en évidence des procédés rhétoriques du type du malheureux exemple de Roman Jakobson, *I like Ike*, alors oui, la lecture littéraire de Chrétien est possible. Le jeu de miroir et de répétition phonétique qui caractérise *I like Ike*, est bien l'équivalent de l'inversion sémantique dans le mot de Chrétien, qui consiste au fond, pour définir un terme central – le Québec –, à le coincer entre la dénégation radicale d'un premier terme valorisé – *Sans* le Canada – et inversement l'assertion valorisante d'un deuxième terme dévalorisé – *un gros* Nouveau-Brunswick. Quant à prétendre que le texte de Chrétien se trouverait « littérisé » par la possibilité d'une telle lecture, c'est une tout autre question. Plutôt, il s'agit là d'un écueil qu'aujourd'hui on devrait se sentir très libre de contourner. En effet, s'il fallait appeler poésie l'utilisation linéaire d'un tel procédé, alors il me faudrait annoncer qu'un autre poète nous a livré un autre texte littéraire. En effet, dans une entrevue avec Mordecai Richler au sujet de la célèbre charge de celui-ci dans le *New Yorker* contre les Québécois francophones, Royal Orr, ancien président d'Alliance-Québec, a soutenu que « Montréal sans les anglophones serait un gros Chicoutimi⁴ ».

Il est bien évident que, à l'exercice des figures de rhétorique, un Jean Chrétien ou un Royal Orr peuvent se montrer aussi astucieux qu'un Charles Baudelaire. Mais le pas suivant consiste à dire que, si la perception de la valeur littéraire passe souvent par une réception esthétisante, ce n'est pas la lecture par l'esthétique, contrairement à ce qu'on laisse souvent croire, qui produit la littérature. La différence entre un procédé rhétorique et un processus poétique (et littéraire) tient à ce que, dans le second, le procédé

4. Mordecai Richler interviewé par Royal Orr sur les ondes de CJAD, le 24 septembre 1991.

est explicitement doublé de sa lecture. Par exemple, dans « À une passante » de Baudelaire, si le procédé rhétorique central consiste bien à faire de l'œil de la passante, au vers 7, la métaphore du ciel, le processus littéraire, quant à lui, consiste dans le rabattement de cet espace traditionnel de savoir qu'est le ciel sur un sujet qui s'est instauré d'avoir su lire une métaphore.

Bibliographie

BAUDELAIRE, Charles ([1857] 1961), « À une passante », dans Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, Paris, Le Livre de poche, p. 113.

GENETTE, Gérard (1991), *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil.

L'ANALYSE LITTÉRAIRE À LA *BJ/NBJ* : TRADITIONS DE LECTURE ET MODERNITÉ QUÉBÉCOISE¹

Robert DION
Université du Québec à Rimouski

L'idée donc qu'il ne saurait être question de
penser la modernité sans la tradition.

Normand DE BELLEFEUILLE,
La nouvelle barre du jour,
décembre 1985.

Dans une publicité de *La nouvelle barre du jour* datée de novembre 1978 et reproduite dans *Voix et images* (1985), on lisait clairement les objectifs de la revue tels que les formulait alors Michel Gay : « [...] stimuler l'écriture par l'écriture et donner à lire des textes de fiction d'abord, mais en ouvrant aussi les pages aux essais, aux commentaires et aux interventions nécessaires, renouveler les habitudes de lecture et de production de la littérature [...] » (p. 63). Dans ce texte de circonstance, Gay articulait les deux préoccupations majeures à la *BJ/NBJ* : l'écriture de la modernité et la saisie de cette modernité par la lecture. Il indiquait que,

1. Cette étude appartient à une série consacrée à *L'adaptation des modèles théoriques étrangers dans la critique littéraire québécoise (1950-1980)*. Ce projet de recherche est subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada, le Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) du Québec et l'Université du Québec à Rimouski.

tout comme la littérature elle-même, la lecture devait être profondément transformée. L'appel à la rénovation de la lecture sera, on le sait, l'un des leitmotivs des diverses équipes qui se succéderont à la direction de la revue. Cependant, cette transformation de la lecture ne devenait pensable qu'à partir du moment où on s'était doté au Québec sinon d'une véritable tradition, du moins de quelques habitudes de lecture. La constitution d'une telle tradition a été l'un des mandats de *La barre du jour* à ses débuts. Dans l'éditorial du huitième numéro (octobre-novembre 1966), Marcel Saint-Pierre affirmait que la revue pouvait agir « en redonnant vie et voix à de vieux auteurs qui sont demeurés sans tradition de lecture et donc sans vie littéraire à cause de la rareté des rééditions² » (1966 : 3). Cette volonté de réactualiser un patrimoine littéraire tombé en désuétude s'était d'ailleurs traduite, dès le premier numéro de la revue, par la création de la section « Les Inédits ».

Aujourd'hui, cet aspect du travail de la revue semble moins visible, tant l'accent a été mis, les dernières années, sur la production textuelle. Il est vrai que la section « Les Inédits » a cessé de paraître dès le numéro 30 de *La barre du jour* et que la publication et la relecture de textes anciens sont devenues par la suite beaucoup plus rares, la *BJ/NBJ* se faisant de plus en plus le porte-parole d'une modernité axée sur l'écriture. J'entends ici observer comment s'est établie une tradition de lecture à la *BJ/NBJ* en portant mon regard sur les analyses littéraires publiées dans la revue. Par le choix des œuvres, des méthodes et des théories littéraires, ces analyses tendent à définir une certaine conception de la littérature, et spécialement de la modernité littéraire, qui

2. Dans la livraison du 21 octobre 1972 du magazine *Perspectives*, Roger Soublière confiait à Michel Beaulieu : « Nous voulions affirmer une littérature québécoise face à la littérature française. De là la chronique des Inédits qui tente de mettre en lumière notre patrimoine culturel » (cité dans *Voix et images*, 1985 : 42). Dans *Le Quartier latin* du 16 février 1967, on pouvait aussi lire ces déclarations du collectif de la revue : « C'est surtout avec la chronique des Inédits que *La barre du jour* a pris position concrète et active face à la tradition. La revue est sans parti pris de jugements de valeur devant les œuvres traditionnelles. L'objectif premier de cette chronique est sans doute de participer à la recherche et d'inciter surtout le public de la revue à la lecture des œuvres du passé, et ainsi, d'accorder à ces œuvres une première génération de lecture véritable ; cette tradition de lecture qui est une condition majeure de survie d'une littérature. »

s'exprime dans la valorisation d'œuvres particulières, ainsi que dans l'ébauche d'un discours légitime sur ces œuvres, discours fondé sur des consensus théoriques et esthétiques – la notion de « texte », par exemple.

On peut envisager les traditions de lecture comme un ensemble de prescriptions ou, au contraire, les considérer comme un simple empilement de lectures successives (Chartier et Jouhaud, 1989). Dans le premier cas, l'étude des traditions de lecture consiste à déterminer comment les auteurs, les éditeurs et les critiques tendent à imposer une orthodoxie du texte, une lecture obligée. Dans le second, il s'agit de prendre acte des usages successifs des textes, d'enregistrer les lectures effectives, y compris les lectures déviantes, *a priori* irrécupérables. Puisqu'il s'agit d'une revue dont la fondation et la disparition sont récentes, dont l'histoire fut marquée par maints changements de direction, d'une revue qui, du reste, n'a jamais eu de politique éditoriale vraiment explicite, il est sans doute préférable, dans un premier temps tout au moins, d'enregistrer les diverses lectures des textes étudiés dans la *BJ/NBJ*, afin peut-être de dégager, dans une étude ultérieure, certains grands faisceaux qui sous-tendent cette diversité.

La volonté de fonder une tradition de lecture à *La barre du jour* se manifeste tout particulièrement dans les présentations des « Inédits » de la revue. Dans ces pages³, les collaborateurs ont l'occasion d'ébaucher une lecture en tenant un premier discours sur ces textes. Curieusement, ces présentations se révèlent en général assez minces : une ou deux pages par texte, rarement plus. Au reste, deux de ces présentations, celles des textes d'Arthur de Bussièrès et de Roger Lemelin, sont anonymes. Au vu des plaidoyers réitérés en faveur de l'instauration d'une tradition de lecture à la *BJ/NBJ*, on peut être surpris par le caractère plutôt « léger » de ces présentations. Ce qui ne veut pas dire que celles-ci soient inintéressantes. À côté de certaines présentations essentiellement biographiques et descriptives – celle de Charles Gill par Saint-Pierre ou celle, non signée, d'Arthur de Bussièrès, par exemple –, il s'en trouve qui contiennent une argumentation et qui, ce faisant, tiennent un embryon de discours sur les auteurs et sur les œuvres.

3. L'ensemble des présentations ne représente pas plus de 50 pages pour 18 inédits publiés entre 1965 et 1971. Certaines présentations ne comportent qu'une seule page. C'est dire le

Ainsi, la présentation de *L'anglomanie* de Louis-Joseph Quesnel par Claude Savoie dans les numéros 3-4-5 de *La barre du jour* va plus loin que la simple description. Elle donne lieu, entre autres, à une mise en perspective des œuvres de Quesnel, qui apparaissent comme « les premières, ou à peu près, de notre littérature » (Savoie, 1965 : 113). Savoie s'enhardit également à porter un jugement sur Quesnel : « On ne peut s'empêcher, écrit-il, de trouver du talent à Quesnel. Une pièce comme "Colas et Colinette", malgré beaucoup de faiblesses, peut facilement être comparée au théâtre qu'on faisait à cette époque en France » (1965 : 115). Ici, un critère de parenté esthétique est mobilisé pour fonder la valeur du texte. Comme la présentation de Savoie, les deux préfaces de Beaudoin Burger, consacrées respectivement à Nelligan et à Quesnel, constituent des argumentations en bonne et due forme. Dans sa présentation de Nelligan, Burger propose d'entrée de jeu à son destinataire de considérer Nelligan comme « le premier prince des poètes au Québec » (1968 : 55) ; son texte vise donc à asserter la valeur de cette poésie. Cependant, l'argumentation de Burger, parce qu'elle n'est pas maîtrisée, ne se révèle pas très convaincante. À trop vouloir prendre en considération les arguments de ses éventuels contradicteurs – ceux qui voudraient réduire la poésie de Nelligan « à une quelconque maladie de l'esprit » (1968 : 55) et le poète à un « idéaliste [qui] emprunte à un fond traditionnel de poésie ou à des poètes en qui il s'identifie pleinement, des termes, des images qu'il croira siennes » (1968 : 56) –, Burger donne l'impression de se rallier à leur opinion, si bien que sa conclusion est ambiguë, qui, atomisant la poésie nelliganienne, la définit négativement, c'est-à-dire par ses manques : « Le verbe poétique de Nelligan n'est pas rigueur et possession du monde. Il ne nomme pas. Même ses métaphores, même les plus symbolistes, ne lui sont pas essentielles et originales. Il ne crée pas la forme des choses, mais leur couleur » (1968 : 57). La présentation de Quesnel suit un cours plus linéaire (Burger, 1970 : 60-63). Après avoir livré quelques renseignements biographiques, Burger s'arrête aux idées de Quesnel, puis il décrit le texte publié dans la revue : une comédie en un acte intitulée *Les Républicains-Français*. Il enchaîne avec une tentative de classement de l'œuvre, ce qui revient à configurer sommairement l'objet de savoir. Il s'attache ensuite brièvement au destin de

caractère généralement embryonnaire des discours sur les inédits publiés dans la revue.

l'œuvre, avant de dégager son axiologie : pièce moralisante, en somme, que ces *Républicains-Français*, « car l'auteur, écrit Burger, ne pouvait résoudre la contradiction entre conserver sa place dans la classe privilégiée [...] et faire une œuvre littéraire, c'est-à-dire approfondir et contester la réalité officialisée, celle des journaux et des politiciens » (1970 : 62-63). C'est, on le voit, une certaine idée goldmannienne de l'homologie entre structures littéraires et structures sociales qui prévaut ici.

En règle générale, les présentations des « Inédits » de *La barre du jour* semblent en porte-à-faux, à tout le moins en retrait, par rapport à ce qu'il faut bien appeler le « style » de la revue. En clair, il apparaît que le projet de lecture y est singulièrement en retard sur le projet d'écriture. Dans un même numéro (le huitième), on prend parti, d'une part, pour « ce qui est véritable création et recherche nouvelle » (Saint-Pierre, 1966 : 3) et on publie, d'autre part, un texte d'Armand Guilmette sur Nérée Beauchemin où il est question de l'« âme foncièrement poétique » d'un « barde solitaire » dont la « muse » n'aime guère se complaire « dans la profondeur trouble des passions ou dans la révolte » (Guilmette, 1966 : 36). En outre, on privilégie le plus souvent un formulaire qui, dans l'ensemble, rappelle celui des vieux manuels de littérature. Un peu plus près de l'esprit de *La barre du jour* à ses débuts me paraît, en revanche, le prophétisme des textes de Roger Soublière (1966) sur Jean-Charles Doyon et d'Henri Tranquille (1966) sur Charles Hamel. À ces écrivains auxquels on n'a pas rendu justice par le passé, les auteurs de présentations prédisent un avenir brillant dans le contexte d'une littérature québécoise elle aussi promise à une réévaluation globale. Cela dit, ces présentations demeurent extrêmement sages du point de vue stylistique ; à la différence des textes de création publiés dans la revue, la plupart ne sont pas engagées dans un processus de renouvellement des formes.

Le texte de Nicole Brossard sur Saint-Denis Garneau (1969 : 69) fait cependant exception dans ce corpus, puisqu'il opère ostensiblement une coupure entre la présentatrice et l'écrivain présenté. Pas question, ici, de rétablir la figure du poète en en démontrant l'actualité, le caractère précurseur ou la faillite (au demeurant) sympathique. La rupture, esthétique et épistémique, est complète. Dans ce court texte, elle présente au surplus un aspect inaugural : comme souvent au Québec, la littérature se recommence. Ainsi donc, malgré les quelques mérites que Brossard veut

bien lui reconnaître, Saint-Denys Garneau est rapidement liquidé, frappé d'obsolescence. Les jeunes écrivains de *La barre du jour*, dont Brossard se fait le porte-parole, entendent résolument tourner le dos au passé⁴, et plus spécialement à l'Institution : « Aujourd'hui, note l'auteur, NOUS avons quitté Saint-Denys et sa place, nous la lui taillons dans l'histoire d'une littérature qui se faisait » (1969 : 69). Saint-Denys Garneau paraît en quelque sorte victime d'un déplacement des horizons d'attente. De façon significative, ce discrédit est formulé dans le style des autres textes de *La barre du jour* : dans ce cas, la charge contre le poète constitue aussi une agression stylistique. Pour une fois, la présentation d'un inédit se met à l'heure d'une revue qui, d'après ses animateurs Brossard, Soublière et Saint-Pierre, s'était vouée à la promotion de la modernité dès les numéros 9 et 10 (Bonenfant et Gervais, 1985a).

Absentes des premiers numéros de *La barre du jour*, les analyses littéraires, c'est-à-dire les métadiscours portant sur des objets-textes considérés comme des tous de signification, font bientôt une apparition remarquée au sommaire de la revue, dès le septième numéro exactement. Au désir bien légitime de conjointre à la recherche poétique une recherche théorique qui, justement à cette époque, prenait son envol à l'université, s'ajoutaient, dans l'esprit des animateurs de la revue, des motifs éditoriaux à vrai dire plus prosaïques. Soublière avouait à Michel Beaulieu : « Sur un plan bien terre à terre, [...] on s'est aperçu que ce qui intéressait le lecteur, c'était les études beaucoup plus que les textes de création. Ça s'explique facilement si l'on considère que la revue, en ce qui concerne la création, est un banc d'essai » (Beaulieu, cité dans *Voix et images*, 1985 : 43). Plus fondamentalement, me semblait-il, l'analyse littéraire à la *BJ/NBJ* répondait à des besoins profonds au sein du comité de rédaction. Ce dernier se proposait en effet d'encourager l'analyse du passé littéraire « par la publication d'études, d'essais ou de théories susceptibles, parce qu'elles [*sic*] supposent la formulation d'une critique sévère de ses œuvres, ses institutions, ses tendances et son histoire, d'en renouveler la lecture comme la critique » ; il entendait en outre « articuler une pensée littéraire et un esprit de recherche littéraire, critique et théorique » (Saint-Pierre, cité dans *Voix et images*, 1985 : 50,

4. Dans « L'épreuve de la modernité ou/et les preuves de la modernité », Brossard décrète que le slogan « Absolument moderne » va devenir « Résolument moderne » (1980 : 58).

51). C'est pourquoi il n'est pas étonnant que la revue ait accueilli des analyses littéraires, d'autant plus qu'on trouvait alors beaucoup d'études à publier, les débouchés pour ce type de publications n'étant pas très nombreux dans les années 1960, comme en témoignait récemment Jacques Allard⁵ (1991).

La première étude parue à *La barre du jour*, intitulée « Vers une lecture de l'œuvre d'Anne Hébert », est d'un professeur au collège Sainte-Croix, Ulric Aylwin (1966). Elle ouvre le premier numéro de la deuxième année de la revue ; toutefois, aucune indication ne vient au sommaire la distinguer des textes de création. Le titre, déjà, en signale l'ambition et la teneur : l'auteur s'acheminant vers une lecture, l'étude ne vise pas à autre chose qu'à poser les jalons d'une rêverie thématique et stylistique sur l'œuvre d'Hébert. Dans la tradition des critiques tels Jean-Pierre Richard, Aylwin entreprend de se sensibiliser à l'imaginaire et au symbole, ainsi qu'aux nuances expressives du style (1966 : 2). Fidèle aux règles en vigueur dans le domaine universitaire, l'auteur indique consciencieusement son parcours critique, qui part des symboles isolés en vue de retracer le dynamisme de l'œuvre dans son ensemble. Après une lecture de « La fille maigre », il condense une longue analyse des *Chambres de bois*, pour enfin « laisser courir [sa] fantaisie de lecteur et broder quelques variations autour des thèmes qui ont retenu [son] attention » (Aylwin, 1966 : 9). Encore qu'informé du modèle thématique ayant fait florès dans la décennie 1960, cet article, on le voit, ne prétend en aucune façon à la rigueur théorique ou méthodologique.

Le premier grand moment de l'analyse littéraire à la BJ/NBJ est sans conteste les numéros 11-12-13, *Connaissance de Giguère*, paru en mai 1968. Aux familiers de la revue, Ulric Aylwin, Jan Stafford et Claude Bertrand, se joignent à cette occasion, dans la section « Études », Paul Chamberland, André Brochu et Renée Cimon. Comme l'affirme Saint-Pierre dans le liminaire du numéro : « Scruter cette œuvre [celle de Giguère], la fouiller,

5. « Où publier nos analyses littéraires », s'interroge Jacques Allard, si *Parti pris* est d'abord politique, si *Liberté* est un club et *Études françaises*, un cénacle où la littérature québécoise n'a pratiquement pas sa place ? « Restent des ressources marginales comme l'hebdomadaire *Quartier latin*, *Les cahiers de l'AGEUM*, *Lettres et écritures* ou même *La barre du jour*, mais ces canaux ne nous offrent pas souvent l'espace suffisant ou approprié » (Allard, 1991 : 130).

l'analyser, en tâter le terrain et les "secrets" qu'il renferme, en reconnaître les repères les plus essentiels, parcourir les corridors de cette mine [...] ; telle est l'ambition des études et des témoignages qui suivent [...] » (Saint-Pierre, 1968 : 7). Contrairement aux présentateurs des inédits, les critiques en cause pratiquent ici ce que Joseph Jurt appelle, par opposition à la critique *judicative*, une critique *compréhensive*, qui entend moins juger les œuvres que les comprendre, qui « n'isole pas certains aspects particuliers de l'œuvre, [mais] cherche [...] à intégrer un maximum d'éléments du texte dans son interprétation » (1983 : 218-219). De diverses manières, les articles de ce numéro s'attachent à reconstruire une totalité, qu'il s'agisse, par exemple, de la *parole* giguérienne chez Aylwin, du *poème en prose* comme lieu de cristallisation d'un « devenir du sens » chez Chamberland ou encore de l'*œuvre* comme tout structuré répercutant ses échos de l'homme jusqu'à l'univers chez Brochu. En raison de son *incipit*, traitant de la critique et de la lecture, l'article de ce dernier consacré à « Roses et ronces » me retiendra un moment.

Brochu conçoit la critique avant tout orientée vers le lecteur. Elle doit chercher à rapprocher œuvre et lecteurs, à concilier l'unicité de la première et la multiplicité des seconds. Le critique a pour tâche, selon Brochu, de baliser l'accès au texte pour les lecteurs de son époque et de sa société. Il écrit sa lecture afin de nourrir celle des lecteurs de l'œuvre qu'il commente. Il propose des catégories et des schèmes de compréhension, qu'il décrit soit en exposant d'emblée ses postulats, soit en décrivant ses opérations de lecture. De ce fait, la lecture du critique a quelque chose d'exemplaire. Comme toute lecture, mais à un degré supérieur, la lecture suivant Brochu est, pour reprendre les termes d'Umberto Eco (1985), un exercice de « coopération textuelle » ; le critique est, en quelque sorte, un hyperlecteur qui comble les blancs du texte lu et lui confère, par là même, une plus-value de sens qui peut prendre la forme d'une compréhension, d'une interprétation ou d'une valorisation particulière.

Parce qu'elle redispone plus ou moins adroitement certains matériaux textuels, la lecture se trouve obligatoirement à resémantiser les textes cibles. Si l'on ne peut préjuger du rôle des comités de rédaction successifs de la *BJ/NBJ* dans chacun des procès de recatégorisation sémantique que constituent les divers articles publiés, on peut sans conteste leur reconnaître la paternité des numéros spéciaux à caractère dit « analytique », le cas du

Document Miron (n° 26, octobre 1970) bien sûr mis à part⁶. Cette responsabilité du comité dans le choix des sujets de numéros spéciaux est déterminante, puisque ce choix concerne, au moins dans la première phase de la revue, la reconnaissance des modèles. Roland Giguère, les Automatistes (Borduas, Gauvreau, Paul-Marie Lapointe), Gaston Miron jusqu'à un certain point et, plus tard, Brossard et quelques autres, sont ainsi lus par les collaborateurs de la revue, qui convertissent les œuvres en réseaux de thèmes ou de structures (ré)utilisables et, pour reprendre encore une fois les mots d'Eco, actualisent le plan d'expression desdites œuvres en contenu par la lecture (1985 : 85) et *a fortiori* par l'écriture de cette lecture. Cela étant, on peut se demander si la lecture de certains textes « canoniques » aurait pu contribuer à la formation d'une « sensibilité » (si on me passe le mot) ou d'une manière typique de la BJ/NBJ.

À lire l'ensemble des études parues dans *La barre du jour* et dans les premiers numéros de *La nouvelle barre du jour*, on constate d'abord qu'elles ont été rédigées pour la plupart par de jeunes universitaires⁷, professeurs et étudiants, qui n'étaient pas attachés à la revue et qui, par conséquent, ne partageaient pas nécessairement les conceptions du texte et de l'écriture de ses animateurs. Sans doute est-ce là ce qui explique que le couplage entre le contenu des analyses publiées et les positions idéologiques de la revue ne soit pas parfait. On remarque aussi que les études, si elles suivent avec plus ou moins de décalage les tendances dominantes de la critique française contemporaine – thématique en 1968 dans *Connaissance de Giguère*, thématique encore, mais sur un mode plus libre, dans les articles de Philippe Haeck et d'André-G. Bourassa sur les poètes automatistes (nos 17-18-19-20, janvier-août 1969), structuraliste d'obédience plutôt stricte en 1973 (nos 39-40-41)⁸ –,

6. On se souvient que la publication du *Document Miron* avait créé des remous au sein du comité de rédaction de la revue, qui avait cru bon de publier deux éditoriaux, l'un signé par le comité, plutôt réfractaire à la publication du document, et l'autre, par les dissidents plutôt favorables, Brossard et Soublière. Faut-il voir dans ces réticences une résistance à la publication des travaux d'un colloque avant tout universitaire ? La question demanderait à être fouillée.

7. Je pense entre autres à André Brochu, André-G. Bourassa, Laurent Mailhot, Bernard Dupriez, Joseph Bonenfant, etc.

8. Parallèlement à cette critique littéraire disons « institutionnelle », se développe à *La barre du jour* une critique

se révèlent néanmoins nettement plus conservatrices que les textes de création publiés à la même époque, qui avaient congédié depuis longtemps les « thèmes » et s'étaient conformés aux mots d'ordre des critiques français les plus « avancés » : désenonciation et neutralité, travail de la lettre, antireprésentation, décentrement du sujet. Bref, les mots d'ordre de Barthes, de Cixous, de *Tel Quel*. La distance entre créateurs et analystes à la *BJ/NBJ* n'est peut-être nulle part aussi lisible que dans l'intitulé ironique du liminaire qui coiffe le numéro le plus « analytique » de la revue : « Vague de précision » (*Onze analyses*, printemps-été 1973). Et cette distance est, somme toute, peu ou prou analogue à celle qu'on remarquait déjà entre les discours de présentation des « Inédits » et les textes de création publiés à la même époque dans la revue.

En dépit du fait qu'elles représentent parfois certaines des plus importantes contributions de la revue, les analyses littéraires resteront en quelque sorte, durant toutes les années d'existence de *La barre du jour*, des corps étrangers difficiles à ingérer. La plupart des proches de la revue s'entendent d'ailleurs pour le constater. Ainsi, France Théoret note : « Pour moi, c'est un peu l'énigme de la *BJ* (et peut-être de la *NBJ*) : la théorie littéraire n'a jamais fait surface, ce qui fait que la pratique était flottante » (Bonenfant et Gervais, 1985b : 91). Dans les faits, le fantasme de la théorie, de la critique et de la lecture à la *BJ/NBJ* apparaît beaucoup plus clairement à la lecture des publicités de la revue et des entrevues des membres des comités de rédaction qu'à celle de la revue elle-même. Le travail d'analyse et de lecture, s'il a indéniablement tenu une place importante à la revue, n'a en définitive jamais été à la hauteur des espérances de ses animateurs.

L'attitude du comité de rédaction vis-à-vis de l'analyse littéraire s'est considérablement modifiée au moment de la « refondation » de *La barre du jour* en 1977. Le numéro 58 marque non seulement l'acte de naissance de *La nouvelle barre du jour*, mais aussi la création d'une section « Essai » et d'une section « Commentaires ». Le premier article paru dans la section « Essai », intitulé « Le corps mineur ou l'impossible lyrisme » et signé Normand de Bellefeuille (1977), est du reste exemplaire à

contre-culturelle largement influencée par les courants d'idées américains. Voir par exemple la contribution de Claude Bélanger, dans le trente-huitième numéro de la revue, qui s'intitule « Pour baiser Vanier ».

plusieurs titres : il se donne d'abord pour l'expansion d'un passage emprunté au Barthes de la seconde manière⁹, et il multiplie ensuite les épigraphes, majoritairement tirées des productions d'écrivains québécois associés à la modernité ; il combine, dans son titre même et dans la suite du texte, les deux paradigmes dominants, à l'époque, le corps et le texte (ici métonymiquement désigné par le lexème « lyrisme ») ; enfin, suivant le modèle instauré par Brossard et ses thuriféraires, il conjoint, dans une manière de fondu enchaîné¹⁰, théorie, fiction et désir. Confiée, le plus souvent, à des familiers de la revue (Théoret, Beausoleil, Corriveau, Beaudet, etc.) qui y publient, en règle générale, des *essais* n'ayant renoncé ni à la fiction ni même à la poésie, la section « Essai », à quelques exceptions près (tel l'article de Mailhot sur l'essai, justement (1978), tend à se confondre avec la rubrique « Histoire d'écrire », dans la mesure où la plupart des discours sont autoréflexifs, portant avant tout sur les modalités de leur propre énonciation et non sur un objet de savoir distinct.

Quant à la rubrique « Commentaires », elle est constituée de comptes rendus généralement courts qui ne sont pas à proprement parler des analyses littéraires. Néanmoins, je m'arrêterai brièvement à un texte assez développé de Claude Beausoleil, « Le réalisme intérieur » (1978), qui témoigne en quelque sorte emblématiquement des formes de la critique littéraire à *La nouvelle barre du jour*. L'introduction de cet article, en particulier, est caractéristique du style critique forgé dans le creuset de la revue. Elle se signale entre autres par une élocution contrainte qui résulte d'une syntaxe triturée. Celle-ci, avec ses inversions, ses déboîtements syntaxiques, son recours systématique à la parataxe, aux deux points et aux parenthèses, a pour but de déjouer les attentes. On lit dans ce texte une profession de foi qui pourrait désigner une part substantielle du travail critique effectué à la revue : « Ici le goût critique, de la paraphrase : commenter un livre comme on se parle intérieurement, ayant en mémoire des morceaux de cette réalité livresque qui nous frappe, PARLER COMME. Critiquer alors dans les interstices de la peau du texte – son grain, son encre –, en souplesse » (Beausoleil, 1978 : 99). Quelques années plus tard –

9. Celui des *Fragments d'un discours amoureux*.

10. Dans « Coup de barre : sites d'une lecture », Paul Chanel Malenfant évoque à juste titre une « fusion entre "texte-écriture-poème-poésie-théorie-critique" comme entreprise conjugée de totalisation [...], de mixte et de transgression » (1985 : 142).

au colloque de *La nouvelle barre du jour* consacré à Nicole Brossard – Michèle Saucier surenchérisait : « Lire c'est donc chercher à se reconnaître » (1982 : 27). Dans les deux cas, il s'agit bien d'une « danse amoureuse autour du corps sacré » (Larose, 1987 : 145), d'une lecture complice applaudissant « les "textes-voltiges" et la "star écriture" » (Nepveu, 1985 : 161). Mais ici, la lecture mimétique, qui généralement passe pour un défaut, est revendiquée comme telle, voire proposée en tant que modèle. En fait, le style de la critique se trouve à légitimer celui du « textescible » qu'elle imite. La lecture se veut avant tout réfléchissante. D'ailleurs, il arrive qu'elle ne réfléchisse que la lecture auto-réfléchissante déjà inscrite dans le texte lu, ne relayant en somme qu'une orthodoxie lectorale préalablement codifiée dans le texte même. Bref, les articles de Beausoleil et de Saucier mettent en scène, au même titre que les textes dont ils traitent, ce que Pierre Milot a judicieusement nommé un « langage d'autolégitimation performatif » (1988).

L'un des paradoxes majeurs de *La nouvelle barre du jour* réside dans la problématique conciliation du travail de la lecture avec une écriture de l'illisibilité. C'est entre autres Brossard qui, dans les années 1970, donnait l'impulsion décisive en engageant la modernité dans l'avenue d'une écriture non figurative qui, si elle s'était manifestée dès le numéro 14 de la revue (1968), ne s'était vue confirmée comme tendance significative qu'avec la parution de *Suite logique* en 1970 (de Bellefeuille, 1985 : 82-84). En fait, la modernité s'est peu à peu identifiée au cours de la décennie 1970 avec l'« illisibilité », terme forcément polysémique, qui désigne indifféremment l'indécidabilité sémantique du texte¹¹, son aspect sciemment lacunaire, son abstraction métalinguistique ou (pseudo)scientifique, ses processus de désenonciation, etc. À ce propos, de Bellefeuille est catégorique : « Mais qu'on la nomme "modernité", "nouvelle écriture" ou même "hyperlittérature" [...], il semble bien que l'on propose toujours, comme l'un des critères de cette façon de dire ou de faire, la question de l'illisibilité [...] » (de Bellefeuille, 1982 : 92). Il ajoute un peu plus loin, au sujet de *Suite logique* : « Rarement, bien qu'on l'ait dit "illisible", texte aura autant fait sens » (1982 : 96). La modernité québécoise a donc intériorisé l'impossibilité de lire et, du coup, l'a incorporé à

11. D'ordinaire liée à son ambiguïté syntaxique.

son projet. Elle en a fait un postulat qui est devenu le « trade mark » de cette modernité.

Il peut sembler pour le moins étrange de promouvoir d'un côté la théorie, la critique et la lecture, et de postuler dans un mouvement de nihilisme euphorique l'illisibilité foncière du texte, son apocalypse joyeuse. Dans l'entrevue qu'elle accordait aux responsables du numéro de *Voix et images* sur la BJ/NBJ (1985), Théoret laissait clairement entendre qu'elle avait perçu la contradiction. Et c'est Pierre Nepveu qui, à propos de Théoret, notait dans le même numéro :

Ainsi France Théoret, au colloque de 1980, en venait à se demander si la nouvelle écriture ne serait pas « née du refoulement de la critique et de la théorie » (NB, n° 90-91). Étonnant paradoxe pour un mouvement qui s'est voulu plus critique et théorique qu'aucun autre dans toute l'histoire de la littérature québécoise. Un paradoxe que Théoret éclaire en expliquant qu'il y aurait eu deux façons de concevoir la modernité à la BJ, l'une valorisant la pratique, l'autre insistant sur l'illisible. Tendance pragmatique : la pratique serait en elle-même une critique, la fiction véhiculerait sa propre théorie. Tendance nihiliste : la théorie risque de réintroduire le sens, la littérature, et de transformer en capital symbolique une illisibilité subversive. Dans les deux cas, critique et théorie n'ont plus guère de place (Nepveu, 1985 : 160).

Bien que la définition de la modernité chez les écrivains de la génération de la BJ/NBJ et des *Herbes rouges* ait, à quelques crises près, fait consensus¹² (les principaux représentants de cette génération d'écrivains s'étant prudemment contentés de quelques mots d'ordre plutôt évasifs), on remarque que le clivage *soft* décrit par Nepveu à la suite de Théoret s'est reconduit sous divers avatars de la fin des années 1960 à nos jours. Dans un article de de Bellefeuille et Corriveau (1985), on peut ainsi voir s'opposer une conception de la modernité comme corpus intégrant la tradition (de Bellefeuille) à une définition de la modernité comme horizon, c'est-à-dire comme problème (Corriveau).

12. Consensus qui a connu au moins deux bouleversements importants, l'un en 1973, alors que François Charron s'en prenait à Brossard et à l'écriture bourgeoise, l'autre en 1983-1984. Voir à ce propos Milot (1988) et Andrès (1990).

Le texte illisible se situe, bien sûr, du côté de la seconde. Il penche vers l'irrécupérable, le critique, l'anémique. Illisible dans la mesure où les producteurs le souhaitent tel (car ce sont ces derniers qui le posent comme aporie à l'horizon de notre culture), il se veut irrécupérable par la théorie, la critique et même la simple lecture. De la sorte, il s'apparente à ce que les Anglo-Saxons nomment un texte « difficile », qui, par diverses infractions, déjoue la mécanique de la lecture ordinaire (Chambers, 1982). Rappelons que, pour Ross Chambers, le texte difficile est celui qui présente des difficultés apparemment irréductibles, en tout cas irrécupérables par la recontextualisation. D'après Chambers, il ne fait pas de doute que la difficulté est l'un des traits caractéristiques du texte moderne : le propre de ce dernier, écrit-il, est « de bloquer la lecture sur le plan de la vraisemblance et d'appeler par voie de conséquence un type d'interprétation *autre* » (1982 : 84). La difficulté du texte le conduit de surcroît à afficher sa qualité de texte (1982 : 93). Le texte illisible québécois se signale comme une variété radicale du texte difficile ; plus précisément, c'est un texte qui tente, au moins en principe, d'entraver la lecture cursive afin de s'imposer sur un mode autoritaire comme un objet fermé sur lui-même, inviolable et non questionnable. Ce texte illisible se place au surplus à l'abri des visées de l'Institution.

Que l'isolationnisme du texte illisible ait empêché le travail de lecture à la *BJ/NBJ*, voilà qui n'est guère étonnant. Le postulat de l'illisibilité explique sans doute que l'avant-garde québécoise, comme le notait récemment Milot, n'ait produit « aucun essayiste vraiment important (selon les critères en vigueur dans l'institution littéraire) qui aurait pu intervenir à diverses étapes du processus comme Barthes l'avait fait dans les années 1960 et 1970 avec *Tel Quel* » (1991 : 26). On noterait ainsi, à *La nouvelle barre du jour* surtout, une certaine incompatibilité entre projet d'écriture et projet de lecture, ce qui expliquerait que théorie et critique ne s'y soient pas vraiment matérialisées, celles-ci n'y apparaissant à tout prendre que sous forme de fantasme. L'illisibilité revendiquée aurait eu pour conséquence de neutraliser les lectures qui ne sacrifient pas au rituel du texte lu, qui ne se conforment pas à son orthodoxie, bref, qui ne s'enferment pas dans une tautologie pour *happy few*. Ce qui paraît plus sûr, en revanche, c'est que théorie, critique et lecture, au cours des années 1980, ont eu certaines difficultés à cohabiter avec un volet « création » qui tendait, par

le truchement d'un processus totalisant de métaphorisation, à les phagocyter ; à cet égard, la disparition de la section « Essai » en 1981 semble révélatrice. Peu à peu, théorie et critique ont été assimilées par les fictions publiées dans la revue. Bien sûr, le travail de théorisation et de lecture n'a pas été totalement abandonné : il a simplement eu tendance à se confiner dans la série *Craie* ou dans quelques numéros spéciaux, sur l'infratexte (n° 103), l'avant-texte (nos 182 et 191), l'inframanifeste (n° 194), la mort du genre (nos 209-210-211 et 216-217), par exemple.

À favoriser le travail de textualisation plutôt que le texte lui-même, à mettre l'accent sur la lecture-écriture, comme si l'écriture était le destin de toute lecture, il est clair que les artisans de la *BJ/NBJ* ont découragé, d'une certaine façon, la lecture du texte. Dans une entrevue accordée au magazine *Nuit blanche*, de Bellefeuille commentait lucidement : « je pense seulement qu'il y a des époques où l'écriture fait lire, d'autres où elle fait écrire. On est dans la seconde [...] » (de Bellefeuille, Gilbert et Nepveu, 1987 : 13). Bien entendu, c'était avant que ne s'imposent durablement les valeurs de la postmodernité selon Lyotard et Scarpetta, avant que la vogue du baroque et de l'hétérogène n'entraîne un triomphant retour du sujet, chevillé à une « nouvelle lisibilité », à un *plaisir du texte* retrouvé. Si une bonne part des grands noms de la modernité, les Brossard, Beausoleil, de Bellefeuille, Corriveau, Roy, Charron, se sont opportunément reconvertis et sont devenus les figures de proue du postmodernisme, ce n'est pas le cas de la revue, qui vient de cesser ses activités après vingt-cinq années d'existence. Ironiquement, la *BJ/NBJ*, qui avait inscrit la lecture au cœur de son programme, mais n'avait jamais su véritablement l'intégrer, s'arrête au moment même où celle-ci refait surface dans les préoccupations des écrivains. Un cycle paraît donc bouclé, qui a vu la *BJ/NBJ* promouvoir la lecture et en même temps la neutraliser, l'inclure dans le processus de textualisation au point de la faire disparaître.

Bibliographie

- ALLARD, Jacques (1991), *Traverses*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- ANDRÈS, Bernard (1990), « Institution et avant-garde : Herbes rouges vs Nouvelle barre du jour », *Écrire le Québec : de la contrainte à la contrariété. Essai sur la constitution des lettres*, Montréal, XYZ, p. 165-176. (Coll. « Études et documents ».)
- ANONYME (1965), « Arthur de Bussières (1877-1913) », *La barre du jour*, vol. 1, n° 2, (mai-juin), p. 45.
- AYLWIN, Ulric (1966), « Vers une lecture de l'œuvre d'Anne Hébert », *La barre du jour*, vol. 2, n° 1 [n° 7], (été), p. 2-11.
- BEAUSOLEIL, Claude (1978), « Le réalisme intérieur », *La nouvelle barre du jour*, n° 65, avril, p. 98-102.
- BONENFANT, Joseph, et André GERVAIS (1985a), « Ce que pouvait être, ici, une avant-garde/entrevue avec Nicole Brossard, Roger Soublière et Marcel Saint-Pierre », *Voix et images*, vol. X, n° 2, (hiver), p. 68-85.
- BONENFANT, Joseph, et André GERVAIS (1985b), « Le fantasme de la BJ, c'est la théorie/entrevue avec France Théoret », *Voix et images*, vol. X, n° 2, (hiver), p. 87-92.
- BOURASSA, André-G. (1978), « Des âges et des manières », *La nouvelle barre du jour*, n° 71, novembre, p. 53-64.
- BROSSARD, Nicole (1969), « Saint-Denys Garneau », *La barre du jour*, n° 21, septembre-octobre, p. 69.
- BROSSARD, Nicole (1980), « L'épreuve de la modernité ou/et les preuves de la modernité », *La nouvelle barre du jour*, n° 90-91, mai, p. 55-68.
- BROSSARD, Nicole (1984), « Exactement là », *La nouvelle barre du jour*, n° 141, septembre, p. 29.
- BURGER, Beaudoin (1968), « Nelligan, prince des poètes », *La barre du jour*, n° 16, octobre-décembre, p. 55-57.

- BURGER, Beaudoin (1970), « Louis-Joseph Quesnel », *La barre du jour*, n° 25, été, p. 60-63.
- CHAMBERS, Ross (1982), « Le texte "difficile" et son lecteur », dans Ross CHAMBERS, *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Éditions Clancier-Guénaut, p. 81-93.
- CHARTIER, Roger, et Christian JOUHAUD (1989), « Pratiques historiennes des textes », dans Claude REICHLER (dir.), *L'interprétation des textes*, Paris, Éditions de Minuit, p. 53-79. (Coll. « Arguments ».)
- DE BELLEFEUILLE, Normand (1977), « Le corps mineur ou l'impossible lyrisme », *La nouvelle barre du jour*, n° 58, septembre, p. 82-90.
- DE BELLEFEUILLE, Normand (1982), « Suite logique. Pour une grammaire de la différence », *La nouvelle barre du jour*, nos 118-119, novembre, p. 91-98.
- DE BELLEFEUILLE, Normand (1985), « De la concordance des temps. bj/nbj : 1965-1985 », *La nouvelle barre du jour*, n° 149, février, p. 77-91.
- DE BELLEFEUILLE, Normand, et Hugues CORRIVEAU (1985), « Opéras », *La nouvelle barre du jour*, n° 164, décembre, p. 69-91.
- DE BELLEFEUILLE, Normand, Bernard GILBERT et Pierre NEPVEU (1987), « Poésie québécoise : portrait récent », *Nuit blanche*, n° 28, mai-juin, p. 10-15.
- ECO, Umberto ([1979] 1985), *Lector in fabula*, Paris, Grasset. (Coll. « Le Livre de poche ».)
- GUILMETTE, Armand (1966), « Nérée Beauchemin (1850-1931) », *La barre du jour*, vol. 2, n° 2 [n° 8], (octobre-novembre), p. 36.
- HABIB, Claude (1987), « Théorie de la lecture : du structuralisme à la réception », *Préfaces. Les idées et les sciences dans la bibliographie de la France*, n° 1, mars-avril, p. 107-112.
- JURT, Joseph (1983), « "L'esthétique de la réception". Une nouvelle approche de la littérature ? », *Lettres romanes*, n° 2, p. 199-220.

- LA BARRE DU JOUR (1968), *Connaissance de Giguère*, n° 11-12-13 (décembre-mai).
- LA BARRE DU JOUR (1969), *Les automatistes*, n° 17-18-19-20 (janvier-août).
- LA BARRE DU JOUR (1970), *Document Miron*, n° 26 (octobre).
- LA BARRE DU JOUR (1973), *Onze analyses*, n° 39-40-41 (printemps-été).
- LAROSE, Jean (1987), « Une modernité bien de chez nous », *La petite noirceur*, Montréal, Boréal, p. 141-171. (Coll. « Papiers collés ».)
- MAILHOT, Laurent (1978), « Aux frontières (à l'horizon) de l'essai québécois », *La nouvelle barre du jour*, n° 63, février, p. 69-86.
- MALENFANT, Paul Chanel (1985), « Coup de barre : sites d'une lecture », *Voix et images*, vol. X, n° 2, (hiver), p. 139-151.
- MILOT, Pierre (1988), *La camera obscura du postmodernisme*, Montréal, l'Hexagone.
- MILOT, Pierre (1991), « Entretien avec Pierre Milot. Les champs d'implication d'une éthique de la discussion », *Moebius*, n° 48, printemps, p. 9-28.
- NEPVEU, Pierre (1985), « BJ/NBJ : difficile modernité », *Voix et images*, vol. X, n° 2, (hiver), p. 159-165.
- SAINT-PIERRE, Marcel (1965), « Charles Gill », *La barre du jour*, vol. 1, n° 1, p. 35.
- SAINT-PIERRE, Marcel (1966), « Éditorial », *La barre du jour*, vol. 2, n° 2 [n° 8], (octobre-novembre), p. 2-3.
- SAINT-PIERRE, Marcel (1968), « Connaissance de Giguère », *La barre du jour*, n° 11-12-13, décembre-mai, p. 5-8.
- SAUCIER, Michèle (1982), « Lectures intimes. L'amère, le Sens apparent, Amantes », *La nouvelle barre du jour*, n° 118-119, novembre, p. 27-43.
- SAVOIE, Claude (1965), « Les Inédits », *La barre du jour*, vol. 1, n° 3-4-5, juillet-décembre, p. 113-116.

SOUBLIÈRE, Roger (1966), « Jean-Charles Doyon », *La barre du jour*, vol. 2, n° 4 [n° 10], (décembre), p. 46-47.

TRANQUILLE, Henri (1966), « Charles Hamel (1914-1961) », *La barre du jour*, vol. 2, n° 3 [n° 9], (décembre), p. 52-53.

VOIX ET IMAGES (1985), *La barre du jour/La nouvelle barre du jour. Ouverture, fictions et pratiques*, vol. X, n° 2, (hiver).

TRADITION, LECTURE, CULTURE

André VACHON †
Université de Montréal

Comment se fait une littérature ? Comment naît, se développe et se transmet, dans une société, le répertoire des témoins authentiques de sa culture ? À première vue, la question peut sembler toute théorique. Formulons-la autrement : comment fonctionne le processus de légitimation des œuvres ? Et voilà posée la question de notre légitimité à nous, enseignants et chercheurs, qui faisons métier de légitimer et de transmettre une partie importante de ce qui s'appelle toujours, au singulier, la culture. Mais pour combien de temps encore, ce singulier ? Dans vingt ans, dans trente ans, qu'en sera-t-il de cette culture – de notre culture ?

Il y a trente ans, c'était le commencement de la Révolution tranquille ; on ne parlait guère de culture québécoise. Il était bien question – parfois, plutôt rarement – de culture, idée fourre-tout, qui se confondait avec celle de tête bien faite, avec celle de *mens sana in corpore sano*. Cependant, le concept de culture allait bientôt devenir actif, et singulièrement dominateur, annexionniste, totalisant. Aujourd'hui, la culture est au cœur d'un discours politique qui en fait l'enjeu d'un débat entre le soi et l'autre, pour ne pas dire entre l'existence et la disparition, entre être Québécois ou n'être rien du tout. De ce point de vue, il n'y a presque rien de commun entre les années 1960 et les années 1990. Il y a trente ans, la société québécoise d'aujourd'hui, polarisée comme elle l'est, au plan culturel comme au plan politique, était inimaginable. Voilà ce que nous sommes devenus, mais voilà qui nous étions, il n'y a pas si longtemps. Et comme nous tentons maintenant de faire nos comptes et que c'est l'heure d'afficher le point, pourquoi ne pas nous demander aussi où nous allons ? On dit que

le temps passe vite. On ne dit presque jamais que le temps change les choses, change tout et vite. Que serons-nous donc, lorsqu'une autre trentaine d'années aura passé ?

S'il est une chose sûre, concernant l'année 2020, c'est que le Québec de ce temps-là sera aussi différent de celui des années 1990 qu'est différent du nôtre le Québec sur lequel régnaient un Maurice Duplessis et un cardinal Villeneuve. En quoi différent ? Il est possible de le préciser sur un point. On a dit et répété que, au tournant des années 1960, le Québec accédait enfin à la modernité. Voilà qui est de conséquence. Cela veut dire que désormais la société québécoise évolue et évoluera, change et changera au même rythme que les autres sociétés avancées. Cela veut dire que sa culture, d'enclavée et de protégée qu'elle était du fait de son isolement et de son retard historiques, est vouée comme les autres à la diversité, aux croisements multiples, au métissage. C'est dans cette perspective, me semble-t-il, que nous devons envisager le bilan à faire, des trente dernières années. Par nous, je veux dire les professionnels de la culture qui ont tendance à identifier culture et patrimoine, autrement dit à écrire au passé et au singulier le mot culture. Mais l'avenir, lui, est pluriel du fait, entre autres, des formidables transferts de populations qui nous affectent comme ils affectent toutes les sociétés occidentales. S'il est une chose qu'on peut affirmer aujourd'hui avec certitude, c'est que l'avenir de la société québécoise, tout comme l'avenir de la société américaine ou de la société française, est pluriculturel.

Si je pouvais me transporter en esprit dans le Québec des années 2020, j'en éprouverais certainement un choc semblable à celui que je reçus, en 1964, alors que venait de paraître *Terre Québec*, de Paul Chamberland, et que *L'aquarium*, *Le libraire*, *La bagarre*, même le *Choix de poèmes* de Paul-Marie Lapointe et l'édition collective des *Poèmes* d'Alain Grandbois étaient encore des nouveautés. L'année suivante, 1965, serait tout aussi riche en textes qui, si je puis dire, deviendraient instantanément des classiques : *Prochain épisode*, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, *L'âge de la parole*, *Mémoire*, bientôt suivis de *Jos Carbone*, de *Salut Galarneau !* et de la création des *Belles-sœurs* – tellement classiques, ces textes, qu'il n'est pas besoin aujourd'hui de décliner les noms de leurs auteurs. Et tout cela sur un fond de manifeste à la fois politique et culturel, clamé par les jeunes de *Parti pris* et par l'équipe à peine moins jeune de la revue *Liberté*. Les années 1960 avancent, je deviens professeur à l'Université de Montréal,

parmi des collègues qui, tout comme ceux de Laval et d'Ottawa, découvrent chaque jour ce que c'est qu'une culture à l'état naissant.

Naissait alors l'idée d'associer étroitement, dans la revue *Études françaises*, la littérature québécoise à la française, le plus actuel au plus ancien et, pourquoi pas, la création à la critique. Se taillait dès lors une place, entre des études critiques et des comptes rendus, une sorte de banc d'essai pour des travaux en cours, signés Fernand Ouellette, Michel Beaulieu, Michel Lemaire, Juan Garcia, Roch Carrier. Banc d'essai également pour des textes que nous allions dénicher dans les journaux du XIX^e siècle : *Le Pays*, *L'Avenir*, dans les écrits politiques de la même époque : ceux des Rouges, des ultramontains, enfin dans les récits de nos premiers chroniqueurs, explorateurs ou missionnaires. Car qui donc avant nous avait vraiment lu ces textes anciens ? Dans le domaine des études québécoises, les pionniers étaient nos propres contemporains : c'était l'équipe dirigée, à Ottawa, par Paul Wyczynski ; celle de Laval qui, prolongeant d'une manière originale le travail entrepris par Luc Lacourcière, mettrait bientôt en chantier le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*.

Naissait en même temps l'idée de créer un prix littéraire à l'intention des écrivains de langue française de tous les pays, à l'exclusion des Français d'origine. Le premier prix de la revue *Études françaises* fut décerné à Ahmadou Kourouma, romancier originaire de Côte d'Ivoire, pour *Les soleils des indépendances*, d'abord publié par Les Presses de l'Université de Montréal, puis repris par les éditions du Seuil, aujourd'hui un classique de la littérature africaine. Quant au second ouvrage distingué par ce prix, *L'homme rapaillé*, vous savez ce qu'il est devenu, non seulement pour nous, mais pour tous ceux qui à travers le monde lisent le français.

Naissait enfin, inspiré aussi par la direction des Presses de l'Université de Montréal, le projet d'une collection d'ouvrages où seraient recueillis les meilleurs textes écrits en Nouvelle-France, puis dans le Bas-Canada et au Québec, depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours. Le projet était vaste, ambitieux, à la mesure de notre volonté d'exploration et de découverte. Il s'agissait en effet, comme on le disait alors, d'inventer une tradition. L'expression est paradoxale, mais elle s'explique par les particularités du domaine culturel québécois. Nous avons bien un passé, pourtant, il n'est pas exagéré de dire qu'il est demeuré, jusqu'au début des

années 1960, comme inanimé. Ce passé n'était justement que passé, il n'avait jamais été l'objet d'une conscience aiguë, qui eût résonné dans d'autres consciences au long des années et des siècles. Notre passé n'avait jamais été actualisé, ou si peu ; jamais réactualisé, sinon par des lecteurs isolés, sans contact les uns avec les autres et, pour cause, inconnus de nous. Nous avions un passé, mais point de tradition. Gaston Miron l'avait dit, qui citait beaucoup Patrice de la Tour du Pin :

*Tous les pays privés de légende
Sont condamnés à mourir de froid.*

Ces deux vers, si souvent psalmodiés par l'auteur de *L'homme rapaillé*, expriment l'esprit qui devait animer le projet de « Bibliothèque des Lettres Québécoises », et ensuite celui d'une « Bibliothèque du Nouveau Monde ».

Pour les fins de notre bilan, je crois utile de souligner le caractère essentiellement apologétique de ce double projet. Au moyen d'une collection analogue à la « Bibliothèque de la Pléiade » et à la toute récente « Library of America », il s'agissait de prouver qu'il existe un passé culturel québécois, tout comme il existe, pour les Français du XX^e siècle, un passé culturel bien français et, pour les Américains d'aujourd'hui, un passé culturel spécifiquement américain. Or, l'épithète *québécois* avait pris depuis peu un sens nouveau, dérivé de Québec, la province et non la ville, vieille province si l'on veut, mais qui venait de s'injecter un formidable coup de jeune. Pour la première fois de son histoire, le Québec prenait conscience, collectivement, de son existence comme entité culturelle originale. Ce n'est pas pour rien que 1960 est devenu pour nous un millésime fétiche ; c'est en effet une date de naissance, celle de la culture québécoise – et voilà qui est de conséquence pour notre propos. À dater de 1960, quelque chose existe, qui exige d'avoir un nom propre ; quelque chose passe de la puissance passive à l'acte, dont témoignent, entre autres, les poèmes de Lapointe, de Giguère, de Ouellette, les romans de Blais, de Godbout et le théâtre de Tremblay. Autour de 1960, quelque chose accède à l'évidence de la vie, qui jusque-là était inconscient et tout au plus embryonnaire. Au regard du présent de 1960 et même de 1970, c'est bien ainsi qu'apparaissent les années antérieures au fameux millésime : une espèce de Moyen Âge, qui avait duré on ne savait au juste combien de centaines d'années. C'était l'informe d'avant l'histoire. « Les siècles de l'hiver », disait

Miron. Et il fallait l'en croire. En fait d'œuvres aussi vivantes et actuelles que *Le réel absolu*, *Une saison dans la vie d'Emmanuel* ou *Les belles-sœurs*, il y avait certes les poèmes de Lasnier, de Grandbois et de Saint-Denys Garneau, les romans de Guèvremont et de Roy. Il y avait aussi les *Poésies* de Nelligan. Ces noms-là, ou plutôt les œuvres signées de ces quelques noms, étaient à coup sûr québécoises. Mais les autres ? Mais les dizaines et les centaines d'autres œuvres ? Telle est bien la question qui se pose à quiconque entreprend de mettre sur pied une collection de textes essentiels. Que choisir ? Et comment choisir ?

Rappelons ici, par exemple, les noms justement oubliés de trois ou quatre contemporains de Nelligan : Charbonneau, Desaulniers, Desilets, Lozeau. Nul Québécois, je pense, ne se reconnaîtra dans les poèmes signés de ces noms-là. Pourtant, quinze ou vingt ans avant la Révolution tranquille, Dieu sait avec quelle ardeur on a tenté de nous persuader que « L'érable rouge » de Lozeau et « Soir d'hiver » de Nelligan étaient également poétiques. Mais voilà : « L'érable rouge » ne « collait » pas, tandis que « Soir d'hiver », « Le vaisseau d'or », « La romance du vin » « collaient ». L'adolescent que j'étais alors peut en témoigner aujourd'hui. Cela « collait » au point de vous imprégner, cela vous imprégnait au point de vous former. Et pourquoi les poèmes de Nelligan plutôt que ceux de Lozeau, et plutôt que *La légende d'un peuple* de ce polygraphe après tout sympathique, Louis Fréchette, et plutôt que *Le cap Éternité* de l'excellent Charles Gill ? Parce que les poèmes de Nelligan étaient immensément libérateurs. Nous y reconnaissons à coup sûr quelque chose de québécois et, en même temps, de totalement étranger. Car cette poésie, sans jamais cesser d'être québécoise – elle est même spécifiquement montréalaise – provoque une émotion qui est, si je puis dire, tout aussi spécifiquement universelle. Comme dans la poésie de Verlaine, de Rimbaud, de Poe ou de Rilke, ce que le lecteur reconnaît dans ces textes, c'est lui-même. À première vue, rien au monde ne m'est plus étranger, se dit le lecteur – le lecteur sous le choc de la rencontre – et pourtant je me retrouve dans ce texte comme chez moi ou, plutôt : comme avec je ne sais qui, mais plus intérieur à moi que je ne le suis moi-même. Ce que le texte me renvoie comme un miroir, c'est l'image de ma propre condition d'être humain enfin libéré de la servitude d'être Québécois, d'être Montréalais, d'être fils ou fille de tel père et de telle mère, d'être né en 1920 ou en 1930 plutôt qu'en 1900 ou en l'an de

grâce 2020. « Liberté aux âmes captives ! », dit le poète. Voilà ce que clame la littérature de tous les temps et de tous les pays, car toutes les âmes naissent captives, captives de leur famille, de leur époque, de leur milieu.

La poésie de Nelligan en tout cas, et la poésie de Grandbois, de Saint-Denys Garneau, les romans de Guèvremont et de Roy possèdent ce pouvoir d'arracher le lecteur à sa famille, à son milieu, à son pays d'origine, en lui offrant d'emblée un espace mental et, pour tout dire, une patrie qui est française et américaine, européenne et occidentale, aussi sûrement qu'elle est québécoise.

Mais les textes qui possèdent ce pouvoir de libération, c'est-à-dire qui appartiennent d'emblée à la littérature, sont rares, ils sont même rarissimes. Ce que nous appelons aujourd'hui littérature française, par exemple, résulte d'un travail de lecture et de relecture qui a finalement retenu peut-être un seul texte parmi des dizaines de milliers d'autres, également sous-titrés poésie, roman, théâtre. Autrement dit, une littérature résulte d'un surchoix opéré par des milliers de lecteurs armés de leur seule passion. La lecture, disait Baudelaire, ne peut être que partielle et passionnée. Ainsi, lui-même lisait Hugo, Poe et les tableaux de Delacroix ; ainsi, Rimbaud lisait Baudelaire ; ainsi, Nelligan lira Baudelaire, Verlaine, Rimbaud et Poe.

Et ces lecteurs-là sont particulièrement voraces. S'ils lisent, c'est pour survivre, c'est pour se nourrir. Or, manger c'est détruire, c'est à tout le moins déconstruire. Le lecteur que je viens d'évoquer, ce n'est surtout pas le culte des morts qui le pousse à lire. C'est plutôt, comme le dit Descartes dans les premières pages du *Discours de la méthode*, le besoin de converser avec de grands vivants. Et il arrive que la conversation tourne au combat. Car ce lecteur, occupé comme il l'est à former sa propre pensée, utilise volontiers comme repoussoir la pensée de l'autre – la pensée du grand homme. Rien d'aussi partial et polémique que la lecture par Montaigne, de l'œuvre du théologien Raymond Sebond, que le père de Montaigne avait en particulière vénération. Et peut-on trouver plus passionné et irrévérencieux que Descartes et surtout Pascal, lecteurs de Montaigne !

Car les textes parviennent au lecteur, d'abord par l'école, qui leur confère le statut de témoins privilégiés d'une culture et, à ce titre, les propose à l'attention des plus jeunes. Or, l'école – l'institution dont nous faisons partie, vous et moi – est avant tout un

organe de conservation et de transmission. Elle tend à inculquer le respect, même la soumission. Les adolescents, et plus tard les jeunes adultes, qu'elle accueille entre ses murs, sont des êtres passionnés, travaillés par des forces qui tendent à l'affirmation de soi, et donc à la rupture plutôt qu'à la conformité. L'école a pour fonction de maintenir intacte et d'afficher aux yeux de tous l'image, peut-être illusoire, que la société se fait d'elle-même – l'image d'une famille dont les membres partageraient les mêmes désirs, les mêmes valeurs, les mêmes symboles. Et les promoteurs d'une collection de textes essentiels ne peuvent pas ne pas être de connivence avec la famille et l'école, institutions faites pour assurer la cohésion et la permanence, dans le temps, du corps social. C'est ainsi, par exemple, que figurent dans la « Library of America », Washington, Jefferson, Lincoln et Sherman, à côté de Whitman, Poe, Melville et Thoreau. Mais il est clair que les valeurs sociales et humaines incarnées par ces grands noms – valeurs de liberté à tout prix et de dissidence – ont cessé d'avoir cours, dans l'Amérique essentiellement conformiste d'aujourd'hui.

La société américaine est peut-être conformiste. Mais, en ces temps de transferts massifs de populations, les États-Unis sont aussi le pays du monde le plus accueillant pour les émigrés de toutes origines – si accueillant que l'équilibre culturel de l'Amérique anglophone s'en trouve aujourd'hui perturbé. Quand un colloque tel que celui-ci a lieu chez nos voisins du sud, il donne lieu à des échanges souvent très vifs, entre les porte-parole de groupes naguère appelés minorités, Afro-Américains, Asiatiques ou Latinos, et les défenseurs d'un programme d'enseignement traditionnel – communément appelé « canon » – de la littérature, de la philosophie et de l'histoire. Le répertoire des textes canoniques est immense, il va d'Homère à Faulkner, de Platon à Freud et à Wittgenstein ; mais, disent les adversaires de ce canon des « humanités », il n'en demeure pas moins que les trois quarts de l'humanité historique en sont exclus ! Une seule culture s'y trouve en effet légitimée : celle du bassin de la Méditerranée, qui deviendra, à partir du XVI^e siècle, la culture des populations blanches d'Amérique. Le métissage de plus en plus marqué de notre société, disent les nouveaux Américains, justifie la remise en question de cette hégémonie culturelle et de ce répertoire de textes. Mais il y a plus. On retrouve fréquemment, dans les catalogues des presses universitaires américaines, une section intitulée « Études multiculturelles ». Y figurent des études consacrées aux

communautés anciennement dites ethniques, mais aussi le vaste secteur des études féministes, à quoi sont venues s'ajouter les études consacrées aux minorités homosexuelles et, plus récemment, celles qui prennent pour objet l'identité masculine.

Il y a une trentaine d'années, les notions de culture et d'identité paraissaient simples. Or, cette simplicité se trouve aujourd'hui remise en question, non seulement chez nos voisins du sud, mais également en France et bien au-delà du bassin de la Méditerranée, à mesure que l'on prend conscience des effets à moyen terme de l'immigration et que progressent l'intégration économique et politique de l'Europe ainsi que le mouvement de libération des femmes et leur accession à un statut économique et social comparable à celui des hommes. La crise de la conscience postmoderne est en effet une crise d'identité. Je le répète, voilà qui est de conséquence pour notre propos.

Il est en effet deux manières d'approcher les textes rassemblés sous le nom de littérature. Ces deux approches correspondent à deux sens différents, sinon opposés, des notions de culture et d'identité. La première approche transforme volontiers les textes littéraires en témoins d'une identité collective, supposée inchangée, à la manière d'une essence, à travers les siècles de l'histoire nationale et même les millénaires de l'histoire humaine. Cette approche est traditionnellement celle de l'école. C'est aussi l'approche adoptée par les promoteurs de collections, dont le caractère national est fortement marqué. Il est intéressant de comparer, de ce point de vue, la « Library of America » et la « Bibliothèque de la Pléiade ». La première est constituée d'œuvres de romanciers et de poètes, mais aussi d'un assez grand nombre de textes que personne ne songerait à appeler littéraires. Ce sont, entre autres, les écrits des fondateurs du pays, dont j'ai rappelé précédemment quatre ou cinq noms. Figurent également dans la collection, des textes dont le statut littéraire est sans doute évident pour les spécialistes des études américaines ; mais je doute que beaucoup de jeunes Américains d'aujourd'hui puissent se reconnaître dans les romans de Dreiser, de Cather, ou même dans ceux de Cooper. Il ne faut pas oublier que la création de la « Library of America » est contemporaine de la remise en question de l'identité américaine, entre autres par les jeunes adultes opposés à la guerre du Viêt-nam. Voilà qui rend compte du caractère apologétique et même politique de la collection. La « Bibliothèque de la Pléiade » est évidemment toute différente de celle-là. Elle reflète une identité culturelle bien

assurée, et, pour cause, elle est presque exclusivement littéraire. Elle s'ouvre même aux autres littératures, on y trouve Dickens et Tolstoï à côté de Balzac, et Goethe, Novalis, Hölderlin voisinent avec Nerval. La Pléiade renvoie ainsi une image de la France, carrefour culturel de l'Occident moderne – image qui préfigure celle de la grande Europe de demain.

Est-il besoin de souligner, après cela, le caractère politique des choix qui ont présidé à l'établissement de nos collections de textes essentiels. Ce caractère apparaît nettement dans le libellé « Bibliothèque du Nouveau Monde », qui fait abstraction du statut littéraire, ou non, des textes qui en font partie. Cette collection, me semble-t-il, témoigne avant tout de la vigueur intellectuelle des Québécois d'aujourd'hui. Pour moi, la BNM est une sorte d'affirmation massive, sans précédent dans l'histoire de notre culture. Elle concrétise une volonté de rattrapage, toujours soutenue par l'onde de choc de la Révolution tranquille. Voici une vingtaine d'ouvrages qui présentent autant de textes édités de la manière la plus scrupuleuse. Dans le domaine de l'édition, une telle performance est rare. Je ne trouve en tout cas ni dans la « Bibliothèque de la Pléiade » ni dans la « Library of America » un texte dont l'édition critique ait été poussée aussi loin que celle, par exemple, des poèmes de Grandbois publiés dans la BNM. Nul texte sacré de la littérature française ou de la littérature américaine n'a été l'objet d'un tel traitement, d'une telle attention à la lettre, à l'exclusion de son sens. Dans *Poésie I* et *Poésie II* le commentaire est en effet rarissime. Dans les autres volumes, il est généralement parcimonieux. C'est seulement dans les tomes consacrés à Cartier et à Borduas que le commentaire devient abondant, riche et toujours éclairant. Or, ces deux auteurs ne sont pas des écrivains, et leurs écrits n'appartiennent certes pas à la littérature. Ces écrits font bloc avec les autres qui évoquent la Nouvelle-France d'antan, le Bas-Canada de jadis, la Province de naguère. Mais, quel rapport entre ce passé et nous, Québécois ? Quel rapport entre ce passé et le lecteur adolescent d'aujourd'hui, le jeune adulte d'aujourd'hui, qui en 2020 aura atteint le milieu de sa vie ? Ce lecteur solitaire – solitaire comme le furent en leur temps Saint-Denys Garneau, Nelligan, Baudelaire, Pascal, Montaigne – est guidé par son seul désir ; il lit comme il marche ; il lit comme il mange. C'est le besoin qui le pousse à lire, besoin de se confronter à d'autres vivants et d'apprendre par là, un peu mieux, qui il pourrait bien être.

Mais ce besoin définit une approche des textes autre que celle généralement proposée par l'école. Pour ce lecteur, les textes essentiels sont les textes libérateurs, ceux qui lui permettent de mieux cerner sa propre identité ; c'est ceux-là qu'il recherche, ceux-là seuls qui finalement feront partie de sa culture. Il a 17 ou 18 ans, il en a 25 ou 30, et il est Québécois : suivons-le dans sa recherche.

Québécois, il appartient à une espèce particulière d'usagers de la langue française. Pour le dire autrement : il est une espèce d'Américain, parlant français. Voilà qui est paradoxal. Mais notre jeune lecteur est persuadé qu'il n'est d'autre manière d'être Québécois aujourd'hui que d'épouser le paradoxe. Qu'il tombe par hasard, la même semaine, sur les poésies de Crémazie et de Beauchemin, sur *Jacques et Marie* de Bourassa et, coup sur coup, sur l'œuvre de Dickinson et de Melville, puis sur *Crime et châtiment*, *Anna Karénine* et *Une saison en enfer*, son choix de textes essentiels sera vite fait. Il apprend, en tout cas, en lisant, qu'une quelconque histoire rédigée en prose n'est pas forcément un roman et qu'un texte découpé en alexandrins rimés n'est pas forcément de la poésie. Les témoins authentiques de l'aventure humaine en terre d'Amérique seront désormais, pour lui, Dickinson et Melville plutôt que, par exemple, les hommes de plume qui illustrèrent, dans le Bas-Canada, le mouvement littéraire de 1860. Il découvre que ses proches, dans l'ordre de l'esprit, se nomment Baudelaire, Dostoïevski, Rimbaud, plutôt que Bourassa ou Gill, parce que ceux-là, et non ceux-ci, expriment, véritablement et en toute liberté, combien il est paradoxal, combien il est difficile d'être en même temps homme et moderne.

Quant à nous, poursuivons jusqu'à son entière réalisation ce projet de bibliothèque de textes essentiels, qui porte si nettement la marque de la Révolution tranquille. Mais d'autres tâches aussi nous attendent, qui supposent de notre part moins une révolution qu'une volte-face. Il est temps de nous rendre compte que l'identité québécoise n'est pas derrière nous, mais devant. Elle est à faire, avec les nouveaux Québécois de toutes origines, qui nous arrivent et qui naissent parmi nous. Quant aux Québécois de souche, souhaitons que l'enseignement de la littérature leur propose une notion toujours plus ouverte de la culture. Tout porte à croire que l'identité québécoise, dans les années 2020, sera au moins aussi problématique qu'elle l'est aujourd'hui. Les Québécois d'alors trouveront certainement réconfort auprès de Nelligan et de Baude-

laire, de Grandbois et de Dickinson, de Roy et de Dostoïevski. Car ceux-là non plus n'étaient pas très assurés de leur identité. C'est pour cela qu'ils écrivaient. C'est pour cela qu'ils sont nos proches.

TABLE DES MATIÈRES

Présentation	
La problématique de la lecture et de ses traditions <i>Joseph MELANÇON</i>	7
Le joual ou Quelques réflexions sur la lisibilité du texte littéraire <i>Lucie ROBERT</i>	23
La lecture difficile : posture et processus <i>Gilles THÉRIEN</i>	41
L'édition critique comme parcours de lecture <i>Jean-Louis MAJOR</i>	53
L'action éditoriale et l'invention d'une tradition de lecture : Robert Charbonneau et Fernand Léger <i>Jacques MICHON</i>	71
Lire <i>Juliette Pomerleau</i> <i>Denis SAINT-JACQUES, Jacques LEMIEUX</i> <i>et Dirk GEISEN</i>	93
Réglage de la lecture : l'exemple d' <i>À rebours</i> <i>Daniel GROJNOWSKI</i>	107
La valorisation cognitive des objets littéraires <i>Max ROY</i>	123
La lecture des surréalistes à travers la vulgate des manuels <i>Ruth AMOSSY</i>	143

<i>Les anciens Canadiens, une tradition centenaire de lecture</i> <i>Maurice LEMIRE</i>	165
Lire « Mystère de la parole » <i>Jacques BLAIS</i>	175
Production et réception de l'histoire littéraire <i>Clément MOISAN</i>	191
La lecture et ses contextes : de Jean Chrétien à Charles Baudelaire <i>Louise MILOT</i>	203
L'analyse littéraire à la <i>BJ/NBJ</i> : traditions de lecture et modernité québécoise <i>Robert DION</i>	213
Tradition, lecture, culture <i>André VACHON</i>	233
Table des matières	245

ACHEVÉ D'IMPRIMÉ
AUX ATELIERS GRAPHIQUES MARC VEILLEUX INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN JUILLET 1994
POUR LE COMPTE DE NUIT BLANCHE ÉDITEUR





Qui dira jamais ce que c'est que de lire ? Qui révélera jamais ce que recèle cet acte impuni, accompli dans la solitude ? Qu'est-ce qui le motive ? Qu'est-ce qui inquiète si souvent les autorités ? En somme, qu'est-ce qui se passe quand nous lisons ? Nous devrions bien le savoir, puisque nous en avons l'habitude, mais sa proximité semble nous aveugler.

Le premier problème est sans doute celui de mettre cet acte à distance, de lui trouver une extériorité. La problématique de la lecture et de ses traditions doit bien commencer par cette distanciation. C'est pourquoi le présent ouvrage se permet de remonter jusqu'à l'acte de lecture pour tenter de le décrire, avec ses traces et ses traditions.

Avec des textes de Ruth Amossy (Université de Tel-Aviv) • Jacques Blais (Université Laval) • Robert Dion (Université du Québec à Rimouski) • Daniel Grojnowski (Université Paris 7) • Maurice Lemire (Université Laval) • Jean-Louis Major (Université d'Ottawa) • Joseph Melançon (Université Laval) • Jacques Michon (Université de Sherbrooke) • Louise Milot (Université Laval) • Clément Moisan (Université Laval) • Lucie Robert (Université du Québec à Montréal) • Max Roy (Université Laval) • Denis Saint-Jacques, Jacques Lemieux et Dirk Geisen (Université Laval) • Gilles Thérien (Université du Québec à Montréal) • André Vachon (Université de Montréal)



CENTRE DE
RECHERCHE EN
LITTÉRATURE
QUÉBÉCOISE

ISBN 2-921053-24-1



9 782921 053242

NUIT BLANCHE ÉDITEUR