



Vol. 4, no 3, Automne 2009

ISSN: 1715-9261

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

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

Actualité de Gérard Bessette

Annette Hayward

Université Queen's

Les neuf études de ce collectif, tout comme celles dont il est question dans l'article sur la réception récente du *Libraire*, témoignent de l'intérêt que revêt toujours l'œuvre de Gérard Bessette en ce début du vingt-et-unième siècle, lequel s'annonce comme une époque d'incertitude, de crise et de réajustements majeurs, et où l'on aura rarement été aussi conscient du caractère monstrueux dont peut faire preuve l'être humain ainsi que de la nécessité vitale d'un certain humanisme, de l'ouverture vers l'autre et de la tolérance.

Les participants au présent collectif abordent l'œuvre de Bessette de points de vue fort variés et souvent d'une grande actualité. Il y est question de la langue (un sujet toujours vital

en littérature québécoise), de l'intertextualité, des éditions critiques à venir, de métaphores particulièrement saisissantes qui entraînent soit vers la psychanalyse soit vers la topo-analyse et la question de la femme et de la sexualité, sans oublier la portée symbolique de la mort du père par rapport au rôle de la religion et de l'histoire dans le contexte québécois. Puis, par le biais de la biographie, réelle et fictive, sera abordé le sujet, fort complexe mais combien pertinent, de l'identité personnelle et institutionnelle de l'auteur. Le tout est complété par un inventaire des livres qui se trouvaient dans la bibliothèque personnelle de Bessette.

Dans sa lecture de *La Bagarre*, François Paré va au cœur d'un élément essentiel de l'œuvre bessettienne en explorant son rapport difficile avec la langue. Paré voit dans cette œuvre la présence de « profondes tensions identitaires » et le témoignage d'une déchirure, d'un « malaise diglossique » qu'aura connu toute une génération :

En rédigeant les curieux dialogues introspectifs de *La bagarre*, Gérard Bessette avait déjà pressenti la nécessité thérapeutique du travail sur la langue, car nulle légitimité collective n'était pensable en dehors de cette matière instable et dense où se résumait, pour toute une génération d'intellectuels québécois, non seulement l'histoire entière, mais aussi et surtout ses modes d'énonciation. Par son intervention, l'écrivain philologue était à même de retracer la part mémorielle du tissu linguistique et de la faire ressortir au grand jour.

Pour Bessette, donc, la philologie revêt une signification politique et l'enquête philologique, dans un contexte de colonisation, « permettrait de libérer au-delà des codes linguistiques abâtardis les forces vitales appartenant à une origine refoulée par un ensemble de systèmes oppressifs. » Ce rapport difficile à la langue propre aux écrivains québécois de

sa génération se complique encore chez Bessette de son expérience d'« écrivain migrant » ou émigrant : « De quelle manière celui qui est *parti* peut-il encore, de plein droit, s'exprimer au nom de sa société d'origine ? Et pourtant ne devait-il pas de toute urgence imprimer cette déchirure dans une histoire qui piétinait et avait perdu toute fécondité intellectuelle ? » Bref, une réflexion très riche qui déborde à mon avis le cas Bessette et le cadre québécois ou franco-canadien, car la matière première de tout écrivain n'est-elle pas la langue ?

L'étude suivante s'interroge sur la réception récente du *Libraire*, en passant en revue les analyses publiées par Bertrand Gervais (1993), Martine-Emmanuelle Lapointe (2008), Lucie Hotte (2001), Jean-Louis L'Écuyer [Louis Lasnier] (2008), Sudarsan Rangajaran (2008) et Steven Urquhart (2008), ainsi que la part qui est allouée à cet ouvrage (et à son auteur) dans *Histoire de la littérature québécoise* de Michel Biron *et al.* (2008) et dans *l'Anthologie de la littérature québécoise* de Claude Vaillancourt (2008).

L'article de Guy Monette, quant à lui, porte sur un des premiers romans de Bessette, un inédit intitulé *Un homme fini* et qui, tout en ressemblant beaucoup au *Libraire* (dont Monette a l'intention de faire une édition critique), comporte des différences significatives et parfois étonnantes par rapport au roman le plus connu de l'auteur. Il signale d'ailleurs que les manuscrits de Bessette (dont celui — « monstrueux » — des *Anthropoïdes*) se trouvent maintenant à la BAnQ, constituant de ce fait une mine d'or pour les chercheurs et les étudiants de 2^e/3^e cycle.

Se penchant sur *Le Libraire*, Jean-Jacques Hamm se pose la question des rapports intertextuels qui pourraient exister entre ce roman et certains prédécesseurs tout comme entre Hervé Jodoin et d'autres protagonistes auxquels il est parfois comparé : Kafka, Roquentin, Meursault, le brave soldat Chvéik, par exemple. Dans l'étude détaillée qui suit, et qui s'avère particulièrement fascinante lorsqu'elle se penche sur le fonctionnement du discours de Jodoin au plan de la langue et du style, Hamm montre comment, par un travail de différenciation et de déviance, Bessette arrive à se servir de certains éléments intertextuels tout en les renouvelant afin d'aboutir à la création d'une forme qui lui est propre.

Stéphane Inkel amène le lecteur sur un terrain totalement différent en faisant la comparaison entre *Le Cycle* (1971) de Gérard Bessette et *Parents et amis sont invités à y assister* (2006) de Hervé Bouchard. Œuvres d'auteurs québécois de générations différentes et toutes deux centrées sur la mort du père, elles offrent un aperçu révélateur quant au rapport du Québec avec la religion et l'Histoire. Dans une réflexion stimulante et nouvelle qui fait appel entre autres à Joyce, Benjamin et Nietzsche, et où l'on propose de voir dans les différents discours du *Cycle* « l'espace d'un Dieu en plein processus d'évanouissement dans le Québec de la Révolution tranquille », il est question, entre autres, du *fils*, c'est-à-dire du messie, qu'on attend mais qui ne viendra jamais, tout comme de la difficulté (pourtant nécessaire) d'assumer l'entièreté de l'Histoire pour aller de l'avant.

Les Anthroïdes, une des œuvres les plus importantes de Bessette de l'aveu de plusieurs, fait l'objet, dans le présent collectif, de deux articles différents. Steven Urquhart, dans un

texte qui donne un avant-goût de son futur livre sur *L'Esthétique du monstrueux dans l'œuvre romanesque de Gérard Bessette*, montre comment cette esthétique, complexe mais apparemment fondamentale dans l'œuvre de cet auteur, est particulièrement pertinente dans le cas des *Anthropoïdes*. Dans la parolade du narrateur Guito, elle sous-tend toutes les descriptions de la Mère-Nature, comme de l'organisation sociale, les différences de génération et le concept même d'évolution. Mais c'est dans l'accent qu'il met sur l'importance de la parole, de la « parolade », et du rôle que celle-ci peut jouer au sein de la société que ce roman s'avère surtout remarquable. Pour en revenir à la question de l'Histoire, par exemple, Urquhart montre que « Guito rompt avec l'idée qu'il existe une seule Histoire et fait comprendre qu'il s'agit d'une création peu uniforme, composée d'autres histoires hétérodoxes ».

Adoptant une approche différente mais complémentaire, Christian Vandendorpe se penche lui aussi sur *Les Anthropoïdes*, un roman qui, dit-il, « résiste au passage du temps et se lit sans doute aussi bien aujourd'hui que lors de sa publication ». Après avoir évoqué la genèse du roman, l'article propose, à partir de trois cartes retrouvées dans les papiers de l'auteur (et reproduites en annexe), une interprétation allégorique assez étonnante, mais fascinante, des descriptions de l'espace dans *Les Anthropoïdes*. Cette lecture est suivie d'une présentation de l'interprétation de ce roman dans la psychobiographie de Gérard Bessette récemment publiée par Jean-Louis L'Écuyer (alias de Louis Lasnier), que Vandendorpe soupçonne d'être à l'origine des cartes en question. Vandendorpe insiste néanmoins à plusieurs reprises sur le fait que ce roman de Bessette, loin de se résumer à un simple jeu allégorique, « conserve sa force d'évocation et

continue à fasciner par l'originalité de sa conception et la puissance de son écriture, qui font de sa lecture une expérience jubilatoire ». Ainsi, c'est bien au niveau de l'expression et de la langue, que se situe la véritable force de cette œuvre.

En effet, la grande originalité des œuvres de Gérard Bessette, et qui devient de plus en plus manifeste au fur et à mesure que son œuvre progresse, ne tient-elle pas surtout à son style (comme on dit), à sa virtuosité linguistique? Alain Piette s'est penché sur cette question dans son volume sur les figures de style dans *L'Incubation* (publié en 1983 et réédité en 1999), et plusieurs se sont intéressés à l'utilisation de la satire dans *Le Libraire*, mais c'est un aspect de l'œuvre qui est souvent passé sous silence. L'on sait pourtant à quel point cette question était importante pour l'auteur, lui qui a consacré sa thèse de maîtrise et sa thèse de doctorat — au point quasiment de s'en écœurer, confiait-il — à l'étude des figures de style dans ce qu'on appelait à l'époque la poésie canadienne-française.

Annette Hayward, quant à elle, se tourne du côté du *Semestre* pour en faire une lecture qui s'avère, un peu malgré elle, psychanalytique. En plus de conclure que la métaphore obsédante qui parcourt tout ce récit est celle du fœtus/tétard, et d'en discuter les implications, elle souligne combien ce roman remet en question un certain nombre de concepts clefs, telle la distinction entre auteur et narrateur.

Réjean Robidoux, un des grands spécialistes de l'œuvre bessettienne, termine ce collectif en se demandant si Gérard Bessette ne devrait pas, en fin de compte, être considéré comme un écrivain franco-ontarien. Examinant la biographie de l'auteur ainsi que ses deux romans les plus autobiographiques, *L'Incubation* et *Le Semestre*, Robidoux souligne l'importance de

la question identitaire dans l'œuvre, ainsi que la difficulté impliquée par le fait de se sentir Québécois alors qu'on vit en dehors du Québec depuis longtemps. En cela, cet article rejoint certaines réflexions de François Paré énoncées au tout début du présent dossier. Le fait d'envisager Bessette comme un *homo ontarionensis*, selon les propres termes de l'écrivain, soulève ainsi une question institutionnelle fort pertinente. On notera d'ailleurs que la plupart des auteurs qui participent à ce collectif vivent en Ontario.

Enfin, un inventaire des quelque deux mille volumes de la bibliothèque de Gérard Bessette permettra aux chercheurs de se faire une idée des livres qu'il a cru important d'acheter et de garder chez lui. Cette bibliographie a été établie par Steven Urquhart peu après la mort de Gérard Bessette. Il s'agit là d'un inventaire aussi exhaustif que possible des livres qui appartenaient à l'auteur et qui se trouvaient dans sa maison. Comme il n'a pas été possible de donner ces volumes en bloc à une bibliothèque, ainsi que l'aurait souhaité Bessette, ce document donne des renseignements précieux sur les livres qu'il avait dans son bureau, situé — comme il se doit — dans le sous-sol de sa maison.

Gérard Bessette, philologue

François PARÉ

Université de Waterloo

L'écrivain migrant. Gérard Bessette a été toute sa vie une sorte d'écrivain migrant. Après avoir quitté le Québec en 1946, alors qu'il enseigne dans diverses universités canadiennes et américaines, Bessette semble se préoccuper de plus en plus de notions mouvantes, tels l'exil et le nomadisme, qu'il associe à une subjectivité moderne et en rupture avec le conformisme de ses origines. Les parcours migratoires des Québécois sur tout le territoire de l'Amérique lui paraissent se rattacher à un mode particulier de ruptures identitaires pouvant provoquer des transformations profondes dans la conscience individuelle. De quelle manière celui qui est parti peut-il encore, de plein droit, s'exprimer au nom de sa société d'origine? N'a-t-il pas perdu, le

jour du départ, toute crédibilité dans les dossiers qui concernent ses concitoyens? Et pourtant ne devait-il pas de toute urgence imprimer cette déchirure dans une histoire qui piétinait et avait perdu toute fécondité intellectuelle?

Voilà que la migration prend la forme d'une émigration. Le détachement « insidieux » envers les siens et le « soupçon radical » dont son contemporain Fernand Dumont a lui aussi parlé dans *Récit d'une émigration* (1997, p. 69) structurent toute l'œuvre romanesque de Bessette, de *La bagarre*, dont je traiterai en ces pages, jusqu'au *Semestre* et aux *Dires d'Omer Marin*. L'aventure canadienne ou américaine évoque dès lors, dans ces œuvres, d'irréductibles différences linguistiques et culturelles, alors que se dessine dans la démarche migratoire, chez Bessette, une part de responsabilité individuelle que nul discours social ne vient maintenant sanctionner. Qu'en est-il de l'identité et surtout de la fidélité de ceux et celles qui partent pour ne plus revenir? Pour bon nombre de migrants québécois, l'expérience du départ, forcément le résultat d'une décision individuelle, est alors chargée de tensions et de déchirements, car les territoires d'accueil qu'ont pu être à une époque antérieure l'ouest du Canada, l'Ontario et la Nouvelle-Angleterre s'offrent désormais dans leurs dimensions exilaires. Dans certains récits de Bessette, l'écriture du décalage avec soi-même et avec les autres est emblématisée à chaque fois par la surabondance des parenthèses et des tirets comme pour consigner dans le corps de la phrase le déplacement migratoire qui donne lieu à la posture d'écrivain. Cette écriture de *La bagarre*, de *L'incubation* ou du *Semestre* s'offre à nous plus que jamais comme le témoignage des mutations profondes qui, à la fin des années 60, ont façonné les constructions identitaires au Québec et forcément dans l'ensemble du Canada français.

Au collègue Édouard-Montpetit de Longueuil où je terminais mes études en 1969, seules deux œuvres québécoises figuraient au programme des cours de littérature dite française : *Le torrent* d'Anne Hébert et *Le libraire* de Gérard Bessette. Pour nous qui avions à peine vingt ans à l'époque, l'univers morne et désabusé de Jodoin dans *Le libraire* se donnait à lire comme le lieu d'une résistance passive devant les forces de l'oppression dont nous apprenions alors qu'elles habitaient en nous et dans l'intimité de notre culture. Partout les signes de la censure devaient être révélés, car ils avaient été intériorisés. Il est difficile de bien saisir l'histoire de cette interrogation intense — sur l'occultation, la mise à l'écart, le silence — qui continue aujourd'hui de nourrir nos travaux d'essayistes, de critiques et de professeurs. « ... il n'y a peut-être pas de censure en dehors d'une perception de la censure », écrit Pierre Hébert, « et cette perception est excitée par le sentiment que chacun porte en soi du territoire de sa liberté » (Hébert, p. 43). Je suis convaincu, à ce titre, que les premiers textes de Gérard Bessette appartiennent pleinement à mon histoire personnelle et intellectuelle et sans doute à celle de toute une génération, que je n'appellerai pas « lyrique » pour l'instant (Ricard), mais plutôt *philologique*, une génération qui aura cherché dans la matière d'une langue hypostasiée par son statut minoritaire les discontinuités, les espaces de liberté critique, les modes d'affirmation singulière et collective que nous avons absolument besoin de comprendre pour aller de l'avant. La littérature est alors devenue, de manière concertée, l'emblème de cette recherche, car nous savions que si les livres étaient libres de circuler et de s'implanter dans notre conscience, la société québécoise serait plus ouverte et simplement plus moderne. Dans *La langue de papier*, son très beau livre, Karim

Larose a bien montré la profondeur de cette démarche qui, comme une vigie sur la langue dans toute l'étendue de ses significations, préparait, croyions-nous, un renouvellement de l'histoire avec ses figures abandonnées ou revêches qui surgissent, s'entrecroisent et fondent enfin les territoires de notre si singulière Amérique.

Dès le début, les personnages de *La bagarre* ou du *Libraire* n'agissent pas; ils ne font strictement rien, placés qu'ils sont en attente d'une convocation qui ne viendra pas, paralysés par leur malaise devant la langue qu'ils parlent ou plus exactement qu'ils croient devoir parler et qui les éloigne de plus en plus du réel, une sorte de langue exilée en elle-même. Voilà où ça se passe d'abord. Des éléments mortifères semblent encombrer la phrase. Si on les laissait prendre le dessus, on ne pourrait plus se réclamer d'une langue vivante. Il faudrait mettre ces scories entre parenthèses. En 1976, dans un texte saisissant paru dans le magazine *Liberté* et repris dans *La poussière du chemin*, Jacques Brault allait lui aussi, après Bessette, souligner la présence d'une déchirure insurmontable au sein de la langue :

Et contre toute logique, une fêlure en moi se creuse et s'élargit. « Je ne commencerai jamais rien », cela veut dire : je ne finirai jamais rien. Autant me l'avouer : j'ai laissé se confondre la langue nationale avec l'idéologie nationale. La littérature nationaliste m'a proprement nationalisé, mis en gage. Et une fois encore, croyant m'enrichir, je me suis appauvri. J'écris, de moi à nous, et de nous à moi, mais dans l'esclavage imposé par un surmoi de commande, car *ça* ne parle pas dans mon écriture, *ça* est refoulé comme un bonheur honteux, comme une langue apatride. (Brault, 1989, p. 43)

Chez le romancier de *La bagarre*, le caractère « apatride » de la langue, s'il est vécu par le sujet comme une menace à son

intégrité, reste aussi pour lui la source d'une difficile accession à la liberté.

Les ruptures psychologiques et « syntaxiques » qui affleurent à la conscience des personnages des premiers romans de Bessette donnent ainsi lieu à des stratégies narratives alimentant tout l'appareil dialogique mis en place par le romancier. Autant l'extériorité de l'écrivain fait problème, autant celle du personnage devient l'enjeu d'un renouvellement de la matière linguistique. Là, dans « l'amnésie sélective » et l'articulation « évasive, filandreuse » de la langue, cette extériorité problématique se fait néanmoins jour et, par un jeu d'intermittences et de parenthèses, elle construit sa naissance à sa légitimité. Faut-il que l'écrivain soit toujours désolidarisé, coupé de ce qui se/le rattache à la figure paternelle? « Ce fait maintenant me crève les yeux je me cherchais un père . . . », écrira Bessette dans *Les dires d'Omer Marin* (p. 74). C'est dans la langue transposée et irréaliste des personnages de *La bagarre*, arpentant les rues de la ville comme des chevaliers errants en mal de préciosité, et dans les visées fantomatiques qui les animent, que se résume le malaise diglossique que Bessette – comme Dumont, Miron et Belleau, du reste (Melançon) – attribue à un milieu culturel canadien-français, dépossédé de son droit de parole et incapable, selon lui, d'une pleine réconciliation avec lui-même et avec les autres. Miron s'indignera : « la communication de l'homme québécois lui échappe aux trois quarts, elle n'a pas de prise réelle, elle est refoulée continuellement vers le dedans » (Miron, 2004, p. 81). Cette interrogation sur la langue, en tant que lieu fantasmé de l'histoire collective, constitue le point de départ de *La bagarre*, un récit traversé par les notions d'exil et d'itinérance.

La démarche philologique

Au chapitre VIII de *La bagarre*, Augustin Sillery, Jules Lebeuf et l'Américain Ken Weston sont installés à une table du *Tigre d'argent*, l'un des bars montréalais où ils se rencontrent souvent pour discuter. Sillery est déçu de ne pas y voir le « jeune Langevin » dont il avait admiré la verve et la « figure poupine » quelques jours plus tôt dans un autre établissement. Cette fois, la discussion entre les trois compères porte sur la « mauvaise conscience linguistique » des Canadiens français, partagés entre un français peu valorisé, mais incarné dans la vie et le travail, et une langue normative, sans aucune attache avec la réalité de l'expérience. Le romancier attribue alors au personnage d'Augustin Sillery une idée qui traversera formellement l'ensemble de ses premières œuvres romanesques. En effet, pour répondre au malaise linguistique dont souffre de toute évidence le Canada français, seul un travail philologique pourra permettre de relativiser la fracture diglossique dans une langue française marquée par la colonisation. La matière de l'écrivain sera cette langue même, confuse, « marécageuse », dans laquelle il ne cessera d'apercevoir un déchirement fondamental. Ne lui faudrait-il pas, du reste, coïncider avec son milieu linguistique et en même temps — est-ce possible? — s'en détacher pour mieux l'observer?

Dans *La bagarre*, ce chapitre, dominé par la discussion sur la philologie, survient un peu par surprise. Jusque-là, les personnages de ce roman avaient été voués à une itinérance, proche de l'ennui. Leur hymne semblait être « Un Canadien errant », le célèbre poème d'Antoine Gérin-Lajoie dont Augustin Sillery, dans un élan d'ébriété ou de patriotisme, se propose de

faire l'exégèse devant les touristes américains attablés au bar. Chez ces personnages, il n'y a aucun plaisir visible à déambuler dans les rues de la ville : nous sommes bien loin des extases péripatéticiennes qui sont souvent associées à l'errance urbaine dans les textualités plus modernes. Bien qu'ils soient étudiants à l'université, Sillery et Lebeuf semblent trop vieux pour leur âge. Ils ont déjà trop vécu. Leur ennui et leur manque d'ambition économique sont palpables. Leur vie s'écoule dans l'intimité factice des bars qui jalonnent leurs parcours quotidiens.

Sur ce fond d'absolue indifférence, le récit de Bessette découpe pourtant de profondes tensions identitaires. Au *Tigre d'argent*, un établissement « aux couleurs criardes » où « se tordaient des arbres tropicaux peuplés d'animaux sauvages » (B, p. 51), Sillery est traversé par le désir obscur de revoir un jeune homme dont il semble amoureux et à qui il a donné un vague rendez-vous. Langevin ne se présentera pas et cette « histoire de pédérastie », selon les termes de Lebeuf, glissera encore une fois vers autre chose, vers un débat sur la langue qui occupera graduellement le plus gros de la conversation, recouvrant ainsi certaines pulsions interdites liées au désir homosexuel. Ainsi, dans le récit de *La bagarre*, l'itinérance désabusée des personnages finira par s'opposer à des enjeux identitaires déterminants que déguisera à peine le ton badin des propos de taverne. Sillery en avertira Langevin au moment de leur première discussion au bar *La Bougrine* : « Ne considérons pas ces libations, si dives soient-elles, comme une fin en soi. Elles ne constituent qu'un des moyens dont nous disposons pour libérer notre moi » (B, p. 11). Le débat sur la langue se découpera sur une forte conscience de l'interdit. Bessette fera de ses personnages principaux des observateurs

aussi tourmentés que désengagés, façonnés par les décalages et les ruptures qui les placent depuis toujours en porte-à-faux par rapport à leur monde et à leur société.

Deux itinérances symboliques travaillent la question de la langue dans ce récit. Parlons d'abord du parcours de l'Américain Ken Weston, venu s'installer à Montréal afin de rédiger une thèse sur les Canadiens français. Étranger sympathique et éclairé, l'étudiant de St. Louis n'arrive pas à traduire le réel qu'il observe depuis son arrivée au Québec et le discours théorique dans lequel doit puiser sa recherche universitaire. Ses constats sur la société canadienne-française s'abolissent dans une litanie de stéréotypes et de préjugés : « les Canadiens français étaient en général plus petits que les Américains; ils avaient les cheveux plus noirs; un certain nombre portait moustache... Il y avait beaucoup d'églises à Montréal, catholiques pour la plupart. Les tramways étaient lents. Les gens s'y entassaient farouchement, avec de fréquentes engueulades; ils semblaient manquer d'esprit civique » (p. 37). Conscient de son appartenance au groupe anglophone, chose qui l'avait laissé indifférent dans son pays d'origine, Weston se demande s'il pourra surmonter le clivage linguistique et s'il lui sera possible de faire partie de la société canadienne-française; du même souffle, ne doit-il pas se tenir à l'écart pour mieux observer son objet d'étude et rédiger une thèse qui soit le moins possible conforme à la réalité?

Figure d'une certaine altérité anglophone que Bessette brouille en la confiant à un ressortissant américain, le personnage de Weston ne nous intéresserait pas si ce n'était de l'insistante problématique de la rupture linguistique qu'il soulève à chaque détour du récit. C'est là son rôle premier. En

effet, le décalage dont dit souffrir l'étudiant américain au Québec, de par la différence de langue et de culture, ne peut pas s'appliquer aux personnages canadiens-français qui ressentent pourtant, eux aussi, un curieux malaise linguistique et identitaire. En dépit de leurs longues soirées dans les bars et de leurs contacts avec la langue populaire (celle des serveurs, des clients, des collègues de travail), Syllery et Lebeuf ne parviennent plus à parler « comme tout le monde ». Ils ont alors l'impression de s'éloigner irrémédiablement de leur milieu d'origine, sans pour autant perdre l'attachement fraternel qu'ils ressentent envers lui. Comment se produit cette émigration que vivent les deux personnages de *La bagarre* dans leur langue même, comme si en voulant se l'approprier, ils s'en étaient tragiquement éloignés?

Voilà qu'une seconde itinérance s'impose chez ces deux étudiants attardés (Lebeuf a vingt-neuf ans!) qui, contrairement à Weston, ont choisi de rester dans le confort ou la médiocrité de leur lieu d'origine. Par leur éducation universitaire, Augustin Sillery et Jules Lebeuf font figure de dandys et paraissent le plus souvent coupés du monde ouvrier auquel ils appartiennent et dont ils laissent parfois filtrer des indices. Dans les bars qu'ils fréquentent et auprès des cols bleus avec qui Lebeuf travaille pour payer ses études, les deux hommes semblent souvent plus étrangers que l'Américain, chez qui la distance culturelle est tout de même compréhensible. Dans les premiers chapitres de *La bagarre*, Bessette oppose avec insistance deux espaces sociolinguistiques concurrents dans un chassé-croisé où aucun des registres ne parvient à dominer avec crédibilité l'espace narratif. Lebeuf et Sillery parlent décidément trop bien au point de paraître parfaitement ridicules. À l'inverse, la transcription du français oral, parlé par les clients des bars et les ouvriers,

tend à rendre compte d'une étrangeté d'accent, de syntaxe et de lexique qui viendrait en quelque sorte de l'intérieur de la langue, de son histoire dominée. Et c'est devant le malaise suscité par ces différences que s'impose, de façon apparemment incongrue, la référence philologique.

Dans *La bagarre*, Lebeuf et Sillery ne s'entendent d'abord pas sur ce que Sillery appelle la philologie. « La philologie », explique Jules Lebeuf, « j'ai rien contre ça (...). Pour quelqu'un qui veut se spécialiser là-dedans, O.K. Mais nous autres, Canadiens, c'est pas ça qu'il nous faut, pas une miette. Ce qu'il nous faut, c'est du français moderne à doses massives, pour compenser ce qu'on entend à la journée longue » (p. 53). Sillery s'empresse de ramener le débat non pas sur le bien-fondé d'une modernisation du français parlé au Québec, mais plutôt sur un plan axiologique, car la philologie, selon lui, c'est d'abord l'amour de la langue : « Pour revenir à notre petit problème académique », répond-il à Lebeuf, « je me bornerai donc à rappeler que, au point de vue linguistique, nous avons mauvaise conscience, ici, au Canada français » (p. 53). Plus tard, au cours de cette même conversation assez inusitée, Sillery précise le sens qu'il souhaite accorder à cet exercice de philologie appliquée aux peuples dominés : celle-ci « nous est d'un précieux secours. En nous démontrant la relativité de toutes les langues et leur constante évolution, elle nous fait sentir moins singuliers, moins *outcasts*... » (p. 54). Ce passage, qui est au cœur de mon propos, porte donc sur la valeur socio-culturelle de la langue, telle qu'elle se construit historiquement. Celui qui est tenu à l'écart, souffrant d'exil à l'intérieur de sa propre langue, cherchera à s'y réinscrire en s'appropriant ses défaillances, sachant qu'elles sont le produit d'une histoire particulière. Paradoxalement, nul ne pourrait se permettre de

coïncider parfaitement avec son « milieu linguistique », selon l'expression d'Augustin Sillery. En effet, ne faut-il pas travailler – peut-être à la manière de l'Américain Weston – à créer de la différence, sans quoi tout paraîtra « désorganisé, inconscient, sans cohésion »?

Dans le roman de Bessette, les personnages se veulent des hommes ancrés dans leur époque. Or, justement, du cours classique où il a certainement entendu parler du grand projet d'*Histoire de la langue française* conçu par le célèbre linguiste Ferdinand Brunot¹, Bessette retient le principe de la modernité du propos philologique, car l'historien de la langue est d'abord et avant tout un être engagé intellectuellement dans la complexité existentielle du présent. Auteur d'une œuvre considérable et l'un des grands intellectuels du début du XX^e siècle, Brunot est dès lors connu pour sa défense passionnée de l'éducation et il attribue à la philologie une rigueur propre à la modernité (Charle). Ces traits, que reprendront les étudiants mis en scène dans *La bagarre*, acquièrent une importance stratégique à laquelle Bessette confèrera éventuellement une dimension psychologique et même psychanalytique.

En effet, plus importante encore aura été, pour le romancier, l'influence du livre capital de Georges et Robert Le Bidois, *Syntaxe du français moderne, ses fondements historiques et psychologiques*, paru en 1938. Cet ouvrage largement utilisé dans les collèges classiques au Québec – il apparaît dans la bibliographie du cours de philologie suivi par Bessette à

¹ Je remercie vivement Annette Hayward de m'avoir donné accès aux notes de cours prises par Bessette dans son cours d'histoire de la langue française au collège. D'abondantes références y sont faites au travail de Ferdinand Brunot (« ouvrage un peu confus », remarque tout de même l'étudiant Bessette !)

l'époque – présente la langue comme la résultante de transformations historiques, affectant le développement de la « psyché » collective. Les auteurs en concluent qu'il n'y a aucun hiatus entre les systèmes descriptifs de la langue, produits du travail philologique, et les rapports historiques que les peuples entretiennent avec cette langue comme lieu d'une mémoire à préserver. Il est difficile de comprendre la référence somme toute assez étrange à la philologie dans *La bagarre* sans tenir compte du contexte élargi des réflexions sur la langue au Québec dans les années 40 et 50. C'est par le référent philologique que passe la centralité d'une langue française désormais intimement liée à l'histoire nationale.

Bessette accorde donc à la référence philologique une signification particulière. Loin de se limiter à l'étude étymologique des langues anciennes, considérées sous une perspective immuable, le travail du philologue semble plutôt comporter une dimension politique, dans la mesure où il serait celui qui aurait pour tâche de retracer dans la langue, atrophiée par l'histoire, la part qui reviendrait à la mémoire vivante des individus et des collectivités. L'enquête philologique serait surtout féconde dans le contexte des sociétés issues de la colonisation, car elle permettrait de libérer au-delà des codes linguistiques abâtardis les forces vitales appartenant à une origine refoulée par un ensemble de systèmes oppressifs.

Écrire la défaillance

Dès la fin des années 60, Bessette attribue ainsi à son personnage « philologue » tous les déchirements qui à ses yeux condamnent l'écrivain canadien-français à être en exil par

rapport à sa propre origine, dans une langue frappée d'inconscience et de confusion. Le romancier interprète l'histoire collective des Canadiens français comme une oppression – ou plutôt un état de confusion – ressentie dans l'usage quotidien de la langue. Pour s'en sortir, il n'y a que la marginalisation volontaire, avec sa part de théâtralité et de ridicule. Partout dans l'œuvre romanesque de Bessette, les personnages font état de la carence fondamentale de leur argumentation en cette langue qu'ils jugeront le plus souvent « poisseuse », « marécageuse », « confuse ». Cette « apathique engeance », selon les mots d'Omer Marin (Bessette, 1985, p. 74), leur paraîtra obscurément liée à la figure du père à laquelle ils reviennent toujours quémander une légitimité. À chaque fois, comme Lebeuf, l'écrivain manqué, ils ont l'impression de ne pouvoir émerger du défaut de clarté qui, à leurs yeux, mine le code linguistique dont ils ont hérité. Il leur aurait fallu maintenir une distance et tracer dans cette langue défailante une extériorité fraternelle, une extériorité tout de même, mais qui aurait été comme une filiation. Peut-être est-ce cette approximation de l'altérité en soi, qui se manifeste dans les discontinuités de la langue, que Bessette cherchera plus tard à comprendre à l'aide du récit psychanalytique.

Ces réflexions influenceront sur toute l'œuvre et détermineront ses enjeux formels : sa ponctuation hésitante, ses parenthèses, son autodérision, ses mots hybrides. On ne s'étonnera plus que le romancier ait été avant tout psychanalyste de lui-même et de sa propre société, un peu à la manière de Camille Laurin, chez qui la langue était le premier objet pathologique. Dans les dernières années de sa vie, Laurin se rappellera les débats entourant la mise en œuvre de la Loi 101 au Québec, car il s'agissait alors de refaire la légitimité

historique du sujet québécois, privé de ses assises philologiques: « Je ne voulais pas une loi ordinaire mais une loi qui s'inscrive dans l'Histoire, qui en reprenne le fil pour réparer toutes les blessures, toutes les pertes subies. . . » (Cité par Picard, 2003, p. 249). En rédigeant les curieux dialogues introspectifs de *La bagarre*, Gérard Bessette avait déjà pressenti la nécessité thérapeutique du travail sur la langue, car nulle légitimité collective n'était pensable en dehors de cette matière instable et dense où se résumait, pour toute une génération d'intellectuels québécois, non seulement l'histoire entière, mais aussi et surtout ses modes d'énonciation. Par son intervention, l'écrivain philologue était à même de retracer la part mémorielle du tissu linguistique et de la faire ressortir au grand jour.

Dans *Mes romans et moi*, publié en 1979, plus de vingt ans après *La bagarre*, au moment où la question linguistique occupait l'avant-plan de l'actualité au Québec, Bessette allait d'ailleurs surprendre ses lecteurs en les invitant à interpréter son œuvre romanesque à l'aune du discours freudien et, en particulier, des tensions œdipiennes autour desquelles Freud avait voulu construire la filiation culturelle. Dans *Les pédagogues* (1961), œuvre où ces questions entravent pratiquement le récit, et dans *L'incubation* (1965), Bessette attribuera graduellement au roman une fonction transformatrice sur le plan linguistique. Plus que jamais, la psychanalyse ne sera rien sans cet amour de la langue qui s'exprimera par le travail formel de l'écrivain et dont le traitement passera par une filière philologique déjà bien identifiée à la fin des années 50.

Dans « Parcours et non-parcours », conférence qu'il prononçait à l'Université de Montréal en 1990, Gaston Miron évoquait sa venue à l'écriture comme une révélation touchant l'intégrité du sujet dans sa langue : « . . . cette prise de conscience d'abord d'être né dans une société en voie d'acculturation, touchant même le fond de cette acculturation, de m'apercevoir que je parlais comme la situation, une langue floue, inexacte, approximative, erratique, bref une langue aliénée et dominée par une autre langue. Longtemps, je suis resté frappé de douleur et sous le coup d'un effondrement face à l'écriture » (Miron, 2004, p. 171). Il semble que l'œuvre de Gérard Bessette témoigne, malgré les différences de style et de genre, d'une semblable stupeur. Cependant, contrairement à Miron chez qui l'écriture restera entravée par son histoire de dépossession coloniale et pour toujours interdite en quelque sorte, le romancier de *La bagarre* s'attachera à explorer formellement l'inexactitude fondamentale de la langue dominée : son errance lexicale, sa syntaxe approximative, l'artificialité de ses structures et ses ruptures diglossiques. Moins lyrique que Miron à qui il laissera aussi le combat politique et certainement plus près de Jacques Brault, le médiéviste et l'historien de la langue, Bessette préférera la figure « macaronique » du philologue, patient exégète des traces laissées par l'histoire et migrant fébrile, souvent sarcastique, à l'orée de sa société.

Bibliographie

- BESSETTE, Gérard (1969), *La bagarre*, Montréal, CLF-Poche.
- (1985), *Les dires d'Omer Marin*, Montréal, Québec Amérique.
- BRAULT, Jacques (1989), « Sur le bout de la langue », *La poussière du chemin*, Montréal, L'Hexagone, p. 40-45.
- CHARLE, Christophe. « Ferdinand Brunot et la défense des modernes », disponible sur [Internet](#).
- DUMONT, Fernand (1997), *Récit d'une émigration*, Montréal, Boréal.
- HÉBERT, Pierre (avec la collaboration d'Élise Salaün) (2004), *Censure et littérature au Québec. Des vieux couvents au plaisir de vivre – 1920-1959*, Montréal, Fides.
- LAROSE, Karim (2004), *La langue de papier. Spéculations linguistiques au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- MELANÇON, Benoît (1991), « Le statut de la langue populaire dans l'œuvre d'André Belleau ou La reine et la guidoune », *Études françaises*, vol. 27, n° 1, printemps, p. 121-132, disponible sur www.mapageweb.umontreal.ca/Melancon/publications.html.
- MIRON, Gaston (2004), *Un long chemin. Proses 1953-1996*, édition préparée par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, L'Hexagone.
- PICARD, Jean-Claude (2003), *Camille Laurin, l'homme debout*, Montréal, Boréal.
- RICARD, François (1992), *La génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal.

Résumé

Cet article porte sur la figure de l'écrivain philologue dans *La bagarre* et certains autres textes plus tardifs de Gérard Bessette. Entendue dans un sens assez particulier, la philologie semble représenter pour les personnages de Bessette une manière de résoudre leur malaise existentiel devant la pauvreté de leur héritage linguistique et une voie d'accès vers une modernité paradoxale. Il s'agit moins de l'étude étymologique de la langue au sens strict, que la recherche à même les dysfonctionnements de l'histoire collective canadienne-française d'une inévitable distance thérapeutique, capable de libérer le présent des symptômes de la colonisation.

Abstract

This article examines the unexpected figure of the philologist in Gérard Bessette's *La bagarre* (*The Brawl*) and some later texts. In their search for a paradoxical modernity, Bessette's characters see philology as a means to resolve their existential malaise when confronted with their impoverished linguistic heritage. Philology cannot be reduced to the simple etymological history of the language. The philologist seeks to instigate a therapeutic balance between a dysfunctional French Canadian past and the inevitable desire to break away from the pathological legacy of colonization.

La réception récente du *Libraire*

Annette Hayward

Université Queen's

En préparant ce dossier sur l'œuvre de Gérard Bessette, il nous a paru normal de nous interroger sur la réception récente de cette œuvre. Si celle-ci a fait l'objet d'un nombre impressionnant d'études à l'époque où l'auteur était encore productif, dont un volume par Alain Piette sur *Gérard Bessette : L'Incubation et ses figures* (1983) et un autre par Réjean Robidoux intitulé *La Création de Gérard Bessette* (1987), on pouvait facilement avoir l'impression qu'elle était en train de tomber dans l'oubli. En effet, bon nombre de ses romans sont maintenant épuisés et les projets de réédition attendent toujours de se concrétiser. Ce n'est pas là une situation institutionnelle idéale pour assurer la fortune littéraire d'une

œuvre. Pour *Le Libraire*, évidemment, la situation est tout autre, et sa présence dans tant de cours d'introduction à la littérature québécoise semble garantir en quelque sorte sa permanence dans le panthéon littéraire.

Vérification faite, on se rendra compte qu'il existe plus de recherches et de publications sur l'œuvre de Bessette qu'on ne le croirait à première vue, ainsi qu'on peut s'en convaincre en faisant une recherche un peu fouillée sur le web. Il reste que la réception récente du *Libraire*, son roman le plus important, pose des questions d'une nature telle que j'ai choisi de m'y limiter dans la présente étude.

La lecture de Bertrand Gervais

On peut se demander si, à partir d'une étude de Bertrand Gervais publiée dans *À l'écoute de la lecture* (VLB éditeur) en 1993, un nouveau discours sur *Le Libraire* de Gérard Bessette ne serait pas en train de se mettre en place au Québec. En effet, alors que la première partie de cet ouvrage fait une sorte de synthèse des théories de la lecture en vigueur à l'époque, la seconde partie est entièrement consacrée au *Libraire*. Gervais fait d'abord sa propre lecture ou interprétation du roman, qu'il fait suivre d'une étude de la réception critique de l'œuvre afin de souligner la nouveauté de son entreprise de « déconstruction » (p. 178). Or, même si bon nombre des observations offertes par l'étude de Gervais ont déjà paru sous la plume d'autres analystes du *Libraire*, elles se renouvellent, pour ainsi dire, grâce à l'attrait de l'optique négative sous laquelle elles sont présentées.

Il est pourtant difficile de présenter/résumer l'analyse de Gervais, car celle-ci se montre particulièrement retorse et contradictoire. C'est comme si, s'étant rendu compte vers la fin qu'il avait une attitude très critique sinon méprisante non seulement envers le roman lui-même mais aussi envers les collègues qui avaient étudié ou enseigné cette œuvre depuis 1967, Gervais avait rajouté un certain nombre de phrases pour contrer cette impression, sans pour autant modifier l'essentiel de son propos.

L'étude commence en insistant sur le fait que les lecteurs d'aujourd'hui ne peuvent plus faire une lecture du *Libraire* au degré zéro, une lecture innocente, parce que leur lecture est « imposée », plutôt que d'être librement « choisie », du fait qu'elle a lieu presque toujours, sinon toujours, dans le cadre d'un cours. Mais puisque tel est le cas pour à peu près tous les romans québécois de la même époque, qui sont rarement lus aujourd'hui en dehors du contexte d'un cours de français, pourquoi alors en faire grief au *Libraire*? Pour deux raisons, semble-t-il. Tout d'abord parce que Gervais – apparemment à partir d'un cours où il aurait enseigné *Le Libraire* et où il aurait fait remplir un questionnaire sur les premières impressions des étudiants (questionnaire qu'il mentionne dans l'étude) – prétend pouvoir, lui, nous apporter une lecture au degré zéro, ou plutôt « le mandat [de lecture] implicite, qui se développe à la lecture première du texte » (p. 137). Il admet cependant un peu plus loin que le fait de *décrire* une première lecture comme il le fait « met en œuvre des compétences et un savoir, acquis lors d'un contact prolongé avec le texte, qui dépassent [l]es frontières [d'une première lecture] » (p. 139). Autrement dit, comme il l'avoue plus loin encore, ce qu'il présente constitue en réalité ce qu'il décrit plus tard comme une « troisième version

de l'histoire » (p. 177). Cela dit, il précise que la première lecture donnerait en fait, au contraire de celle qu'il faite, lui, l'impression d'une œuvre « sans distorsions temporelles, sans erreurs de datation » et qui se lit facilement (p. 177). La deuxième lecture, quant à elle, serait « la version de référence », celle des critiques littéraires qui l'ont précédé, « dont l'interprétation s'est imposée », et dont Gervais retient surtout la constatation faite par Réjean Robidoux que le roman serait « entaché de quelques erreurs temporelles sans véritable importance » (p. 177). Bizarrement (puisque ailleurs il reproche à ces critiques l'écart entre les premières réactions au roman et l'interprétation qu'ils en ont faite), il explique cette lecture et la fortune dont elle a joui depuis des années par le fait « qu'elle correspond et respecte ce qui a été saisi initialement du texte » (p. 177). La troisième lecture, enfin, est celle de Gervais lui-même, qui présente l'histoire « avec non pas quelques erreurs mais des distorsions systématiques, son jeu d'accordéon sur les espacements temporels ». Elle « complète » les deux autres versions, dit-il, « ou plutôt, finit d'achever le processus de déconstruction du texte qu'elles initiaient » (p. 177-8).

Une autre raison de reprocher au *Libraire* ce qui est en fait le sort de la plupart des œuvres littéraires du passé, qui est d'être lu dans le contexte d'un cours, tient apparemment à la fortune littéraire qu'a connue ce roman qui fait partie « des romans québécois enseignés dans les polyvalentes, cégeps et universités du Québec » (p, 135), comme dans presque tous les cours d'introduction à la littérature québécoise. Gervais semble d'ailleurs accepter au début que cette fortune s'explique par le fait que *Le Libraire* « est un livre charnière, qui permet de décrire l'hégémonie des pouvoirs religieux et politiques, le

fonctionnement de la censure, l'intransigeance qu'elle encourage et, par la suite, l'aliénation des intellectuels et des écrivains » à l'aube de la Révolution tranquille (p. 135-6). La phrase suivante nous détrompe déjà un peu, cependant, l'auteur prenant subtilement ses distances par rapport à la réception de cette œuvre : « On l'a décrit ainsi comme un texte qui a fait date dans l'histoire littéraire du Québec, une œuvre remarquable et importante, une réussite littéraire » (p. 136). En même temps, Gervais semble questionner l'approche sociocritique, qu'il ne critique pas ouvertement mais qu'il perçoit comme en grande partie responsable du mandat de lecture « imposé » aux pauvres étudiants par les critiques et les enseignants, comme si une telle lecture n'était pas valable.

La thèse de Gervais repose, fondamentalement, sur l'idée que *Le Libraire* se moque non seulement des Saint-Joachinois, mais aussi du lecteur dans son acte de lecture, « en le prenant continuellement en défaut, en lui faisant faire des erreurs, en le laissant se compromettre » (p. 139). Cette affirmation, répétée à plusieurs reprises, sous différentes formulations, est basée sur des observations portant sur quatre aspects du roman : la forme narrative, le système temporel des événements, la présentation du titre à l'Index, et la question de la personne même du « héros » (p. 140).

La première preuve, qui porte sur la forme narrative, est basée sur l'observation que, même si la première entrée du roman débute par une date, elle continue par la phrase « Ma première démarche » qui ne donne de détails ni sur le narrateur ni sur la situation d'écriture, ce qui, selon Gervais, induit le lecteur en erreur et lui donne l'impression qu'il lit un roman réaliste plutôt qu'un journal intime fictif. Et l'exemple que

Gervais cite à l'appui pour montrer qu'un journal intime, même fictif, se doit de parler tout d'abord de la situation d'énonciation du journal est *La Nausée* de Sartre (qui date de 1938).

L'expérience personnelle dont je dispose ne confirme nullement une telle observation. J'ai en effet l'habitude depuis des années de donner une vérification de lecture sur le roman à étudier avant que les étudiants aient pris connaissance de quelque texte critique que ce soit (même pas la préface) portant sur l'œuvre, et avant de commencer à commenter le texte en classe. Presque tous mes étudiants, en voyant au début du *Libraire* un texte à la première personne qui démarre par une date en haut et à droite de la page, sautent tout de suite à la conclusion qu'il s'agit d'une entrée dans un journal intime. Un journal intime fictif, bien sûr, puisqu'ils savent qu'ils lisent un « roman », étant inscrits dans un cours de roman québécois. Il faut donc croire que les conventions à ce sujet sont plus souples aujourd'hui que ne le laisse entendre Gervais, et que les étudiants ne s'étonnent pas, en fin de compte, d'aborder un journal intime *fictif* qui commence *in medias res*, sans donner nécessairement accès tout de suite aux réflexions de « l'auteur » sur le genre choisi. Après tout, ce n'est que plus tard, au moment où le narrateur nous confirme qu'il s'agit d'un journal intime (fictif), qu'on comprend aussi que cet incipit était fort probablement la toute première entrée du journal, ce qui pourrait faire poser la question (si l'on y pensait, ce qui n'est pas normalement le cas) de l'absence de réflexions de la part de « l'auteur » sur la décision d'écrire son journal. La soi-disant « tromperie » au sujet du genre adopté n'est donc pas très évidente.

Gervais ajoute aussi, bien sûr, vu que son lecteur n'a pas reconnu que la date en haut, à droite, renvoyait à une entrée de journal intime, que cette date constitue elle aussi un leurre, en donnant l'impression qu'il s'agit de la date d'arrivée au village plutôt que de la date d'écriture du journal. Il me semble pourtant qu'un lecteur contemporain même peu averti aurait au moins envisagé dès le début les deux possibilités...

Gervais profite de ces observations sur la duplicité de l'incipit pour introduire également la comparaison, devenue apparemment quasi obligatoire, entre *Le Libraire* et *L'Étranger* de Camus, en s'inspirant explicitement des affirmations de Gilles Marcotte à ce sujet. Gervais a cependant l'honnêteté (ou la mauvaise idée) de reproduire l'incipit de Camus pour faire la comparaison avec celui du *Libraire*, ce qui permet au lecteur de constater lui-même qu'un tel rapprochement n'est pas si évident. Tout d'abord, la première phrase de *L'Étranger*, « Aujourd'hui maman est morte », est autrement plus dramatique et personnelle que celle du *Libraire* : « 10 mars. / Ma première démarche en arrivant à Saint-Joachin, a été de me chercher une chambre. » La différence est d'ailleurs si nette que Gervais lui-même se sent obligé d'admettre que le présent qui colle au personnage de Camus, et qui est contemporain de l'action, ressemble peu au passé composé et à l'imparfait de Bessette (temps qui correspond parfaitement, cependant, à la rétrospection inhérente au journal). Il se rattrape alors en parlant de « l'utilisation du futur » dans l'incipit de *L'Étranger*, qui permet selon lui un rapprochement avec le conditionnel passé dans la troisième phrase du *Libraire*. Il mentionne aussi, bien entendu, l'importance attribuée au quotidien, la fatigue du personnage et son ton désabusé, pour essayer de mieux justifier ce

rapprochement, même si ces traits ne ressortent toujours pas dans l'incipit de *L'Étranger*. Puis il conclut en disant que, « [s]i Marcotte a raison » de faire ce rapprochement, cela aussi ajouterait aux « erreurs » que le livre fait commettre au lecteur en lui laissant croire qu'il s'agit d'une « narration actorielle » semblable à celle de *L'Étranger* plutôt que d'un journal intime (p. 146).

Ce sont de tels éléments de preuve qui permettent apparemment à Gervais de conclure que « *Le libraire* camoufle la forme même de son discours, ce qui amène le lecteur à se tromper ». Il s'agirait d'une « duperie » grâce à laquelle le lecteur se trouverait « doublement exclu », et « en situation de faiblesse ». En fin de compte, « [l]e texte, en fait, traite son lecteur de la même façon que Jodoin, ses concitoyens. Tout comme le texte, Hervé Jodoin ne dit pas ce qu'il fait ou pense, laisse ses interlocuteurs s'avancer, se dévoiler et, de la sorte, se compromettre, pour ensuite en tirer profit » (151). Il serait intéressant de savoir quels sont les interlocuteurs de Jodoin dans son journal intime...

La deuxième preuve de la *tromperie* du texte (car, lors de ces accusations, Gervais prend soin de toujours parler du « texte » ou de Jodoin et jamais de « l'auteur » Gérard Bessette) vient du traitement du livre à l'Index que Jodoin accepte de vendre à un jeune collégien. Gervais signale que le roman appelle toujours ce volume par son titre tronqué (procédé assez courant, pourtant, pour les textes du XVIII^e siècle aux titres souvent incroyablement longs), à savoir *L'Essai sur les mœurs*, et que l'auteur est identifié toujours comme Arouet plutôt que comme Voltaire. C'est ainsi, soutient-il, que le lecteur est incité à se méprendre sur cet ouvrage tout comme le seront les citoyens

du village, même si Jodoin prend la peine de faire préciser par le collégien lui-même qu'il s'agissait d'un « livre d'histoire et d'exégèse » (p. 154). Gervais omet de signaler que Jodoin lui-même précise, en racontant cette vente dans son journal, que « *L'Essai sur les mœurs* était un bouquin somnifère comme on en voit rarement » (Bessette, p. 65) et qu'il répète cette même épithète plus tard en parlant du volume avec Chicoin (98). Il faudrait donc beaucoup de bonne volonté (ou une lecture beaucoup trop rapide) pour qu'un lecteur (même innocent) comprenne qu'il s'agit d'un « bouquin pas piqué des vers », comme se l' imagine le garçon à la taverne. Il se peut d'ailleurs que Gervais ait été un peu mal à l'aise en faisant cette affirmation, du moins si l'on juge par le lapsus qui se glisse dans sa phrase: « Son ignorance [du lecteur] ou son manque *d'inattention* [sic] le rabaissent au rang des Joachinois » (p. 155. Je souligne). Et pourquoi Gervais prend-il la peine de préciser, dans la note qui accompagne ces affirmations, que « Pour ce qui est de l'index, de plus, ni dans le *Répertoire alphabétique* (1939) de Sagehomme ni dans le *Répertoire alphabétique* (1928) de Bethléem, on ne retrouve mentionné explicitement *L'essai sur les mœurs*. Dans le Bethléem, l'œuvre complète de Voltaire y est mise à l'index, mais l'essai ne figure pas dans les titres mis en évidence » (p. 205)?

Il reste que dans le cas du nom de l'auteur en question, force est d'admettre qu'il n'est pas impossible que Bessette se soit amusé à l'idée qu'un lecteur innocent ou inculte pourrait en effet ne pas savoir qu'il s'agit là du fameux Voltaire! L'auteur a bien le droit de s'adresser surtout à des lecteurs cultivés (ou assez curieux pour se renseigner), tout comme de se servir parfois de citations dans une langue autre que celle de la narration. Par ailleurs, notons que le lecteur de Gervais a assez

de connaissances pour reconnaître dès l'incipit la ressemblance entre *Le Libraire* et *L'Étranger*, ce qui l'aurait entraîné à commettre une erreur quant au genre du texte, mais pas assez de culture pour savoir qu'Arouet avait pris le pseudonyme de Voltaire.

Suivent un certain nombre de propos assez justes sur le fonctionnement de Jodoin dans sa communication avec autrui. Mais on s'étonne lorsque Gervais reproche tout d'abord au diariste de s'être servi du discours indirect libre pour rapporter le discours d'autrui — procédé peu fréquent dans un journal, selon lui — pour ensuite l'accuser d'écraser ses personnages, d'en faire des « non personnes », parce qu'il n'utilise pas plus souvent le discours direct en rapportant leurs discours. Comme s'il avait été plus réaliste pour un auteur de journal intime de rapporter les discours d'autrui au moyen du discours direct plutôt que par le discours indirect ou le discours indirect libre!

C'est néanmoins quand il aborde la question du temps que Gervais arrive à la « preuve » qu'il considère comme la plus concluante de cette « tromperie » dont il accuse *Le Libraire*. Après avoir affirmé qu'à la première lecture, le journal donne l'impression de suivre un ordre simple, conventionnel, il se fait une joie de montrer en grand détail que tel n'est pas le cas, et que le temps du récit établi par les déictiques, entre autres, est beaucoup plus rapide ou condensé que le temps de l'histoire tel que les diverses références antérieures ou postérieures permettent de l'identifier. Mais puisque le « système de références déictiques et cotextuelles du *Libraire* [est] cohérent en soi », le lecteur « commet alors l'erreur de ne pas apercevoir les erreurs » (p. 169). Gervais va même jusqu'à proposer que c'est parce que le roman fait partie du canon littéraire

québécois, et qu'il jouit donc d'un préjugé favorable, que les critiques n'ont pas vu ces incohérences. Ou s'ils étaient au courant — car Gervais avoue que Réjean Robidoux a déjà signalé les erreurs en question —, c'est ce préjugé favorable, joint à leur optique sociocritique, qui expliquerait pourquoi ils n'y prêtaient pas d'importance :

La nécessité de préserver au texte sa valeur — et par conséquent, de réduire l'importance de ses quelques « erreurs » —, est liée au rôle qu'on lui attribue dans l'imaginaire littéraire et culturel national et dans l'établissement d'une identité québécoise contemporaine. Un roman plein d'erreurs ne fait pas un bon candidat au poste de précurseur de cette identité *tranquillement* révolutionnaire. (169-70).

Curieusement, notre critique profite ensuite de cet aspect du texte pour « déborder » (il n'ose pas dire « corriger », apparemment) un élément de la narratologie chez Genette. Il constate en effet que dans le chapitre « Discours du récit », le concept d'histoire est hypostasié par rapport à celui du récit (et cela malgré le fait que Genette dit explicitement que ce serait à éviter) puisque dans *Figures III*, l'histoire devient la base, le « seul centre », le « temps objectif » (p. 174) et « non problématique » (p. 175) à partir duquel se mesure le temps du récit, son ordre, ses anachronies, etc. Ce serait *Le Libraire* qui aurait révélé à Gervais qu'en fait, l'histoire (ou plus précisément, le temps de l'histoire) n'existe qu'en fonction du récit et de sa lecture. Le temps de l'histoire dans *Le Libraire*, qui paraît clair à la première lecture, présenterait plus de problèmes à la deuxième lecture, et deviendrait au fil des lectures successives, « de plus en plus diaphane, ténu, insaisissable » (p. 178). Cela montre donc que le temps de l'histoire n'est pas une donnée objective, qu'il n'existe en fait

que comme « une conséquence directe du rôle attribué au lecteur dans le processus de lecture et de saisie du texte » (p. 178). L'analyse du temps dans *Le Libraire* aurait donc permis à Gervais d'ajouter une précision fort pertinente à la théorie narratologique de Genette. De plus, au moment de faire l'analyse du temps dans ce roman, Gervais offre lui-même une constatation très intéressante en ce qui concerne l'effet créé par les anomalies qu'il souligne par rapport au temps des événements de l'histoire :

Son effet sur la lecture est un rétrécissement du cadre temporel de l'action et, pour le lecteur, une accélération du rythme des événements. Tout se passe dans un temps rapproché, celui des lendemains et des hiers, tout se précipite. Il semble qu'à la lecture de ce roman, deux faits pourtant contradictoires soient retenus : l'action se déroule sur trois mois et les événements à la toute fin se bousculent. (167)

La question qui préoccupe Gervais, à la suite de cette constatation, est de savoir comment il se fait que le lecteur ne s'aperçoit pas des « erreurs » temporelles qu'il a découvertes (sans doute à la suite de la lecture des études de Réjean Robidoux), question qui l'amène à la découverte que nous venons de signaler sur la dépendance du temps de l'histoire par rapport à la lecture.

Nonobstant ces découvertes, Gervais se lance ensuite dans une étude de la réception du *Libraire* qui vise à démythifier et déconstruire la réception critique québécoise « nationaliste » qu'a connue cette œuvre, d'après lui, à partir de 1967. Après avoir parlé des réactions de ses étudiants, qui montrent bien comment Jodoin constitue un « anti-héros » qui garde ses distances par rapport au lecteur tout comme par rapport aux autres personnages, Gervais offre un certain

nombre de réflexions intéressantes sur l'aspect satirique de ce roman. Il constate entre autres que même si le traitement unanimement négatif des personnages montre bien que le roman est de nature satirique plutôt que réaliste, le lecteur, lui, « peut ne pas reconnaître dans ces distorsions la marque du satirique » (p. 188). Le traitement satirique ne serait d'ailleurs pas uniforme, d'après lui, car « [l]a censure qui prévaut au village par exemple, si elle apparaît maintenant, plus de trente ans plus tard, comme une véritable comédie, semble être un reflet assez exact de ce qui se passait à l'époque » (p. 186). Il ne semble pas entrevoir, pourtant, la possibilité que le caractère résolument satirique du reste du roman aurait pu viser à rendre plus socialement acceptables les aspects plus réalistes du récit...

C'est ici que notre critique se permet la charge la plus féroce contre *Le Libraire*, en insistant à répétition (huit fois en moins d'une page) sur le fait que, comme il croit l'avoir déjà démontré, ce roman se moque de son lecteur.

Il le force à commettre des erreurs, à s'aventurer en eaux troubles, et il le prend en défaut. Ces erreurs sont nombreuses, elles portent sur la toute première date inscrite en incipit, sur la forme narrative du roman, sur le titre du texte vendu au collégien, sur la chronologie des événements, de même que sur la personne de Jodoin, qui trahit la confiance qui est mise en lui.

Ces erreurs, le lecteur les accumule dans sa progression à travers le roman, et elles dessinent une relation en porte-à-faux, une satirisation de la lecture. Le lecteur est bel et bien rabaissé au rang des Joachinois [...]. » (p. 189)

À cause de cela, soutient-il, le lecteur est repoussé par le texte, « quelle que soit sa relation à l'univers joachinois » (p. 189).

De tels propos préparent la section suivante sur la « lecture québécoise » du *Libraire* — même si sont inclus parmi ces lecteurs des critiques comme Josef Kwaterko, David E. Highnam ou Ben Z. Shek —, section dans laquelle Gervais s'étonne de la fortune qu'a connue cette œuvre.

Ainsi, tout en se donnant une apparence d'objectivité et de scientificité (à la Stanley Fish), Gervais se permet d'affirmer que la plupart des études sérieuses du *Libraire* avant la sienne résultent d'un mandat de lecture nationaliste qui étudie l'œuvre « pour son rôle dans le processus de définition de l'identité québécoise », ce qui lui assure « une présence soutenue dans les études québécoises » (p. 136). Jacques Allard occupe une place privilégiée dans ce survol de la réception du roman, car ce serait son article de 1967 sous-titré « Comment la parole vient au pays du silence » qui aurait été, selon Gervais, le « coup d'envoi » de la transformation de cette « [é]pave méprisante, alcoolique, blasé, intellectuel raté et sans relief, tavernomane paresseux, désagréable et malintentionné » qu'est Hervé Jodoin, en « premier personnage mythique québécois, en défenseur stoïque et bourru de la liberté individuelle, un parfait original et un caractère en or, un homme de (la) parole » (p. 190). Par la suite, tout le monde emboîtera le pas, semble-t-il. Jacques Godbout affirmera en 1974 que Jodoin est « notre premier intellectuel utile [...], le premier personnage mythique québécois », alors que Gilles Marcotte l'appellera en 1976 « l'homme de la révolution tranquille » (p. 136). Cette réévaluation étonnante serait le résultat, selon Gervais, d'une

« communauté interprétative », un mandat de lecture nationaliste que le critique met en rapport avec la quête d'une identité culturelle québécoise qui aurait été le mandat de la revue *Voix et Images* dès sa conception. À en croire Gervais, Jodoin serait devenu une sorte de héros national et — communauté interprétative oblige — plus personne n'aurait parlé d'« anti-héros » ou analysé le caractère ironique ou satirique de ce personnage à partir de 1967.

Même si Gervais vise dans ces dernières sections à établir un contraste entre les lectures qui ont suivi le texte d'Allard et les premiers comptes rendus publiés à la suite de la parution du roman, qui auraient décrit Jodoin comme un personnage plutôt repoussant, il a pourtant déjà admis vers le début de son texte que les critiques commencent assez rapidement, dès 1960-1961, à percevoir en Jodoin une victime de la société dont l'attitude désabusée représente une sorte de « révolte sourde ». Il ajoute même que « cette interprétation du personnage va jouir d'une plus grande popularité et sera même privilégiée au fil des ans, avec surtout le développement d'une critique littéraire nationaliste » :

Les travers de Jodoin sont justifiés par son aliénation, par son exclusion d'une société intransigeante et repliée sur elle-même. Bouc émissaire aigri, pourquoi serait-il poli avec les hypocrites qui l'habitent et qui en maintiennent l'idéologie? Son irrévérence et son cynisme sont, en fait, ses derniers remparts contre l'assimilation. Ils ne doivent pas être pris au pied de la lettre, mais comme les symptômes d'une résistance. (p. 184)

Si cette interprétation commence donc dès 1960 ou 1961, c'est-à-dire aussitôt que les critiques ont eu le temps de relire le

roman à tête reposée pour en saisir toute l'ironie,¹ pourquoi Gervais veut-il donner l'impression que le « second mandat de lecture », qui présente « une interprétation particulière de ce roman » selon « les principes d'une communauté interprétative québécoise » qui finit par transformer Jodoin « d'un aliéné déplaisant à un héros de la révolution tranquille », commence seulement en 1967, avec Allard?

Bref, l'étude du *Libraire* de Bertrand Gervais offre à notre avis une analyse simpliste et caricaturale de la réception de cette œuvre, analyse qui vise à mettre en valeur le seul aspect de cette étude qui soit vraiment original, c'est-à-dire la démonstration que ce roman (car, comme déjà signalé, Gervais évite d'en accuser directement l'auteur) se moque de son lecteur de plusieurs façons, en particulier en choisissant volontairement (car sinon, comment pourrait-il s'agir d'une moquerie?) de commettre des erreurs dans la temporalité du récit. Et cette « découverte » permet donc à Gervais de constater la présence, à partir de 1967, d'une communauté interprétative assez étonnante, vu « [l]e colmatage des distorsions et la réévaluation de Jodoin », dans la réception presque unanimement positive dont jouit cette œuvre.

Même s'il a déjà parlé d'une « lecture québécoise » qui participe à « un projet d'établissement d'une identité québécoise » (p. 196), Gervais apporte des nuances à la fin de son texte en précisant que « la communauté interprétative impliquée dans l'étude du *Libraire* n'a pas de lieu qui lui est

¹ Gervais précise aussi qu'en 1961, *Le Libraire* « a été retenu par un grand jury des lettres dans une liste des dix meilleurs romans canadiens français sortis entre 1945 et 1960 » (p. 136).

propre », et que les critiques cités ne se rejoignent que par leur façon de lire la littérature québécoise, et en particulier la mésaventure de Jodoin. Après son exposé sur la façon dont *Le Libraire* se moquerait de son lecteur, ce qui tend à rendre incompréhensibles les lectures positives que les critiques en ont faites, comment ne pas s'étonner lorsque Gervais termine en affirmant que ces lectures n'étaient pas nécessairement fautives :

Une dernière remarque s'impose cependant. Il ne s'agit pas ici de conclure que cette lecture identitaire est erronée ou qu'elle n'est pas justifiée. Au contraire, *Le Libraire* semble bien s'imposer comme un texte important de la littérature québécoise, dont la parution coïncide justement avec le début de la Révolution tranquille; et le personnage de Jodoin se prête bien à ce type d'évaluation et d'interprétation.

C'est à n'y rien comprendre! La suite arrive cependant, tant bien que mal, à faire le pont entre de telles affirmations et l'étude qui les précède :

Il était question plutôt de montrer comment cette lecture, en s'accaparant le texte, l'a segmenté d'une façon particulière, motivée en cela par des impératifs interprétatifs précis. De la même façon, ce qui était en jeu n'était pas comment telle étude spécifique lisait *Le libraire*, quel discours précis était tenu sur son contenu, mais bien comment, ensemble, elles pouvaient converger et finir par imposer une interprétation, une conception générale du texte. Un texte n'est que ce qu'on dit qu'il est. (p. 202)

Tout cela est sans doute très vrai. Il reste que Gervais, pour imposer sa lecture de tout ce qui a été écrit sur ce roman à partir de 1967, non seulement fait abstraction des différences parfois importantes entre les analyses en question, mais laisse

aussi clairement entendre que l'auteur du *Libraire* (disons-le ouvertement, pour une fois) a fait délibérément des erreurs temporelles dans son roman pour induire son lecteur en erreur et se moquer de lui. Si jamais ces erreurs ont été commises délibérément, ce qui paraît peu probable (il s'agit après tout d'un roman qui a été rédigé en l'espace de quelques mois, d'après son auteur)², ne serait-ce pas, comme le propose Gervais lui-même, pour donner un effet d'accélération au fur et à mesure qu'on s'approche de la fin? Et comme l'œuvre satirique, de par son caractère polémique, vise à faire du lecteur son complice, ces erreurs qui passent inaperçues de la plupart des lecteurs, même parmi les plus avertis, et qui ne dérangent donc personne, ne servent-elles pas plutôt à donner une impression d'intelligence aux rares lecteurs qui, comme Gervais, finissent par les voir et les analyser (à la suite de Robidoux, comme on l'a vu)?

Martine-Emmanuelle Lapointe (2008)

L'étude de Gervais suscita peu d'échos jusqu'à ce que Martine-Emmanuelle Lapointe s'en inspire dans l'étude de la réception du *Libraire* qu'elle fit dans sa thèse de doctorat qui, retravaillée, parut ensuite sous le titre *Emblèmes d'une littérature : Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés* (2008). Il s'agit d'un livre très bien écrit, qui fait preuve d'une culture étendue et dont la section sur Aquin est particulièrement réussie.

² Gérard Bessette, « Romancier(s) québécois », *University of Toronto Quarterly* 50 (Fall 1980), p. 48. (43-52) Ailleurs dans cet article, Bessette dit, en parlant de son choix de carrière : « Quant à l'ingénierie, elle m'était interdite à cause de mon manque de goût et d'aptitude pour les sciences exactes » (p. 49).

Au cas où le lecteur aurait l'impression que le caractère négatif de l'étude de Gervais a été quelque peu exagéré dans le compte rendu que j'en ai fait, il est bon de lire ce qu'en a retenu Lapointe :

Le paradoxe, qu'incarne et dévoile à la fois le roman de Gérard Bessette, se situe plutôt dans la relation que la critique littéraire et le lectorat québécois ont entretenue, au fil des ans, avec le personnage du libraire, transformant un être asocial, résolu à l'aphasie et à l'inertie, en un héros, liminaire le plus souvent sans doute, mais tout de même tourné vers l'action. Cette lecture positive du *Libraire*, que son importante diffusion dans les milieux d'enseignement collégial et universitaire a permis de fixer, a cependant occulté plusieurs de ses enjeux textuels : pièges tendus au lecteur, caractère satirique de l'univers fictionnel et du personnage principal, subversion de différents pactes d'écriture. Étudiés finement par Bertrand Gervais dans « Du lecteur au texte : *Le Libraire* de Gérard Bessette », les « mandats de lecture » que présente le roman « repose[nt] sur un jeu de la compromission et de l'erreur » qui engage, parfois malgré lui, le lecteur. Selon Gervais, les erreurs de composition — temporelles pour la plupart —, l'ironie persistante, le caractère antipathique du personnage de Jodoin ont été sous-estimés par une partie de la communauté interprétative qui a reçu le roman de Gérard Bessette. Pourquoi avoir ainsi tu certains aspects d'une œuvre dont on a reconnu par ailleurs la réalisation impeccable et la maîtrise des conventions narratives? « Un roman plein d'erreurs, répond Bertrand Gervais, ne fait pas un bon candidat au poste de précurseur [d'une] identité *tranquillement* révolutionnaire. » En outre, un roman qui ne peut être saisi au premier degré parce qu'il se joue de ses lecteurs, les trahissant littéralement, ne peut respecter les enjeux d'une certaine « quête » collective, ne peut satisfaire les vœux et la mémoire de la communauté critique. M'inspirant de ces hypothèses, j'approfondirai l'analyse de la réception critique du *Libraire* afin d'y retracer les apories interprétatives et les effets qu'a eus sur le devenir du roman la réinterprétation politique. Car c'est bel et bien une

réinterprétation qui a fait du *Libraire* le roman de la Révolution tranquille. (p. 84-85)

Voilà qui est clair. Lapointe a parfaitement compris les critiques de Gervais, et celles-ci lui servent d'inspiration et de point de départ, tout en laissant entendre que sa propre étude confirmera les conclusions de son prédécesseur.

Bien entendu, quand on a une thèse de doctorat à faire, et qu'on veut faire œuvre originale en déconstruisant le discours de la génération précédente, il est difficile de résister à l'exemple donné par Gervais. Par ailleurs, alors que Michel Foucault s'était opposé à une histoire basée sur le concept de la continuité et qui avait introduit l'idée d'une discursivité fonctionnant par ruptures paradigmatiques, Lapointe commence son étude des trois œuvres emblématiques d'une littérature que sont *Le Libraire*, *Prochain épisode* et *L'avalée des avalés* en contestant une vision de l'histoire québécoise qui privilégierait les ruptures paradigmatiques, et en questionnant par conséquent des concepts comme la Grande Noirceur et la Révolution tranquille ainsi que la nouveauté de l'utilisation de la narration à la première personne. Ce dernier point est particulièrement important ici, bien entendu, puisque la critique littéraire tend à dater l'utilisation de la narration à la première personne dans le roman québécois à partir du *Libraire*.

Il est évident que rien n'est jamais noir et blanc, et la vérité se trouve souvent dans l'entre-deux. Il est quand même inquiétant de voir poindre à l'horizon la possibilité d'une génération qui nie l'importance que peut avoir un Premier ministre réactionnaire à la tête d'un Gouvernement même si une bonne partie de l'élite intellectuelle de la société ne pense

pas comme lui. L'expérience a montré qu'il ne faudrait pas sous-estimer l'importance que peut avoir la mort ou la perte de pouvoir d'une telle personne, qu'elle s'appelle Duplessis, Franco ou George W. Bush. Ainsi, s'il était vrai (ce qui serait déjà tout un sujet de discussion) que « le discours duplessiste n'était pas uniformément traditionnel et respectait le dynamisme, même timide, de la société québécoise » (p. 92), il faut croire, si l'on en juge d'après les importantes réformes introduites immédiatement après la mort de Duplessis par son successeur à l'Union Nationale — période communément appelée « les cent jours de Paul Sauvé »—, que son discours ne correspondait pas nécessairement à ses actes. Par ailleurs, une des caractéristiques indéniables du « règne » de Duplessis est l'énorme pouvoir qu'il octroyait à l'Église catholique, ce qui permit entre autres à la province, comme l'a souligné Conrad Black avec admiration, de ne pas avoir de déficit... Ce n'est donc pas par hasard si la puissance sociale de l'Église est surtout satirisée dans *Le Libraire*.

Mais puisqu'il n'est pas possible de tout discuter en détail ici, passons à la question de l'importance que revêt le passage du roman québécois à la narration à la première personne vers 1960. Ce serait en effet, au dire de Lapointe, « une première idée reçue » (p. 13), faisant « partie intégrante d[u] credo critique » (p. 14) des années soixante et dont la remise en question aurait « d'abord guidé [s]a recherche » (p. 13) et serait donc à l'origine même du projet. Mais au nom de quoi Lapointe conteste-t-elle une telle perspective? Elle ne semble pas nier que ce changement de technique narrative ait eu lieu, assez massivement, chez les romanciers québécois des années 1960, ni que le premier roman de la série en question ait été *Le*

*Libraire*³. Ce qui la gêne, ce serait le fait que « l'émergence du roman à la première personne est conçue, non comme le résultat d'un intérêt marqué pour la subjectivité et l'introspection, mais comme la trace littéraire d'une prise de conscience collective » (p. 14).

Comme on sait, l'intérêt marqué pour la subjectivité et l'introspection est reconnu comme une des caractéristiques qui marque le roman québécois des années 1950, mais sans qu'il s'exprime en général au moyen d'une narration à la première personne. Que cette tendance ait continué dans les années soixante est indéniable, mais comment nier qu'il s'y ajoute, dans beaucoup de cas, un intérêt évident pour le politique? Ce n'est pas, par exemple, parce qu'il aurait décelé dans *Le Libraire* une tendance à l'introspection — dont la présence est d'ailleurs assez problématique — qu'un éditeur québécois a d'abord eu peur de publier cet ouvrage...

L'autre objection à cette « idée reçue » est basée sur un refus de considérer l'évolution de la littérature québécoise en soi; Lapointe privilégie plutôt une vision globale des tendances littéraires. C'est ainsi qu'elle accuse les critiques de s'adonner à une

historicisation de deux formes narratives, omnisciente et subjective, [qui] est fondée sur des catégories peu opérantes et [qui] donne lieu à un raisonnement qui frôle l'amnésie. Le roman à la première personne possède une longue histoire et a déjà été étudié par plusieurs critiques américains et européens, dont Jean Rousset qui consacra son ouvrage *Narcisse*

³ Cela aurait pourtant été possible, si l'on pense par exemple au *Torrent* d'Anne Hébert, rédigé en 1945, publié en 1951, et qu'on peut envisager comme un court roman, ou à *Poussière sur la ville* d'André Langevin, publié en 1953.

romancier à des textes narratifs français des XVII^e et XVIII^e siècles. (p. 15)

Elle questionne donc la nouveauté de cette tendance en affirmant par ailleurs que « la condamnation de la troisième personne romanesque va de pair avec le refus des conventions du réalisme littéraire [refus qu'elle semble d'ailleurs questionner], clamé haut et fort à l'orée du XX^e siècle » (p. 17, je souligne). Pour justifier cette affirmation assez surprenante, elle cite un texte de Virginia Woolf « écrit » en 1919 (mais publié seulement en 1925, et dont la traduction française ne parut qu'en 1962).

C'est pourtant seulement dans les années 1950, avec le « nouveau roman » français, que se feront vraiment sentir les effets de cette remise en question — qu'il faudra peut-être rapporter, surtout dans le cas des littératures européennes, à la Deuxième Guerre mondiale. Dans le cas du Québec, cependant, la situation est tout autre. Tout d'abord, le roman réaliste réussi ne paraîtra vraiment que dans les années 1930, avec *Un homme et son péché* et *Trente arpents*. Et si on acceptait la perspective de Lapointe, faudrait-il nier l'importance de la réussite que représente *Bonheur d'occasion*, roman qu'on perçoit comme donnant ses titres de noblesse au réalisme urbain dans la littérature québécoise, tout simplement parce que le réalisme littéraire en milieu urbain a déjà une longue histoire dans le contexte européen⁴?

⁴ On n'a pas encore sondé toute l'importance de *Bonheur d'occasion* en tant que texte fondateur. Ce roman, dont il s'inspire — à sa façon — dans *La Bagarre*, a d'ailleurs beaucoup marqué Bessette, parmi tant d'autres auteurs québécois.

Il faut vraiment vouloir faire abstraction du contexte québécois, ainsi que de la lutte qu'a dû mener une certaine élite afin de faire reconnaître l'importance des droits individuels, pour nier comme le fait Lapointe l'importance significative que représente l'adoption du récit à la première personne par tant d'écrivains québécois à partir de 1960. Elle conteste par exemple l'affirmation des rédacteurs du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* selon laquelle « le roman des années 1960 est un roman de libération de l'individu par rapport à la société, l'individuation de la personne conduisant à un nouveau pacte social⁵ » (p. 14).

Avec Lapointe, nous sommes loin, c'est clair, des rêves des années soixante et soixante-dix nourris par la parution d'œuvres dignes de laisser leur marque non seulement sur l'échiquier québécois mais aussi sur « la *mappe* du monde ». Des œuvres qui éblouissaient en particulier par leur maîtrise spectaculaire de la langue, au point de pouvoir en jouer autant sinon plus que leurs confrères outre-Atlantique, ainsi que par leur capacité de s'adonner à une expérimentation technique sans abandonner, comme semblait l'avoir fait le nouveau roman français, le contact avec le contexte social et avec une intrigue capable de « parler » au public. Plutôt qu'une avant-garde, comme le voudrait Lapointe, car on était encore loin du détachement idéologique inhérent au « champ de la production restreinte » tel que conçu par Bourdieu, il s'agissait d'œuvres qui n'étaient pas loin d'accomplir le rêve des surréalistes, c'est-à-dire de « descendre dans la rue », en quelque sorte, par leur contestation du statu quo et par leur insoumission.

⁵ Citation tirée de « Introduction », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome IV, Montréal, Fides, 1978, p. XVIII.

Serait-ce, au fond, le lien entre la littérature et le contexte social que Lapointe voudrait contester? L'idée que le contexte social et politique d'une époque donnée influence l'écriture et les choix techniques des écrivains? Là encore, sa position est assez fuyante. Elle affirme vouloir questionner « de trop claires théories du reflet », adoptant ainsi une position qui rencontre bien sûr l'unanimité aujourd'hui, tout en admettant — mais est-ce avec conviction? — que « [s]ans doute [c'est-à-dire « peut-être »], certains liens souvent indirects peuvent être établis entre ces romans et ces choses abstraites [le devenir du peuple québécoise, l'identité québécoise, la culture québécoise, la modernité québécoise ou la postmodernité québécoise] » (p. 79)⁶. Puis elle termine la partie théorique introductive en prenant un peu de recul par rapport aux mises en question annoncées en affirmant que, « [s]ans mettre en cause ce procédé [l'emblématisation] inhérent à la création des histoires littéraires, je tenterai au fil des prochains chapitres de montrer comment trois romans emblématiques des années 1960, trois « classiques de la littérature québécoise », ont pu représenter les obsessions et les désirs, mobiles et fuyants, d'une institution en formation » (p. 80). Voilà un projet qui s'annonce très alléchant!

⁶ Il est intéressant de remarquer que si Lapointe conteste les liens créés par les critiques avec la politique de l'époque dans le cas du *Libraire*, elle fait le contraire en ce qui concerne *L'avalée des avalés* : « En célébrant le ludisme langagier et en privilégiant le travail du signifiant, plusieurs critiques ont occulté la part référentielle d'un roman qui ne peut pourtant prétendre à une absolue autonomie. Tenue pour unique et excentrée, l'œuvre apparaît malgré tout comme un lieu de rencontres traversé par des références littéraires et historiques mais également par une subtile réflexion sur le politique qui ne sauraient être ignorées » (p. 32).

Heureusement pour nous, Lapointe s'éloigne ensuite des simplifications qui déparent l'étude de la réception présentée dans le livre de Gervais, et offre dans l'ensemble un panorama nuancé des textes écrits sur *Le Libraire*. Elle commence cependant cette section de son volume par quelques citations d'études sur *Le Libraire* suivies du commentaire suivant : « L'éloge de la transgression n'a-t-il pas perdu l'éclat de la nouveauté, celui qu'il avait peut-être au début du XX^e siècle? » (p. 84). (Comment le lecteur peut-il ne pas réagir en écrivant en marge : « Au Québec?!? ») C'est également ici qu'on rencontre le passage cité plus haut sur l'analyse de Bertrand Gervais qui semble annoncer l'adoption de la même perspective.

Puis Lapointe passe à une attaque de l'interprétation de la Grande Noirceur et de la signification de *Refus global* telles que trouvées chez la plupart des critiques littéraires et enchaîne par une section fort intéressante sur les tensions et querelles qui ont marqué l'histoire littéraire au Québec pendant la première moitié du XX^e siècle. Cette partie prépare bien la présentation de la première réception du *Libraire*, où les critiques — fidèles en cela au discours qui les précédait — se demanderont notamment si cette œuvre est un miroir fidèle de la société québécoise ou une peinture universelle. Mais cette section veut surtout, je crois, démontrer que l'arrivée du *Libraire* sur la scène littéraire en 1960 n'était pas aussi étonnante qu'on a voulu le faire croire : « ni bombe ni matraque, il choque doucement, dérange autant qu'il peut » (p. 102).

En ce qui concerne « la première réception », *Le Libraire* a suscité, *grosso modo*, cinq réactions négatives (pour des raisons morales, mais surtout à cause de la forme narrative du journal intime, « genre mineur » qui « bouge peu » et qui n'est pas de la

véritable littérature). On regrette entre autres que le livre ait été publié outre-mer, encourageant ainsi les préjugés des Français à l'endroit des Canadiens français. On nie aussi que la censure soit encore un problème au Québec en 1960. L'attaque la plus vive, publiée dans *La Presse* par Jean Paré, attire deux réponses, dont l'une de Fernand Joncas et l'autre de Gérard Bessette lui-même. Quoique répondant sur un ton ironique, Bessette insiste sur le fait que, au contraire de ce que prétend Paré, « Cela ne s'est pas passé en 1940, mais tout récemment. La censure continue son œuvre » (p. 105-06)⁷.

Notons que l'un des aspects qui retient l'attention de Lapointe dans ce survol de la première réception est le fait que la plupart des critiques écrivent « Saint-Joachim » au lieu de « Saint-Joachin », tombant ainsi dans le prétendu « piège » créé par le roman et qui porterait à croire que l'action s'est passée dans un village québécois bien réel.

Il y a eu également trois réactions positives, dont celle de Joncas, bien sûr, et celles d'André Belleau et André Brochu. Rien de moins! Le texte d'André Belleau, tel que résumé dans cette étude, annonce bel et bien la lecture du *Libraire* qui viendra plus tard, même si Lapointe ne veut pas l'admettre. Parce qu'il affirme l'universalité de l'œuvre, dit-elle, Brochu n'est pas « pris au piège » même s'il écrit « Saint-Joachin ». Il souligne aussi l'ouverture à l'autre et à la nouveauté affirmée par l'œuvre, et parle de « l'héroïsme de la passivité » chez Jodoin qui révèle les

⁷ Il serait intéressant d'avoir plus de faits à ce sujet. Je me souviens avoir appris par exemple, dans une conversation avec feu le Frère Jean-Yves Roy, qu'une exposition prévue au Collège Notre-Dame à Montréal en 1950, pour fêter le centenaire de la mort de Balzac, avait dû être annulée parce que cet auteur était à l'Index.

bassesses et l'injustice du milieu dépeint. Si le libraire devient ainsi un « Je collectif », avoue Lapointe, il « est cependant bien loin de ressembler à l'icône nationale qu'en fera plus tard l'institution littéraire » (p. 107). Et pour appuyer cette affirmation, bizarrement, elle cite André Brochu qui, un an plus tard, en octobre 1961, dit regretter la passivité et le refus de l'engagement chez Jodoin, éléments qui seraient, selon lui, ce que voulait montrer l'auteur. Ce compte rendu parle aussi de l'exil de Bessette qui, « parce qu'il se présentait comme un athée, n'aurait pas été engagé par les collègues canadiens-français », ainsi que de la nécessité de créer une littérature nationale. Lorsque Brochu republie ce texte en 1974, signale-t-elle, il enlève ces deux derniers détails, mais ajoute que « l'œuvre se présente comme une prise en charge du milieu. (...) De là, la valeur de son importance. » Puisque prendre en charge la société équivaldrait à la transformer, Lapointe voit dans cet ajout le signe que l'œuvre est maintenant présentée comme performative : « comme un miroir transformant, elle agit sur le monde et sur les choses, s'avère engagée au sens le plus strict qui soit » (p. 109). Ce que Lapointe suggère ici, je crois, c'est que Brochu subissait ainsi l'influence de l'interprétation plus positive du *Libraire* qui commence en 1967.

Il reste que ce survol de la première réception donne quand même l'impression que les textes de Belleau et Brochu se distinguent nettement des autres, et annoncent déjà, jusqu'à un certain point, l'interprétation du roman qui s'affirmera plus tard.

Il faut ici remarquer que Lapointe inclut le texte de Brochu dans la première réception alors qu'il paraît en fait plus d'un an et demi après la publication du roman. Surtout, en

faisant état d'une carence apparente d'études sur *Le Libraire* entre 1961 et 1967, elle donne une importance encore plus grande au fameux texte publié par Jacques Allard en 1967. Or, vérification faite dans sa bibliographie, on compte entre 1961 et 1967 au moins sept entrées dans « Ouvrages et articles sur l'ouvrage de Gérard Bessette » qui ne sont pas mentionnées dans cette section. S'ils ne font que répéter différentes versions des attitudes déjà présentées en parlant de la première réception, rendant encore plus éloquent le revirement qui aurait ainsi eu lieu en 1967, il est permis de se demander pourquoi Lapointe n'en fait pas du tout mention.

Ce qui est indiscutable, c'est que la carence que dit constater Lapointe entre la première réception et le texte d'Allard publié en 1967 correspond tout à fait au tableau déjà brossé, de façon plus simpliste, par Gervais. De plus, Lapointe consacrera cinq pages à l'étude de ce texte d'Allard qu'elle perçoit, à l'instar de Gervais, comme fondateur d'une « communauté interprétative ». Elle ressent néanmoins le besoin de préciser, en note, en quoi l'analyse qu'elle fait se distingue de celle de Gervais :

M'inscrivant dans le prolongement de la lecture de Bertrand Gervais, je m'attarderai davantage au motif de la parole et à sa portée dans la création d'une filiation littéraire spécifiquement québécoise. En outre, s'il justifie la prégnance de la lecture politique du *Libraire* en évoquant le consensus établi au sein de la communauté interprétative, Bertrand Gervais ne semble pas la remettre en question ou en rechercher les apories. Selon lui, « [Allard] avait reconnu le caractère symbolique des aventures de Jodoin et établi de façon ferme un lien entre son combat personnel, cette parole qu'il acquiert à la face d'une institution qui cherchait à le faire taire, et l'acquisition de la parole par une collectivité » (*loc. cit.*, p. 195). (Lapointe, p. 111, n. 1)

Son analyse s'annonce donc comme encore plus négative que celle de Gervais, du moins en ce qui concerne le récit collectif qui se mettrait en place, selon elle et Gervais, à partir de 1967, et qui transformerait Jodoin en héros (liminaire) de la Révolution tranquille. Mais elle adopte une attitude différente de celle de Gervais envers l'œuvre elle-même. Là où celui-ci ne voit qu'erreurs, tromperie, et moquerie du lecteur, Lapointe perçoit, sans le dire exactement de cette façon, un roman dont la signification aurait été transformée par une critique littéraire à la recherche de héros annonciateurs de la libération nationale souhaitée. Elle offre même sa propre interprétation de l'œuvre, basée sur l'importance des silences et de la fragilité chez Jodoin — un thème qui, précise-t-elle, a déjà été mentionné brièvement par François Paré dans un texte paru en 1994, et qui reprend aussi certaines idées de Marcotte. Ce qui est particulièrement attachant dans cette partie de son étude, et qui la rend assez convaincante, c'est qu'elle accepte ici d'entrer dans l'œuvre, et de comprendre l'odieux du « double jeu de l'homme d'affaires Chicoine » (p. 128) ainsi que les tensions sociales, les hypocrisies, injustices et inégalités de la société décrite. La différence avec le récit collectif qu'elle perçoit dans la critique à partir de 1967, c'est que, à la place d'un héros porteur d'une parole salvatrice, elle voit un homme discret qui recherche surtout le silence et « la paix » comme « rempart contre l'hypocrisie et l'indiscrétion environnantes » (p. 130). Le rapport entre Jodoin et le père Manseau montrerait même que le silence est « ce sur quoi se construisent les authentiques échanges avec autrui » (p. 130). Elle signale aussi la présence d'indices montrant que, malgré cette aspiration au silence, Jodoin est « attaché aux êtres qui l'entourent » (p. 131). Qui plus est, elle cite ensuite à l'appui de son interprétation un court

article de Bessette paru en 1966, « Philosophie et technique romanesque », où ce dernier offre un rapide survol de l'évolution du roman québécois et parle, en dernier lieu, des romans à la première personne (Aquin et Langevin) qui feraient partie de « l'école de la solitude ». Ce sont des œuvres qui mettraient « en scène le relativisme, le doute, l'angoisse et la solitude; mieux, elle décrirait la fragilité, voire le sentiment d'inadéquation avec leur milieu qu'auraient ressenti les écrivains québécois des années 1950-1960 » (p. 133). Tout en prenant ses distances par rapport à ce qu'elle voit comme une tendance à faire du roman un miroir de la société, Lapointe accueille favorablement ces affirmations de l'auteur lui-même, qui tendent à confirmer sa propre interprétation et qui rencontrent aussi les propos de Pierre Nepveu sur la littérature de la Révolution tranquille comme « l'arène d'un affrontement entre la mort et la naissance, la lucidité et la mystification, la célébration et la dégradation du réel » (p. 133).

À titre d'hypothèse, on peut se demander si la grande différence entre la perspective de Lapointe/Gervais et celle de Jacques Allard (et, du moins d'après eux, tous ceux qui le suivent), ne dépendrait pas, en fin de compte, de quel côté de ce paradoxe décrit par Nepveu on choisit de lire l'œuvre. Ceux qui prévoient un avenir national libéré interpréteront l'insoumission de Jodoin du côté de la naissance, de la lucidité et de la célébration, alors que ceux qui ont été déçus par un projet collectif qui ne s'est jamais réalisé, opteront pour une lecture qui penche du côté de la mort, de la mystification et de la dégradation du réel.

Lorsqu'on lit soigneusement la présentation faite par Lapointe des études sur *Le Libraire* à partir de 1967, on peut

cependant se demander *primo*, si tous ces textes sont aussi unanimes qu'elle le dit, et *secundo*, si leurs lectures ne sont pas en fin de compte aussi valables que la sienne. En faisant la présentation du texte d'Allard, d'ailleurs, celle-ci avoue que « [s]a lecture se défend » tout en ajoutant « mais, nous le verrons plus loin, elle occulte une part importante du *Libraire* » (p. 113). En effet, Lapointe accepte que, même si le langage est suspect et trompeur, selon Jodoin, ce personnage n'échappe pas lui-même à la séduction de la parole, tout comme le souligne Allard et comme le montre superbement la fameuse scène entre lui et le curé Galarneau :

En réponse aux accusations du curé, Jodoin instaure un autre système, une autre rhétorique dont il est le seul à maîtriser le langage et les codes. Nombre de critiques ont d'ailleurs fait de cette scène le centre du *Libraire* parce qu'elle aurait transposé en termes romanesques le refus des dogmes catholiques et le rejet des institutions religieuses qui ont traversé l'époque de la Révolution tranquille. (p. 114)

L'élément du roman qui, pour Lapointe, empêche toute interprétation héroïque et positive de ce personnage, est une scène qu'Allard ne mentionne que très rapidement. Il s'agit du dénouement, « l'ultime démission » où Jodoin trahit « la parole donnée » à Chicoine — même s'il avait refusé de lui serrer la main. Ce ne seraient donc pas les paroles qui « désaliènent » le narrateur, précise-t-elle, « mais la seule action concrète, librement et solitairement mûrie, qu'il aura commise » (p. 115). Sans le préciser, elle semble faire allusion ici au vol des livres et à leur vente chez un libraire montréalais. Qu'elle voie cette action comme désaliénante, parce que librement mûrie, alors qu'elle envisage la trahison de sa parole comme « l'ultime démission », surprend un peu. Tout semble tourner pour elle autour de la question du rôle de la « parole » chez Jodoin, cette

« parole » dont a parlé Allard, plutôt que du rôle du personnage comme tel. De plus, souligne-t-elle, le total désengagement final de Jodoin, qui opte pour la solitude montréalaise et l'inaction, représente tout le contraire d'un passage du silence à la parole. Elle préfère donc l'interprétation de Gilles Marcotte pour qui le narrateur est un anti-héros qui « doit combattre sans cesse la puissance — celle de son propre langage — qui risque à tout moment de le renverser, de faire de lui un héros, un sauveur » (citation reproduite par Lapointe, p. 116).

Lapointe conclut que « la parole chez Jodoin demeure stérile et éphémère » et qu'il y a eu, « comme le rappelle Bertrand Gervais, " erreur sur la personne ". Jodoin n'est pas un vrai héros au sens épique du terme, n'est guère investi d'une mission et refuse de devenir le porteur d'une parole collective » (p. 117). Soit dit en passant, on peut se demander à quel roman moderne Gervais et Lapointe peuvent bien penser quand ils envisagent la possibilité d'un protagoniste romanesque qui serait « un vrai héros au sens épique du terme »...

Notre critique s'évertue ensuite à montrer qu'à partir du texte d'Allard de 1967 il y a un véritable consensus au sujet du rôle positif (et donc annonciateur) que joue la parole chez Jodoin. Elle aboutit ainsi, à l'instar de Gervais, à la conclusion suivante : « Hervé Jodoin, être taciturne volontairement retranché dans sa solitude, est ainsi devenu un personnage héroïque, véritable "*homo quebecensis*" issu du consensus critique proposé par la "communauté interprétative" qui a lu le roman de Bessette depuis la Révolution tranquille » (p. 122). En note, elle renvoie d'ailleurs le lecteur à Gervais pour trouver la définition de ce qu'est une « communauté interprétative ».

Et pourtant, la présentation qu'elle fait de la réception à partir de 1967 — beaucoup plus détaillée et nuancée (sauf peut-être pour la section sur l'article de Godbout qui qualifie Jodoin de « notre premier intellectuel utile ») que le survol extrêmement rapide qu'en avait fait Gervais — ne confirme que partiellement une telle affirmation. Pour commencer, Lapointe met à part, à la différence de Gervais, le texte de Gilles Marcotte (1976) sur lequel elle insiste beaucoup, en mettant beaucoup de soin (p. 116-17, 123-25) à montrer que sa lecture se situe à l'opposé de celle d'Allard même s'il donne à Jodoin le titre d'« homme de la Révolution tranquille ». Ce titre s'expliquerait par le fait que, selon Marcotte, « en lui l'idéologie du rattrapage, de la maîtrise historique ("maîtres chez nous"), correspondant au contrôle parfait, dans *Le libraire*, de la mécanique linéaire du récit, est poussée jusqu'au point où elle se renverse ». C'est avec la vente de *L'essai sur les mœurs* que Jodoin perdrait donc le contrôle et serait « [p]rojeté malgré lui dans le monde de l'action » et dans un univers romanesque. Lapointe insiste sur le fait que Marcotte base le lien qu'il fait entre Jodoin et la Révolution tranquille non sur une interprétation historique mais sur « les slogans » de l'époque :

En outre, plutôt que de justifier l'analogie entre le texte et le contexte en valorisant la prise de parole héroïque de Jodoin, l'auteur retient l'idée – défendable, me semble-t-il – d'une perte de contrôle qui affecte à la fois le récit et l'histoire de la collectivité. Là, dans les failles d'un texte aux rouages imparfaits, mais également dans la solitude rompue d'un personnage qui n'arrive plus à maîtriser son discours, se situerait le véritable enjeu du *Libraire*. (p. 124)

Elle met à part aussi Jean-Marcel Paquette (1992) qui voit chez le libraire non pas « une lutte acharnée et héroïque contre les bigots » mais la volonté de les contourner et de revenir à

« l'inertie bienheureuse du sage » (Paquette, cité par Lapointe, p. 117, n. 9).

Il y a cependant Françoise Iqbal (1976) qui évoque « l'érosion des fondements d'un ordre social périmé [...] accélérée, d'où s'explique *en partie* "comment la parole (*écrite*) vient au pays du silence" » (Iqbal, citée par Lapointe, p. 117-18, je souligne). Józef Kwaterko lui aussi, comme Iqbal, voit la prise de parole chez Jodoin dans l'acte même de la narration. Ce n'était pourtant pas là la thèse d'Allard, du moins si l'on se fie à la présentation qu'en a faite Lapointe. Ce serait dans la scène avec le curé Galarneau, à laquelle Allard aurait « accordé une importance démesurée » (p. 114), que la parole (parlée, donc) serait venue au pays, qu'une « autre rhétorique » se serait installée...

Lapointe a peut-être un peu plus raison de faire le lien avec le texte d'Allard quand elle cite un article de Réjean Robidoux (1994) où il « reprend la thèse de l'exaltation de la parole et l'applique à l'œuvre entière de Gérard Bessette » (p. 118). Pourtant, si l'on y réfléchit bien, une telle description ne s'applique-t-elle pas à toute l'œuvre de Bessette, même mieux d'ailleurs qu'au seul *Libraire*. On n'a qu'à penser aux *Anthropoïdes*, par exemple, où la parole (bel et bien orale) vient littéralement au pays à travers l'apprentissage de la parolade chez Guito.

Quant à Michel Bélair (1974), son texte « Du silence à la non-parole » me semble plutôt contredire jusqu'à un certain point la thèse d'Allard et se rapprocher davantage de la thèse du silence que propose Lapointe elle-même un peu plus loin dans son livre. Pour lui, « *Le libraire* est le reflet d'une structure sociale axée sur un passé de non-parole; une seule solution

s'impose, la mise en dépôt de la parole [c'est-à-dire la vente des livres à Montréal] jusqu'à ce que le texte civilisationnel St-Joachin-Québec soit prêt à accueillir une parole neuve » (Bélair, cité par Lapointe, p. 119). Mais il est vrai, comme le dit Lapointe, que ce texte relie la fiction au contexte de la Révolution tranquille, et qu'il fait de Jodoin, qui aurait mis la parole en dépôt, le précurseur d'un mouvement collectif à venir.

David E. Highnam (1973) se mérite une mention spéciale dans cette étude parce qu'il serait le seul à avoir reconnu le caractère compromettant du dénouement du roman. Il soutient pourtant que Jodoin est un « héros malgré lui » et que ses réponses cyniques et désabusées sont tout simplement les seules armes dont il dispose pour contrer un système oppressif. C'est une vision que Lapointe n'accepte absolument pas : « Mais à quoi résiste-t-il au juste? Certainement pas à l'oppression exercée par les pouvoirs institutionnels. Il lutte plutôt contre l'imprévu [...] contre les réactions chimiques et physiques de son corps [...] contre les contingences du monde environnant, mais pas à la manière altruiste des héros traditionnels ou épiques [...] » (p. 120).

Quant à Louis Hamelin (1994), on pourrait difficilement être plus en opposition avec l'interprétation d'Allard, car pour lui, l'aventure de Jodoin « ne débouche sur aucune leçon » (Hamelin, cité par Lapointe, p. 120, n. 19). Puis Alain Baudot (1971) a voix au chapitre tout simplement parce qu'il fait une comparaison entre les œuvres de Bessette et Camus, comparaison qui, comme le montre la section où Lapointe l'évoque, sert surtout à contester l'existence de quelque velléité de révolte que ce soit chez un être désabusé comme Jodoin (à l'instar de Meursault, bien entendu).

Voilà donc une liste de critiques qui permet apparemment à Lapointe, à la fin de cette section, d'affirmer que « Hervé Jodoin, être taciturne volontairement retranché dans sa solitude, est ainsi devenu un personnage héroïque, véritable "*homo quebecensis*" issu du consensus critique proposé par la "communauté interprétative" qui a lu le roman de Bessette depuis la Révolution tranquille » (p. 122). Elle ajoute d'ailleurs que, « [é]trangement, même ceux qui se refusent à voir en lui le représentant de l'identité québécoise, [dont Claude Racine (1972) et Jacques Ferron (1971)] en font tout de même un type » (p. 123).

Nous savons gré à cette critique d'avoir donné un survol de la réception critique du *Libraire* à partir de 1967 avec autant de détails et de sérieux, mais nous avons de la difficulté à comprendre pourquoi, après un tel survol, elle persiste encore à entériner la perspective de Gervais alors que ce dernier laissait entendre que pratiquement tous les critiques de ce roman entre 1967 et sa propre étude participaient d'une même « communauté interprétative ». L'étude de Lapointe montre qu'il y avait au contraire plusieurs voix dissidentes importantes, et que même parmi ceux qui interprétaient positivement le rôle de Jodoin, l'unanimité par rapport à la perspective adoptée par Allard était loin d'être faite. Par ailleurs, il y a au moins 23 des 63 textes cités dans la bibliographie comme portant sur le roman de Bessette qui ne sont nullement mentionnés dans cette étude. Faut-il comprendre qu'ils participent eux aussi de cette « communauté interprétative » finalement assez floue, ou qu'ils s'en éloignent encore plus que ceux cités dans le survol de Lapointe?

Puisque le manque d'une volonté d'action chez Jodoin est la clef de voûte qui revient souvent dans cette déconstruction du récit collectif rattaché au *Libraire*, il n'est sans doute pas étonnant de voir Lapointe affirmer que plusieurs critiques, notamment Highnam et Ben-Z. Shek, se seraient laissé tromper par le passage où Jodoin, après la découverte du capharnaüm, affirme qu'il éprouvait, pour la première fois depuis des mois, « la naïve impression qu'[il] pouvai[t] encore servir à quelque chose, remplir un rôle utile » (*Le Libraire*, cité par Lapointe, p. 125). Elle répond à l'objection que semble constituer ce passage en affirmant que, « [b]ien que le personnage du *Libraire* ne soit pas dépourvu d'humanité, il ne fonde nullement sa conduite sur l'idée d'un sacrifice ou d'un oubli de soi, concept central des philosophies utilitaristes. Comme nous l'avons vu, il regarde vers le corps, a abandonné ses lectures et ses idéaux de jeunesse [...] et conçoit son existence comme celle d'un homme fini [...] » (p. 128). Mais avant de donner cette réponse, elle profite de cette évocation de l'« utilité » pour attaquer un article de Jacques Godbout « qui ne prétend guère à l'objectivité scientifique » (p. 125) mais qui choisit d'interpréter les actions de Jodoin qui peuvent être perçues comme immorales (ses « démissions », selon Lapointe) comme « des bombes qui feront exploser le Canada français » et puis qui qualifie Jodoin de « notre premier intellectuel utile » (Godbout, cité par Lapointe, p. 126). Curieusement, commentant cette provocation de Godbout, elle la conteste sur le plan sémantique en citant une étude d'Anne Caumartin montrant que l'intellectuel, depuis l'Affaire Dreyfus, est associé au militantisme et à l'action dans la Cité; elle renvoie aussi au *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, qui définit l'utilité comme le « moyen d'une fin jugée bonne » et à un livre de Charles Taylor qui rattache les

philosophies utilitaristes aux « actions de l'individu [qui] ont pour but ultime de garantir le bien de la collectivité, répondant à une certaine éthique définie en fonction d'intérêts communs, plus grands que soi » (p. 127).

Sur la volonté d'agir de Jodoin

Mais est-il si évident, comme le laisse entendre Lapointe, que Jodoin ne fait preuve d'aucune volonté d'agir en faveur de la tolérance, de la liberté intellectuelle et sociale, et contre l'oppression d'un pouvoir autoritaire qui impose la censure? Retournons donc au texte de Bessette. Remarquons tout d'abord que dans la fameuse citation ci-dessus, Jodoin affirme, après avoir accepté de vendre des livres à l'Index pour Chicoin, que « [p]our la première fois depuis des mois, à moins que ce ne fût des années, j'éprouvais la naïve impression que je pouvais encore servir à quelque chose; remplir un rôle utile » (Bessette, 1960, p. 46). Il laisse entendre ainsi qu'il n'y aurait peut-être pas si longtemps qu'il avait renoncé à l'espoir de jouer un rôle utile dans la société. Serait-ce son congédiement du Collège Saint-Étienne, où il travaillait comme « pédagogue » pour un salaire d'ailleurs minable — depuis assez longtemps, semble-t-il, puisqu'il dit avoir des cheveux grisonnants (p. 140) — qui serait à l'origine de son désillusionnement? Il y a maintes indications à travers le roman, en tout cas, que le narrateur était autrefois un homme très différent, « dévoreur de livres » (comme en témoignent les connaissances remarquables dont il dispose pour fourvoyer ses clients, entre autres) comme le jeune collégien à qui il vend *L'essai sur les mœurs* de Voltaire, et en qui il se reconnaît. Mais en même temps, il passait auprès de ses camarades de classe pour un personnage excentrique, un

peu cynique, et prenait même plaisir à forcer un peu ce personnage (p. 18). On apprend également qu'il connaissait déjà le libraire de Montréal à qui il a vendu les livres à l'Index, l'ayant « rencontré une couple de fois au *Cercle des amis du livre*, du temps que je frayais encore dans ce milieu » (p. 139).

Quand Jodoin vend le volume au collégien, il le fait en connaissance de cause. Il avait d'abord hésité car « le lui vendre, n'est-ce pas, ça pouvait causer des emmerdements. Puis je me suis ravisé » (Bessette, p. 64). La visite du curé ne l'a donc pas tellement étonné; il s'y attendait, apparemment. C'est alors que se passe la fameuse scène dont parlent tant de critiques, où Jodoin réussit à tourner le curé en bourrique en jouant à l'innocent, et en se permettant même, vers la fin, de le féliciter « d'avoir une si bonne vue à un âge où la plupart des gens sont impotents »! Conscient de l'énormité de ce qu'il venait de faire, Jodoin ressent l'envie de fêter l'événement; c'est ainsi qu'il invite Rose à sortir au cinéma, et qu'il finit par faire l'amour avec elle. Lorsque Chicoine, mis au courant par le curé, l'interroge sur cette vente, Jodoin refuse à nouveau de jouer le jeu de la culpabilité et répond assez directement aux questions qu'on lui pose. Il se défend en disant que Chicoine lui avait recommandé de vendre les livres du capharnaüm seulement à des lecteurs sérieux, ce dont il donne la définition suivante :

Selon moi, un lecteur sérieux, c'était celui qui lit consciencieusement les livres qu'il achète, moins pour passer le temps ou pour y découvrir des obscénités que pour y chercher des idées, des théories, des critiques, peut-être contraires à ses propres conceptions, mais susceptibles de le faire penser. Les collégiens me semblaient éminemment faire partie de cette catégorie. (p. 98)

Jodoin a donc agi au nom d'un certain nombre de principes très clairs, tout en comprenant les risques encourus et bien au courant du pouvoir dont jouissait l'Église à Saint-Joachin. Lorsque le père Manseau prend la peine de l'avertir que « c'est pas bon pour la santé icitte de contrer les curés », le narrateur est très ému, mais à cause de ce geste de fraternité, non pas parce que l'avertissement lui apprenait quelque chose de nouveau : « Je savais à quoi m'en tenir » (p. 105). Puis, se rendant compte que tout le monde était au courant de l'affaire et que Chicoine allait avoir des ennuis avec sa clientèle religieuse, il sourit, en ajoutant : « Je me rendais bien compte que, par contre-coup, l'affaire allait m'attirer à moi aussi des désagréments. Mais on n'a rien sans peine » (p. 106). Autrement dit, Jodoin ne regrette pas son acte de défiance, et se sent prêt, au nom de la liberté individuelle, à souffrir les ennuis qui pourraient en découler. Au cas où il n'aurait pas été tout à fait au courant des risques encourus, d'ailleurs, Rose l'attend à la maison pour l'avertir qu'il y a une certaine « clique » à Saint-Joachin qui cherche à lui faire perdre son emploi, et émet l'opinion que Chicoine se sert de lui comme bouc émissaire. En même temps, elle lui apprend le double jeu que joue son patron, étant « membre de plusieurs associations pieuses ou civiques, très influent par conséquent » (p. 113). Puis le lendemain, quand Chicoine, plutôt que de venir à la librairie, lui envoie un petit mot pour lui demander de venir le rencontrer à l'extérieur de la ville, Jodoin ressent, en sortant de la librairie, une véritable épiphanie :

Une fois dehors, je m'aperçus qu'il faisait beau. Je fus surpris de m'en rendre compte. D'habitude, je ne porte nulle attention à la température, à moins qu'elle ne soit extrême et ne m'incommode. Ça ne pénètre pas ma conscience. Peu importe. Le soleil, ce matin-là, prenait la rue en enfilade et incendiait les

façades. C'est peut-être cette réverbération éblouissante qui me fit sortir de ma coquille, qui me permit de constater que le ciel était d'un bleu intense, lisse comme de la soie, avec de petits nuages rondelets comme des bouffées de pipe. La sensation était si nouvelle, si puissante, que je m'arrêtai un moment pour admirer. Ceux que ça touche régulièrement ont de la chance. (p. 116-17)

Comme le remarquera toute personne le moindrement familière avec *Le Libraire*, ce genre de description détonne terriblement dans le discours de Jodoin. On y ressent une ouverture au monde et une joie de vivre tout à fait nouvelles sous sa plume. Selon Steven Urquhart, d'ailleurs, dans l'étude la plus récente rédigée sur l'œuvre bessettienne et qui devrait paraître sous forme de livre, il s'agit d'un moment décisif dans la transformation de Jodoin.

De toute évidence, Jodoin se réjouit de l'aventure dans laquelle il s'est lancé, et il semble espérer que Chicoine sera obligé, pour une fois, de tenir tête au clergé. Pendant tout l'entretien avec un Chicoine au teint cadavérique et qui, de toute évidence, n'avait pas dormi de la nuit, Jodoin ne montre aucun regret d'avoir vendu le livre au collégien, même si celui-ci a finalement été obligé d'avouer d'où venait le volume sous menace de se faire renvoyer du collège. Lorsque Chicoine laisse entendre que les conséquences pour sa librairie seront catastrophiques, et que Jodoin comprend qu'il venait d'être congédié, il continue quand même à discuter à sa façon avec son patron en confirmant qu'il croit effectivement à la liberté, en ajoutant même que le fait qu'ils soient obligés ainsi de se rencontrer en cachette à cause d'une action « qui n'est en rien contraire à la loi du pays » était tout à fait anormal, « et que c'était seulement parce que nous avions vécu, lui et moi, dans une atmosphère de contrainte depuis notre enfance que nous

ne trouvions pas lesdites circonstances aussi révoltantes qu'elles le méritaient » (p. 130). L'ambiance est donc à la connivence, même s'il avoue ensuite ne pas comprendre en fait pourquoi il fallait se terroriser ainsi au fond d'une maison de campagne « plutôt que de discuter la question librement au grand jour, *Chez Trefflé*, par exemple, ou à la librairie » (p. 130). Ainsi, Jodoin continue à agir comme si ce qu'il avait fait était normal et tout à fait justifié, vu qu'il croit à la liberté individuelle, et qu'il n'a aucun besoin de s'en excuser. Et lorsque son patron propose que « Bientôt nous opérerions une sortie qui mystifierait l'adversaire », le narrateur déclare qu'il se sent « disposé à accueillir le projet avec sympathie » (p. 131).

Tout allait bien jusqu'ici, donc. Jodoin a l'impression d'avoir agi en accord avec ses principes, et d'être dans son droit même si les pouvoirs ecclésiastiques en sont choqués. Il accepte assez bien même qu'une des conséquences de ses actions sera la perte de son emploi. C'est lorsqu'il comprend que Chicoine n'a aucune intention de faire face au curé, et qu'il veut tout simplement cacher les livres interdits jusqu'à ce que le scandale se soit dissipé, que Jodoin se sent complètement désillusionné. Il avait cru, semble-t-il, aux déclarations du patron en faveur de la liberté, et maintenant il apprenait que tout cela n'était qu'une façade pour faire de l'argent :

Tout d'abord, je crus que j'avais mal compris. Ses vantardises précédentes, ses expressions pugnaces avaient évoqué à mon esprit une expédition audacieuse, spectaculaire. Au lieu de cela, que me proposait-il? — Une vulgaire petite combine, comme honteuse de soi, qui avait tous les caractères d'une effraction. Je me rendis compte alors que, malgré toutes ses pompeuses déclarations, Léon Chicoine n'était qu'un pauvre type foirant de peur qui songeait à protéger à tout prix son petit commerce. (p. 131).

Ainsi, malgré ses propos un peu cyniques sur l'importance de la liberté individuelle avec Chicoine, Jodoin y avait vraiment cru, et il était prêt à agir en conséquence, quitte à payer le prix. Il essaie même pendant longtemps de convaincre son patron d'agir autrement : « Rien n'y fit » (p. 131). Ce n'est qu'à ce moment-là, ne voyant pas d'autre possibilité que de menacer son patron de le trahir auprès du curé ou des pères du Collège (une bassesse dont il ne se sent pas capable), et sachant que s'il n'exécutait pas le plan, un autre le ferait, qu'il accepte ce que lui propose Chicoine. Mais de mauvaise grâce, en le lui faisant payer cher, et en refusant à la fin de lui serrer la main. Même à la toute fin du récit, quand il a fini de raconter comment il a trouvé le moyen de vendre les livres à Montréal, ce qui lui permettait à la fois de punir Chicoine pour sa couardise, de faire en sorte que les livres restent en circulation — ce qui est après tout une façon de libérer la parole — et, par surcroît, de vivre une année complète sans travailler, Jodoin fulmine encore contre l'hypocrisie de son ex-patron : « Il doit écumer de rage, c'est entendu. Je l'espère bien : un type qui invoque de grands principes de liberté dont il se fout comme de l'an quarante, uniquement dans le but d'arrondir son magot! » (p. 142). De toute évidence, malgré tout le cynisme et le désillusionnement qu'il affiche depuis le début de son journal intime, Jodoin se sent trahi — encore une fois!

Comme on le voit, il y a de toute évidence de multiples façons d'interpréter *Le Libraire*. C'est sans doute à cause de l'aspect ironique et satirique, parfois même paradoxal, du discours du narrateur, qui exige absolument une lecture au second degré. C'est aussi, certainement, à cause des différents contextes de réception où se situent les lecteurs.

Dans le cas de Lapointe, qui lit ce roman dans le Québec du début du XXI^e siècle, donc dans un contexte bien différent de celui des années soixante, il s'agit en fin de compte de contester le « récit » de toute une « génération critique qui a reçu et interprété les romans de la Révolution tranquille [en saluant] une littérature de la rupture et de la subversion tout en l'intégrant à une nouvelle histoire de la littérature québécoise » où l'on retrouve en particulier la « métaphore récurrente » de « la parole » et de « l'ère du je » (Lapointe, p. 131-32). Si elle semble reconnaître une certaine valeur au *Libraire*, ce ne serait pas parce qu'il annoncerait une ère de libération de la parole mais plutôt pour son aspiration au silence et à la paix, un silence qui serait « le lieu et le langage du vrai [...] où se donne à voir, en marge des bavardages mondains, une réelle présence au monde et à soi-même » (p. 130).

Comme Gervais, cependant, elle semble en vouloir au *Libraire* d'avoir pris trop de place dans l'histoire de la littérature québécoise : « Leçon ou cruauté de l'histoire, si le monument littéraire apparaît comme un lieu de mémoire, il ne peut que jeter de l'ombre sur ce qui l'entoure et parfois même sur ce qui le traverse, devenant ainsi malgré lui porteur d'oubli. » Ce disant, elle signale aussi, avec justesse, que cette réussite n'a peut-être pas toujours bien servi l'auteur lui-même : « Éclipsant les romans ultérieurs, *L'Incubation*, *Le semestre* et *Le cycle* notamment, *Le libraire* emblématise à la fois la nouvelle modernité québécoise et l'œuvre bessettienne » (p. 143).

Histoire de la littérature québécoise (2007)

Martine-Emmanuelle Lapointe est d'ailleurs bien placée pour savoir ce dont elle parle dans ce cas-ci, ayant été l'assistante de recherche principale pour l'*Histoire de la littérature québécoise*, un manuel publié en 2007 qui risque de devenir le livre de référence pour les étudiants de littérature québécoise pendant des années à venir. Le simple fait que la collaboration de l'assistante de recherche soit signalée avec autant d'insistance, presque au même titre que celui des trois professeurs impliqués, indique à quel point son apport au volume a dû être considérable. Par ailleurs, puisque sa thèse de doctorat portait sur *Le Libraire*, *Prochain épisode* et *L'Avalée des avalés*, il est fort probable qu'elle ait eu un rôle important dans les sections du manuel qui portent sur Gérard Bessette, Hubert Aquin et — dans une moindre mesure, puisque Elisabeth Nardout-Lafarge est une des grands spécialistes de cet auteur — Réjean Ducharme.

Serait-ce donc auprès de Martine-Emmanuelle Lapointe qu'il faudrait se plaindre de la part congrue allouée à Gérard Bessette dans le manuel en question? Alors qu'Hubert Aquin, Jacques Ferron, Marie-Claire Blais et Réjean Ducharme ont chacun droit à un chapitre complet, Gérard Bessette, qui est pourtant lui aussi un des auteurs majeurs de cette période, n'a droit qu'à une page et demie (avec deux autres petites mentions ailleurs). L'entrée en question est d'ailleurs assez curieuse. La personne qui l'a rédigé semble n'avoir lu que *La Bagarre*, *Le Libraire* et *L'Incubation*, et avoir surtout apprécié le premier. Il est dit peu de choses de *L'Incubation*, qui est pourtant un des romans les plus importants des années 1960, au même titre que *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, *Prochain épisode*, *La*

nuite et *L'Avalée des avalés*. Le manuel se contente de signaler que la technique littéraire serait empruntée à *La route des Flandres* de Claude Simon, et que l'auteur y met en place « le petit milieu de l'Université de Narcotown où il situera désormais la plupart de ses textes » (p. 422). Précisons pourtant que Princess University, située à Narcotown, ne reviendra que dans *Le Semestre*. Quant aux *Anthropoïdes*, un roman d'un lyrisme exceptionnel qui plonge le lecteur dans l'âge primitif de la parole et que certains critiques ont considéré comme le chef-d'œuvre de Gérard Bessette, les auteurs du manuel ne semblent même pas le connaître!

En ce qui concerne *Le Libraire*, le manuel commence en disant que ce roman deviendra « aux yeux de la critique québécoise, l'un des romans phares de la Révolution tranquille » (p. 421). Le lecteur aurait bien de la difficulté à comprendre pourquoi, cependant, à la lumière du résumé qui suit cette déclaration. Le texte commence en effet en soulignant l'intertextualité avec *L'Étranger*, façon subtile de remettre en question l'originalité de l'œuvre). S'ensuit un résumé du *Libraire* biaisé et superficiel qui vise à enlever toute crédibilité au narrateur comme au roman. Nulle mention n'est faite de la nouveauté que représentait alors au Québec l'emploi de la technique du journal intime et de la narration à la première personne. Aucune mention non plus du rôle majeur qu'y jouent l'ironie et la satire, le rédacteur se contentant de contester le réalisme du roman — ce qui est pourtant fort discutable, comme le montrent non seulement le témoignage d'une multitude de critiques mais même celui de Gervais cité ci-dessus. Bref, le meilleur moyen de mettre en évidence non pas la « déconstruction », mais bien la destruction du *Libraire* visée par ce résumé est de le citer *in extenso* :

Ce court roman, qui évoque implicitement *L'Étranger* de Camus, s'amuse à construire un univers de papier, jusqu'à donner à la chambre où loge le héros, Hervé Jodoin, les proportions d'une feuille de papier (le texte précise qu'elle fait exactement onze pieds sur huit et demi). Jodoin est un libraire maussade qui déteste les lecteurs et les livres, sauf comme marchandise à voler, et dont la principale activité consiste à écrire un journal « pour tuer le temps ». *Le Libraire* est saturé de littérature, mais il est écrit sur un ton personnel et désinvolte comme si le héros, blasé par la littérature, soumettait celle-ci à des fins banales de subsistance. Ce roman n'a rien à voir avec les ambitions de la tradition réaliste. Il illustre plutôt ce que Gille Marcotte appellera, en 1976, le « roman à l'imparfait », soit un roman qui s'éloigne de l'Histoire au profit de menus faits présentés dans un ordre libérateur, soumis aux aléas de l'existence, et révélant les pouvoirs créateurs du langage. (p. 422)

La fin de la dernière phrase laisse peut-être légèrement entrevoir le rôle joué par ce « petit roman » dans la littérature québécoise, mais le lecteur innocent se demandera bien comment on a pu voir dans cette œuvre un roman phare de la Révolution tranquille. Les auteurs prennent d'ailleurs soin de préciser que le roman « s'éloigne de l'Histoire », afin d'insister encore plus clairement sur sa non-pertinence par rapport à l'histoire québécoise. S'il n'était pas sanctionné par sa publication dans un très beau livre, on croirait lire un texte d'un étudiant de première année qui n'aurait pas du tout saisi l'ironie du texte et aurait pris les propos du narrateur au sens littéral. Mais même cet étudiant aurait probablement compris et mentionné, je crois, les ramifications sociales du rôle joué dans ce récit par la censure et par la vente d'un livre à l'Index.

Anthologie de la littérature québécoise (2008)

Si l'on jette maintenant un coup d'œil sur l'*Anthologie de la littérature québécoise* de Claude Vaillancourt parue chez Beauchemin en 2008, il faut avouer qu'elle n'est guère plus satisfaisante, car elle met surtout l'accent sur le lien entre *Le Libraire* et *L'Étranger*, en offrant aux étudiants du collégial auxquels elle est destinée un extrait de chacun de ces deux romans pour fins de comparaison.

La différence entre les deux extraits est cependant frappante. Même s'il s'agit dans chaque cas d'un protagoniste qui fera l'amour avec une femme après être allé au cinéma avec elle, le seul élément qui distingue l'aventure de *L'Étranger* d'une histoire d'amour plutôt romantique (car l'attraction entre les deux jeunes gens est réelle, et date d'un certain temps déjà) réside dans le fait que la mère du protagoniste est décédée la veille. Ces jeunes vont d'ailleurs continuer à sortir ensemble par la suite, et envisagent même la possibilité de se marier. Dans le cas du *Libraire*, en revanche, il est question d'une aventure entre deux êtres plutôt âgés qui doivent, pour arriver à faire l'amour, surmonter leurs scrupules et leurs réticences physiques en ingurgitant une quantité importante de rhum. Le passage de *L'Étranger*, où les personnages nagent langoureusement ensemble, crée une atmosphère romantique et sensuelle (« J'avais tout le ciel dans les yeux et il était bleu et doré. Sous ma nuque, je sentais le ventre de Marie battre doucement. Nous sommes restés longtemps sur la bouée, à moitié endormis », p. 97), tandis que celle du *Libraire* relève d'une approche naturaliste qui insiste plutôt sur le côté assez minable de cette aventure.

Intriguée par cette comparaison si souvent réitérée, j'ai décidé de relire *L'Étranger* pour voir si, après tout, une telle comparaison serait plus justifiée que je ne le croyais. J'ai été au contraire sidérée par l'incommensurable différence entre les deux protagonistes de ces œuvres. Meursault est un être raciste et amoral qui ne ressent aucun remords d'avoir tué presque sans raison un Arabe sur lequel il a tiré cinq fois après l'avoir tué avec la première balle. De même, il ne voit aucun mal à devenir l'ami d'un souteneur et à aider celui-ci à se venger d'une femme. S'il existe donc quelques ressemblances entre ces deux romans, dans le côté apparemment désabusé des deux protagonistes, les différences entre eux sont cependant énormes. Dès lors, il est à se demander si l'insistance avec laquelle les commentateurs québécois évoquent à tout coup cette intertextualité, comme si le roman de Bessette manquait d'originalité, ne tiendrait pas du complexe. Pour faire la lumière sur l'intertextualité du *Libraire*, je renvoie le lecteur à l'article de Jean-Jacques Hamm, dans le présent collectif.

Pour revenir à l'*Anthologie*, il est important de noter que le texte de présentation accompagnant l'extrait du *Libraire* fait mention des romans les plus importants de l'auteur, sans oublier *Les Anthropoïdes*, et offre un résumé du *Libraire* qui, tout en étant succinct, donne quand même une assez bonne idée de l'œuvre :

Bessette y raconte l'histoire d'Hervé Jodoin, un libraire désabusé, qui le jour vend des livres interdits par la censure de l'époque (ceux de Gide, de Voltaire, de Zola, etc.) et le soir boit une vingtaine de bocks de bière à la taverne. La vie de cet homme se transforme brutalement après qu'il a vendu *l'Essai sur les mœurs* de Voltaire à un adolescent trop curieux. *Le Libraire* vaut surtout par son humour féroce et par le portrait d'Hervé Jodoin, un homme instruit, intelligent, mais qui choisit

de se détruire. Ne faut-il pas voir, dans ce personnage, le portrait de l'intellectuel libre-penseur, rejeté et incompris, donc déchu, de l'époque de la Grande Noirceur? Même l'amour qu'il vit avec sa logeuse ne parvient pas vraiment à ragaillardir le pauvre Hervé Jodoin. (96)

Ce résumé-ci ne mentionne pas non plus le choix d'une technique narrative assez inusitée dans le contexte québécois — le « style » du roman ayant déjà été identifié dans une phrase antérieure comme relevant de « l'existentialisme » (?) Si l'on y trouve une référence à la Grande Noirceur, il n'est nullement question d'un « héros » qui annonce la Révolution tranquille, si ce n'est par le tragique d'une situation sociale qui appelle le changement. Cela ne correspond donc pas au « récit » identifié par Gervais et Lapointe. Est-ce nouveau? Il faudra faire la vérification, mais je suis portée à croire que cette entrée est assez typique de celles qui se trouvaient dans beaucoup d'anthologies ou de manuels depuis belle lurette.

Il est quand même curieux que personne ne semble avoir noté que *Le Libraire* est innovateur, au Québec, par le fait qu'il offre un récit non seulement réaliste mais *naturaliste*, narré à la première personne. C'est pourtant un choix esthétique et narratif qui connaîtra un succès remarquable en littérature québécoise, en commençant par *Le Cassé* de Jacques Renaud (1963) et les romans de Victor-Lévy Beaulieu et de Gilbert La Rocque, entre autres.

Lucie Hotte et la lecture dans Le Libraire

L'intérêt contemporain pour *Le Libraire*, voire pour l'œuvre de Bessette en général, ne s'arrête cependant pas aux études de Bertrand Gervais et de Martine-Emmanuelle Lapointe. En 2001,

par exemple, Lucie Hotte, dans son ouvrage *Romans de la lecture, lecture du roman*, apportait une perspective originale sur *La Bagarre*, *Le Libraire* et *Le Semestre* en les abordant du point de vue de la mise en abyme de l'acte de lecture. Son étude me paraît particulièrement éclairante et innovatrice dans le cas du *Semestre*, où l'acte de lecture — en l'occurrence la réception de *Serge d'entre les morts* de Gilbert La Rocque — occupe une place primordiale. Ce qu'elle a découvert de particulier dans *Le Semestre*, et qui distingue ce roman des récits considérés par Dällenbach dans *Le Récit spéculaire* où la réflexivité aurait uniquement pour but une meilleure lisibilité, c'est que cette mise en abyme — la lecture de l'œuvre de La Rocque, en l'occurrence — fournit en fait « une grille d'analyse, un mode de lecture qui se présente comme un modèle à suivre pour décoder le texte » (p. 103). Cette observation apparaît d'autant plus juste que l'article qui porte sur *Le Semestre* dans le présent collectif en fournit aussi une illustration. Reste la question de savoir s'il s'agit là, comme le propose Hotte, d'une tentative de « limiter la part de création qui revient au lecteur » (p. 105), ou, vu le nombre de lectures possibles à l'intérieur de ce modèle, d'une tentative pour initier le lecteur bien disposé à la méthode critique en question, dont Gérard Bessette est, comme on sait, un des rares spécialistes au Canada. Ce qui est certain, c'est que l'étude a raison d'affirmer que l'œuvre encourage « le lecteur à voir dans le personnage lecteur un *alter ego* » (p. 105).

Dans *La Bagarre*, en revanche, « la lecture est présentée à la fois comme un préalable à l'écriture et un obstacle » (p. 91), alors que *Le Libraire*, lui, « met en scène le contexte qui conditionne la lecture » (p. 103). Il s'agit d'un contexte qui véhicule une conception fort manichéenne de la littérature, tandis que l'œuvre elle-même transmet une « conception très

précise de la [bonne] lecture » (p. 104). Ainsi, par exemple, pour Chicoine, un « lecteur sérieux » est tout simplement celui qui ne présente pas de risques pour la librairie, alors que pour Jodoin c'est celui qui lit consciencieusement pour « chercher des idées, des théories, des critiques, peut-être contraires à ses propres conceptions, mais susceptibles de le faire penser » (*Le Libraire*, p. 98).

La conception de la lecture qui ressort du roman lui-même amène d'ailleurs Hotte à constater que « seuls les lecteurs qui n'adoptent pas la bonne position de lecture répondent à la description que Bertrand Gervais fait du lecteur du *Libraire* » (p. 104). Vu l'importance accordée à l'étude de Gervais par des critiques comme Lapointe, il est pertinent de citer ici tout le paragraphe que Hotte, après avoir cité des passages où Gervais affirme que le texte de Bessette trompe son lecteur, accorde à cette question :

Ainsi, ce n'est pas vraiment de son lecteur que le texte se moque « en l'attaquant même dans son acte de lecture; [...] en le prenant continuellement en défaut, en lui faisant faire des erreurs, en se laissant se compromettre » (Gervais, 1993 : 139), mais bien d'attitudes de lecture qui le poussent à ignorer certains détails et à tirer des conclusions trop rapides. Le lecteur qui n'a pas compris d'entrée de jeu que « l'absence de désignation du personnage, l'identification rapide du cadre [sont] les traces d'une écriture diariste » (Gervais, 1993 : 144), qui n'a pas tenu compte de la nature du livre de Voltaire lorsque l'étudiant a dit « que c'était un livre d'histoire et d'exégèse » est appelé à remettre en question tous les présupposés qui fondent sa situation de lecture. (p. 104)

Bref, ce chapitre assez bref de Lucie Hotte, dont nous n'avons cependant pas épuisé ici toute la richesse, constitue sans aucun doute un apport important à la lecture de *La Bagarre*, du *Libraire* et du *Semestre*.

La psychobiographie de Jean-Louis L'Écuyer (2007)

À dire vrai, le début du XXI^e siècle s'annonce comme une période faste pour l'œuvre bessettienne. Alors qu'il n'y avait jusqu'à présent que deux livres consacrés à son œuvre, *La Création de Gérard Bessette* de Réjean Robidoux (1987) et *Gérard Bessette : L'Incubation et ses figures* d'Alain Piette (1983, réédité 1999), l'année 2007 a vu paraître chez Québec/Amérique un nouveau volume d'analyse : *La mort d'Omer Marin, anthropoïde, Essai sur les mœurs. Psychobiographie de Gérard Bessette*. Il s'agit d'un livre d'une originalité indiscutable, où Louis Lasnier, alias Jean-Louis L'Écuyer, fait une biographie psychanalytique, qui, en s'appuyant sur une longue correspondance avec Gérard Bessette, traite les faits dits biologiques (« réels ») et les faits fantasmés (fictifs, donc) avec le même sérieux, les considérant comme ayant un rôle aussi important les uns que les autres dans l'univers bessettien, c'est-à-dire pour le soi que Gérard Bessette s'est créé au fil des années. C'est peut-être pour cette raison qu'il se sert des noms fictifs créés par l'auteur pour désigner les personnes qui ont servi de modèles à des personnages, de même que pour les œuvres. Ainsi, *Le Libraire* devient *Le bibliothécaire*, par exemple, comme dans *Le Semestre*. Ce procédé (qui devient peut-être un peu fatigant à la longue, il faut l'avouer) concorde aussi avec le fait que L'Écuyer appelle son analyse un « roman », à cause de ce mélange de « réel » et de fictif. Ce qui lui donne le champ assez libre...

Il s'agit donc d'une œuvre tout à fait dans l'esprit bessettien, expérimentale du point de vue générique, jouant avec la frontière insaisissable entre le réel et la fiction, tout en témoignant d'une connaissance remarquable de la

psychanalyse et de l'œuvre de Bessette. Étant un ancien étudiant formé par l'auteur, L'Écuyer affirme répondre par ce volume à un souhait de son ancien maître.

Comme cet article parle de la réception récente du *Libraire*, nous n'examinerons pas ici l'ensemble de cette étude. Il s'agit cependant d'une somme (797 pages) qui apporte une réflexion importante sur un auteur qui ne ressemble à personne d'autre en littérature québécoise (ou franco-ontarienne), et qui a poursuivi à travers son œuvre une réflexion approfondie et, parfois, étonnamment franche, sur le sens de la vie et du fonctionnement de l'être humain à partir de tout ce qu'il pouvait apprendre dans les livres et de sa propre expérience. C'est ainsi que l'œuvre bessettienne représente une exploration assez insolite autant des ressources de l'imaginaire et de l'inconscient que de celles du conscient et de l'intellect, et c'est ce dont L'Écuyer veut rendre compte, à sa manière, dans ce livre.

Même si cette étude n'offre pas d'analyse systématique des différentes œuvres de Bessette, choisissant plutôt de les évoquer au fur et à mesure de l'analyse psychobiographique, quand cela paraît approprié, on y trouve plusieurs passages qui traitent du *Libraire*, et qui en offrent une perspective tout à fait originale. L'Écuyer divise d'ailleurs l'œuvre bessettienne en trois cycles dont le premier, auquel appartient *Le Libraire*, serait « le cycle du père, décriv[a]nt des métiers, des professions ou des relations de travail, [...] où prédomine le contexte social » (p. 597). Il s'agit de romans réalistes, de forme traditionnelle, comportant de nombreux dialogues. Il est intéressant de voir, après tout ce qui a été dit ci-devant sur « la parole » que, selon L'Écuyer, ce serait le « cycle de la Mère ou de

la femme », le deuxième cycle, qui « coïncide avec les romans “de la parole”, de la forme moderne, utilisant le monologue intérieur; les techniques de narration dérivent du nouveau roman et exploitent la littérature comme moyen d’expression personnelle, faisant prédominer “l’expérience du langage”, le “roman de l’écriture” » (p. 597).

Pour L’Écuyer, Jodoin et Chicoine seraient des doubles, tout comme Jodoin et l’étudiant Martin Guérard (dont le nom se rapproche d’ailleurs, signale-t-il, de Marin Gérard). Par ailleurs, « [l]a vraie mère œdipienne, institutionnelle, portée par l’église paroissiale et par le collège, n’apparaît que par ses effets au plan moral, social. L’érotisme scindé ou refoulé se trouve dans la relation du professeur au livre, le véritable objet interdit » (p. 602). Jodoin, Chicoine et l’étudiant seraient en fait tous les trois des pions dans la rivalité qui oppose le curé de Saint-Joachim aux pères du collège qui, pour s’attirer les paroissiens de leur rival, auraient engagé un prédicateur qui fait rire. « Le conflit qui oppose Jodoin et Chicoine reproduit sur le mode mineur le conflit socioreligieux plus large entre la paroisse et le collège. Le véritable conflit se déroule entre le Surmoi et le Moi, curé contre curé. Chicoine se trouve du côté du curé et Jodoin, symboliquement, du collège ou [surtout, je dirais] de l’étudiant. Jodoin aussi fait rire » (p. 603).

L’Écuyer insiste sur l’importance de la dernière rencontre entre Jodoin et Chicoine à la ferme, car elle comporterait « de nombreuses composantes du premier souvenir » (p. 604) — souvenir dont il sera abondamment question, bien entendu, ailleurs dans le livre. Mais l’aspect peut-être le plus intrigant, surtout par rapport à l’analyse de Gervais sur les « erreurs » temporelles, est l’importance que L’Écuyer accorde aux chiffres,

dont la présence, d'après lui, s'expliquerait surtout par des jeux de l'inconscient ou du subconscient de l'auteur. Ainsi en fait-il une étude assez poussée, en cherchant l'obsession ou les obsessions auxquelles ils seraient reliés. L'arithmomanie dont témoignent certains des romans, en particulier *La Commensale* (écrit vers la même époque que *Le Libraire*), « sublime l'avarice d'un être proche de ses sous qui calcule dans la peur d'en manquer » (p. 564), ce que L'Écuyer associe avec les problèmes d'argent dont souffraient les parents de Bessette. Il signale entre autres que tous les romans du premier cycle se terminent sur des calculs, surtout financiers, alors que les « calculs ironiques sont absents des œuvres du deuxième cycle (monologué), moins ludiques, plus tragiques » (p. 570). Ces chiffres seraient liés à des dates importantes, comme des dates de naissance ou la date de la mort du père, ou bien à l'âge qu'avait Bessette lors d'événements importants comme le premier souvenir et le déménagement de sa famille au village. Ainsi, par exemple, « La carte de la ville que consulte Jodoin date de 1936, année où Marin [Bessette] changea de collègue après avoir perdu la foi » (p. 603). L'Écuyer se penche également sur la question des erreurs temporelles du *Libraire*, à partir des détails donnés à ce sujet par Robidoux. Ayant refait les calculs, il précise que le décalage entre le temps réel de l'action et celui de l'écriture serait de deux semaines plutôt que de trois. Mais ce qui l'intéresse ici, c'est toujours le lien entre les chiffres et l'inconscient, et pas du tout la question de l'intentionnalité de telles « erreurs ».

Si on soustrait les deux semaines sans entrée de journal (entre le 14 et le 28 avril), le journal occupe six semaines. Le brouillage affecte le temps de l'écriture autour de la sixième semaine. Or six rues séparent la librairie (14^e rue) de la pension (8^e rue). La taverne se trouve à dix minutes de marche de la

librairie et de sa chambre. Jodoin y passe en moyenne sept heures par jour, donc parfois cinq ou six. Le séjour à Saint-Alexandre est de six ans. (p. 575)

L'Écuyer insiste souvent sur l'importance psychologique de la période passée à Saint-Alexandre entre les âges de quatre et dix ans, avant le déménagement assez traumatique à Montréal. Puisqu'il tient compte aussi des autres œuvres, cependant, les possibilités de signification sont assez nombreuses, et le 6 serait souvent associé, dit-il, au boire, tout comme à la mort.

Dans le choix du nom de Saint-Joachin, source d'« erreurs » et de tromperie du lecteur selon Gervais et Lapointe, L'Écuyer voit la substitution du nom du mari de Sainte Anne, mère de Marie, au nom du père, qui s'appelait, lui, Jean-Baptiste, du nom du cousin de Jésus. De là vient que la graphie choisie remplace le **m** « par un **n** comme dans cousin » (p. 575). Bref, nous serions ici dans le roman familial et bien loin de la lecture référentielle reliée à l'histoire et à la politique québécoises qui caractérisait selon Gervais et Lapointe la lecture des critiques littéraires à partir de 1967. En même temps, L'Écuyer affirme lui aussi que le contexte social prédomine dans *Le Libraire*, et son étude montre bien que la question de l'identité — personnelle, familiale mais aussi sociale et collective — est une préoccupation primordiale dans l'œuvre de Bessette.

Sudarsan Rangajaran

L'année 2008 a également vu la publication de deux articles sur *Le Libraire* : l'un de Sudarsan Rangajaran dans le *Cincinnati Romance Review*, et l'autre de Steven Urquhart, dans le

collectif *Monstres et monstrueux littéraires* paru aux Presses de l'Université Laval.

L'article de Rangajaran, « A foucauldian study of space and discourse in Gérard Bessette's *Le Libraire* », annonce très clairement son projet : « In this essay, I intend to show that the ideological fight against censorship and for freedom of speech in *Le Libraire* is effected in places where "le langage s'entrecroise avec l'espace" (Foucault, *Mots et les choses*, 9). » (p. 125-6)

Faisant le lien entre le roman et la situation transitionnelle du Québec en 1960, l'auteur souligne la dichotomie que fait le roman entre Montréal, ville moderne, et Saint-Joachim, encore sous le contrôle du clergé. Après avoir donné les définitions de Foucault pour l'utopie (« sites with no real place ») et l'hétérotopie ("something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested and inverted"), l'article propose de voir dans Saint-Joachim une utopie en raison de son statisme, alors que la librairie, la taverne et le logement de Jodoin, par leur aspect hétéroclite désordonné, marginal, déviant, seraient des hétérotopies. C'est cependant la ferme à l'extérieur de la ville où a lieu la rencontre entre Jodoin et Chicoine qui constituerait l'espace hétérotopique par excellence, là où peut avoir lieu un discours autre et critique du clergé.

À Saint-Joachim, une conduite déviante est permise à condition qu'elle demeure cachée, mais dès lors que la vente du livre au collégien provoque un scandale public, Jodoin doit être expulsé du village. Rangajaran trouve d'ailleurs significatif que

le narrateur, dépossédé, quitte la ville subrepticement, en pleine nuit, en emportant ces éléments indésirables que sont les livres à l'Index. « The heterotopian quality of the forbidden books is maintained, because they function as floating signifiers. Their ultimate location as well as their value remain indefinite » (132).

Le journal intime de Jodoin représente lui aussi, bien entendu, une hétérotopie, qui remplace celle de la taverne, le dimanche. « Finally, the fact that Jodoin's room and the pages of his diary mirror each other (the room is 8 ½ x 11 feet and the pages are 8 ½ x 11 inches) shows that in *Le Libraire* space and discourse are inextricably related » (132).

L'article est intéressant, même si l'idée d'associer la petite ville de Saint-Joachim à une utopie peut surprendre. Cela se comprend mieux, cependant, lorsque l'auteur, à la toute fin de son étude, fait le lien avec l'image utopique de la vie rurale qu'on trouvait traditionnellement au Québec dans le roman du terroir : « In *Le Libraire*, Gérard Bessette revisits rural Quebec, which the regional novel had portrayed as idyllic, and unravels the utopian landscape » (132).

L'Esthétique du monstrueux de Steven Urquhart (2008)

En plus des textes déjà évoqués, il y a un livre sur *L'Esthétique du monstrueux dans l'œuvre romanesque de Gérard Bessette* qui devrait paraître d'ici peu. Il s'agit d'une étude d'un jeune professeur, Steven Urquhart, qui est particulièrement intéressante par sa mise en relief de la complexité de l'œuvre et de sa foisonnante intertextualité, incroyablement plus riche que ne l'ont soupçonné les critiques jusqu'ici. Dans un article récent

sur *Le Libraire*, d'ailleurs, Urquhart montre comment Jodoin, être « anormal » qui représente la différence et le hors système, constitue un monstre diabolique. C'est ainsi qu'il deviendra une sorte de bouc émissaire, illustrant à merveille, mais avant l'heure, la théorie de René Girard à ce sujet. « L'inquiétante étrangeté » de ce personnage, et de son discours ironique, dérange, remet en question nos jugements et perceptions, ce qui entraîne un rapprochement avec le carnavalesque bakhtinien. En somme, affirme l'article, on pourrait dire que Jodoin fait de la « déconstruction » : « [l]e décalage si présent entre l'être et le paraître dans *Le Libraire* est exemplaire de la fonction heuristique de l'esthétique du monstrueux chez Bessette, qui interroge du point de vue épistémologique toutes sortes d'hiérarchies ontologiques, voire toute opposition binaire entre le vrai et le faux, le Bien et le Mal, le normal et l'anormal » (2008, p. 173).

La perspective d'Urquhart rejoint aussi jusqu'à un certain point celle de L'Écuyer lorsqu'il rapproche la mise en valeur d'une réalité plutôt laide qu'on trouve chez Jodoin avec la notion de l'abject chez Kristeva « qu'elle associe dans *Pouvoirs de l'horreur* à cet état prélinguistique qui précède et donc défie l'ordre paternel, que Jacques Lacan appelle 'le Nom du père' » (2008, p. 175). Il serait ainsi question, selon lui, d'une « logique prélinguistique » qui précède « la parole » en ce qui concerne la fameuse scène avec le curé Galarneau. Bref, cet article souligne l'étonnante modernité de cette œuvre qui, par sa différ[a]nce, rejoint des préoccupations tout à fait actuelles.

En outre, l'article montre la transformation voire la déification de Jodoin qui a lieu au cours du récit, ce qui permet de nouveau un rapprochement avec la théorie de Girard :

La victime est un homme qui vient d'ailleurs, un étranger de marque. Il est invité à une fête qui se termine par son lynchage. Pourquoi? Il a fait quelque chose qu'il ne devait pas faire ; son comportement est perçu comme funeste ; un de ses gestes est mal interprété. Si l'étranger se conduit de façon étrange ou insultante aux yeux de ses hôtes, c'est parce qu'il se conforme à des normes étrangères. Au-delà d'un certain seuil d'ethnocentrisme, l'étranger devient mythologique pour le meilleur ou pour le pire. On peut repérer derrière le thème de l'étranger assassiné et puis divinisé une forme de « provincialisme ». Là encore il faut situer ces thèmes mythiques dans un décor occidental et villageois. (Girard, 1982, p. 50, cité dans Urquhart, 2008, p. 189-90)

La conclusion d'Urquhart situe *Le Libraire* résolument du côté social, sans pour autant faire de Jodoin un « héros » de la Révolution tranquille : « En jouant sur le côté à la fois diabolique et saint de Jodoin dans le contexte de son passage à Saint-Joachim, Bessette s'attaque à la censure ainsi qu'au pouvoir hégémonique de l'Église au Québec lors de la Grande Noirceur » (2008, p. 191).

Enfin, en réponse à ceux qui nient l'existence de la censure au Québec vers la fin des années cinquante, ainsi que pour rectifier une affirmation de Lapointe selon qui *Le Libraire* « est d'abord publié conjointement par les éditions René Julliard (Paris) et le Cercle du livre de France (Montréal) en 1960 » (2008, p. 84, n. 3), il est pertinent, comme le fait Urquhart, de citer l'éditeur Pierre Tisseyre sur les circonstances qui entourèrent la publication de ce roman : « *Le Libraire* [...] m'a fait peur. [...] Comme j'avais eu des ennuis avec l'Église pour *Évadé de la nuit*, j'avais dit à Bessette : — Hum, si je le publie, ça va me causer des ennuis. Il faudrait qu'il soit publié en France. Alors, je pourrais le reprendre. Je serai en quelque

sorte couvert par cette publication » (Guay, p. 220, cité dans Urquhart, 2008, p. 191).

En guise de conclusion

François Paré, dans son article sur *La Bagarre* dans le présent collectif, dit avoir fait partie de ces étudiants du collégial à qui, comme dirait Gervais, on aurait « imposé » la lecture du *Libraire*. Il parle de la prise de conscience qu'avait provoquée cette œuvre, avec sa révélation des signes de la censure que sont l'occultation, la mise à l'écart, le silence :

Je suis convaincu, à ce titre, que les premiers textes de Gérard Bessette appartiennent pleinement à mon histoire personnelle et intellectuelle et sans doute à celle de toute une génération [...] qui aura cherché dans la matière d'une langue hypostasiée par son statut minoritaire les discontinuités, les espaces de liberté critique, les modes d'affirmation singulière et collective que nous avons absolument besoin de comprendre pour aller de l'avant.

Un petit tour sur le web suffit pour se convaincre que ce roman n'a pas fini de susciter des réactions chez de jeunes lecteurs. On trouve des échos, bons et mauvais, de leurs lectures dans des blogs ou dans des groupes de discussion. Ainsi, une nommée Karina commence en disant, « Je crois que la littérature québécoise "classique" et moi, nous ne sommes pas amis. Bon, ok, Gérard Bessette avait quitté le Québec et habitait en Ontario lorsqu'il a écrit "Le libraire" en 1960, mais je ne peux m'empêcher de considérer ce livre comme un ouvrage québécois. Et je dois avouer que je me suis ennuyée tout au long de sa lecture. » Elle lui donne 5/10. En revanche, les six participants du forum « Rats de bibliothèque » donnent des appréciations majoritairement positives, avec une note de 4 ou

4,5 sur 5. De telles traces dans le cyberspace témoignent du fait que cette œuvre rejoint toujours un public que bien d'autres œuvres de Bessette, plus expérimentales, ne sauraient intéresser.

Pour ses confrères et consœurs écrivains, Bessette reste aussi un auteur majeur. Ainsi, Marie-Claire, apprenant la part congrue qu'allouait à Bessette la nouvelle *Histoire de la littérature québécoise*, s'était-elle exclamée avec étonnement, « Mais c'est un grand auteur... ».⁸

Comme en témoigne le survol qui précède, tout comme ce dossier de la revue @nalyses, l'œuvre de Gérard Bessette (et *Le Libraire* en particulier) prête encore à des lectures riches et variées. Comme le disait Bessette lui-même quand des étudiants lui demandaient si l'auteur étudié avait vraiment pensé à tout ce que les critiques voyaient dans son œuvre : « On ne prête qu'aux riches. »

Bibliographie

ANDRÈS, Bernard (1993), *Profils du personnage chez Claude Simon*, Paris, Éditions de Minuit.

BESSETTE, Gérard (1993 [1960]), *Le Libraire*, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre.

⁸ Remarque faite lors d'une visite à l'Université Queen's le 12 mars 2007. À l'époque, il s'agissait seulement d'une prémonition créée par la Table des matières annoncée dans la brochure publicitaire distribuée par les Éditions Boréal pour annoncer la parution de cette Histoire. La prémonition s'est malheureusement confirmée quelques mois plus tard.

- (1980) « Romancier(s) québécois », *University of Toronto Quarterly* 50 (Fall 1980): p. 43-52.
- BIRON, Michel, François DUMONT, et Elisabeth NARDOUT-LAFARGE (2007), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Éditions Boréal.
- BLACK, Conrad (1977), *Duplessis*, Toronto, McClelland & Stewart.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977), *Le Récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil.
- GERVAIS, Bertrand (1993), *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB.
- GIRARD, René (1982), *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- GUAY, Jean-Pierre (1983), *Quand notre littérature était jeune. Entretiens avec P. Tisseyre*, Montréal, Cercle du livre de France.
- HOTTE, Lucie (2001), *Romans de la lecture, lecture du roman : l'inscription de la lecture*, Québec, Nota bene.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle (2008), *Emblèmes d'une littérature. Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés*, Montréal, Fides.
- L'ÉCUYER, Jean-Louis [Louis LASNIER] (2007), *La Mort d'Omer Marin, anthropoïde, Essai sur les mœurs. Psychobiographie de Gérard Bessette*, Montréal, Québec Amérique.
- PIETTE, Alain (1999), *Gérard Bessette : L'Incubation et ses figures*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- ROBIDOUX, Réjean (1987), *La Création de Gérard Bessette*, Montréal, Québec/Amérique.
- URQUHART, Steven (2008), « L'esthétique du monstrueux dans *Le Libraire* (1960) », *Monstres et monstrueux littéraires*, Montréal, PUL, p. 173-92.
- VAILLANCOURT, Claude (2008), *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, Éditions Beauchemin.

Résumé

Cette étude de la réception récente du *Libraire* de Gérard Bessette passe en revue les analyses publiées par Bertrand Gervais (1993), Martine-Emmanuelle Lapointe (2008), Lucie Hotte (2001), Jean-Louis L'Écuyer [Louis Lasnier] (2008), Sudarsan Rangajaran (2008) et Steven Urquhart (2008), ainsi que la part qui est allouée à cet ouvrage (et à son auteur) dans *Histoire de la littérature québécoise* de Michel Bironet *al.* (2008) et dans l'*Anthologie de la littérature québécoise* de Claude Vaillancourt (2008).

Abstract

This study of recent publications based on Gérard Bessette's novel *Le Libraire* (*Not For Every Eye*) reviews the analyses published by Bertrand Gervais (1993), Martine-Emmanuelle Lapointe (2008), Lucie Hotte (2001), Jean-Louis L'Écuyer [Louis Lasnier] (2008), Sudarsan Rangajaran (2008) and Steven Urquhart (2008), as well as the presentation of this work (and its author) in *Histoire de la littérature québécoise* (2008) and in Claude Vaillancourt's *Anthologie de la littérature québécoise* (2008).

L'homme fini : un inédit de Gérard Bessette

Guy Monette

Collège militaire de Kingston

Ceux qui ont bien connu Bessette se souviennent de l'agacement qu'il manifestait lorsque l'on parlait de « l'éternel *Libraire* ». Sans doute jugeait-il que l'attention accordée à ce roman, qui est devenu un classique de la littérature québécoise et qu'on a transformé en héraut de la Révolution tranquille, empêchait de voir le reste de son œuvre¹.

¹ Je dédie le présent travail à une personne qui a énormément contribué au rayonnement de l'œuvre de Gérard Bessette et qui persévère dans cette entreprise, mais surtout (et c'est plus important à mon avis) à une personne qui a aimé Bessette et lui a rendu la vie plus agréable, à une personne de qui j'ai eu l'impolitesse de dire à Bessette, et je le prie de me pardonner rétrospectivement, qu'il ne la méritait pas. Il s'agit d'Irène Bakovska Bessette.

Je m'arrêterai donc à un inédit de Bessette intitulé *L'homme fini*. La trame narrative en est assez simple. Un ancien professeur de littérature y raconte comment il s'est vengé de ses anciens employeurs et de tout un système social dont ils sont les garants :

Voilà sans doute ce qui m'enorgueillissait le plus. Car du ressentiment, de la rancune, inutile de dire si j'en éprouvais. La visite de M. le curé avait fait remonter d'un bloc dans ma conscience une constellation de rancœur. Je me rappelais mes années de collège, mes ruses pour lire des livres tabous, mes remords après les avoir parcourus; tous ces tourments inutiles qui sont épargnés à la jeunesse de la plupart des autres pays et qui retardent si tragiquement notre maturation. (Inédit A, p. 46)

Ce professeur-narrateur décide donc de mettre tout son savoir au service de sa cause : « Sept années durant, j'ai tenté sans succès d'enseigner quelques préceptes à des troupes d'ânonnants potaches. Il s'agit de voir si ces préceptes, d'ailleurs inanes, je peux [sic] les appliquer. » (Inédit A, p. 11) Le ton du texte est typique du Bessette première manière, et son intrigue rappelle souvent celle du *Libraire*. Il contient toutefois un étonnant retour en arrière. Cette irruption du refoulé n'est pas sans rappeler le retour en arrière qui se trouve dans *La commensale* et au sujet duquel Bessette formulait des réserves qui l'ont d'abord incité à ne pas publier ce roman, ce qu'il fit pourtant en 1975. Je ne résiste pas, en dépit de sa longueur, à citer cet extrait de *L'homme fini*

En un éclair, je me revis au collège [Sainte-Barbe] (Inédit A, p. 67), dans le bureau du préfet des études, un gros père à face rubiconde, qui tenait à la main un livre - *La cousine Bette* - que j'avais passé à un de mes étudiants qui manifestait une véritable fringale pour les choses littéraires. Et j'entendis la voix de ce même préfet, sèche, dogmatique, qui à la suite d'une harangue à la Savonarole me signifiait mon congé, à moi qui

enseignais là depuis dix ans! Et je sentis encore le mouvement que je fis pour saisir l'encrier sur le bureau du père et le lui lancer de toutes mes forces. L'encrier le manqua de justesse et alla plaquer une éclaboussure noire sur le mur de crépi blanc. Un souvenir que j'avais refoulé au fond de moi... Me passant la main sur le front, je revins au sentiment de la réalité : le capharnaüm, les livres, le parton [sic] qui, crispé, l'œil haineux, me regardait. (Inédit A, p. 27)

Ce que cet extrait ne dit pas clairement, et que le lecteur aura déjà deviné, c'est que cette éclaboussure noire sur le mur de crépi blanc est, elle-même, devenu un roman : *Le libraire*.

En effet, *L'homme fini* [selon la suggestion d'un ami de Bessette, prénommé George, qui est sans doute un ancien collègue de l'université Duquesne ou de l'université de Saskatoon, suggestion basée sur un passage du *Libraire* (p. 153-154)] n'est qu'un des titres qu'aurait pu porter *Le libraire*, et les extraits cités sont tirés de versions antérieures du roman bien connu. Le subterfuge dont je me suis servi au début de ce texte ne visait qu'à piquer la curiosité et à démontrer, si besoin était, la nécessité d'une édition critique du *Libraire*. Je n'ai pas ici l'intention d'expliquer la portée des variantes que présentent les diverses versions. Je me contenterai de décrire le matériau sur lequel je travaille, de mentionner certaines difficultés que je rencontre, de formuler quelques commentaires mais, surtout, d'inviter des commentaires et suggestions des lecteurs si jamais ils voulaient me les communiquer.

Sans tenir compte de l'intérêt que peut présenter l'étude des diverses versions d'une œuvre, il importe d'établir une édition « canonique » du texte du *Libraire*. Depuis sa parution chez Julliard en 1960, le roman a été réédité à plusieurs reprises, et il ne semble pas que son auteur soit intervenu dans

ces rééditions. Or de nombreuses coquilles se sont glissées dans ces rééditions. Fautes d'orthographe, ponctuations aberrantes, erreurs de noms de personnages, etc., sont fréquentes. Curieusement, elles sont même inconstantes dans les exemplaires d'une même réédition. Attribuables sans doute à ces vilains petits lutins qui hantent les ateliers d'impression, elles déparent le texte de Bessette et parfois le faussent. Mon ami Jacques Allard ne m'en voudra pas de donner l'exemple de la première phrase du roman tiré de l'édition qu'il a préparée pour les Éditions du renouveau pédagogique : « Ma première démarche en arrivant à Saint-Joachin, a été de me chercher une chambre. » (1970, p. 3); on devrait lire : « Ma première démarche en arrivant à Saint-Joachin, c'a été de me trouver une chambre. » (1960, p. 7) La disparition du « c' » rend la première phrase du roman grammaticalement incorrecte et fausse le ton familier qui est de mise pour un journal personnel. Et cette édition est loin d'être la plus fautive; d'ailleurs, il faut dire, à la décharge d'Allard, qu'une autre personne est aussi intervenue à tort dans cette édition. Comme le roman a été maintenant tiré à plus de 200 000 exemplaires, on comprendra (si l'on songe que j'ai pu repérer dans une réédition jusqu'à 200 coquilles) que le nombre de leçons erronées est fort élevé.

Les documents sur lesquels je travaille présentent eux-mêmes plusieurs difficultés. Le ou les manuscrits du *Libraire* « ont été perdus lors de déménagements ». Il n'existe que quatre tapuscrits que Bessette a déposés (vendus en fait) à la Bibliothèque nationale du Québec. Selon Bessette, il les a lui-même dactylographiés; d'ailleurs la façon de corriger les fautes de frappe est la même dans les quatre versions. Deux ont 103 pages et deux 99 pages. Une seule est datée, du 17 avril 1958. Les tapuscrits sont des copies carbone. Je soupçonne qu'il

existe ou a existé une cinquième version du roman, ne serait-ce que les épreuves corrigées de la version finale. On trouve dans ces tapuscrits de nombreuses corrections manuscrites, toutes, sauf peut-être une, de la main de Bessette. Les corrections sur un même tapuscrit sont de différentes encres; elles se retrouvent parfois sur différents tapuscrits ou ont été intégrées aux tapuscrits subséquents; toutefois la chose n'est pas constante. Je crois avoir retrouvé l'ordre chronologique des quatre tapuscrits (Inédits A, B, C et D) quoique certains doutes subsistent quant à cet ordre. D'autre part, les tapuscrits présentent un nombre assez élevé de coquilles et de fautes de frappe. Comment faut-il les traiter dans une édition critique? Et que dire au sujet des corrections tapuscrites qui consistent à dactylographier des « x » majuscules sur la partie éliminée? Dans ce cas, il est souvent impossible de déchiffrer le texte ainsi corrigé. L'éditeur ou l'auteur a aussi apporté certains changements très mineurs au texte du plus récent tapuscrit; par exemple, la version publiée du roman ajoute un « F » pour indiquer que la température est donnée en degrés Fahrenheit.

Je crois pouvoir expliquer certaines variantes que je qualifie de « francisconnes ». Elles apparaissent presque toutes dans les deux dernières versions. Dans un article intitulé « Publier dans l'exiguïté : le cas du *Libraire* de Gérard Bessette », j'ai retracé l'histoire de la publication du roman. J'y montre que Gallimard a refusé de publier le roman, entre autres, parce que « [...] des idiotismes canadiens un peu trop nombreux alourdisent inutilement le récit » (2000, p. 447). Dans les deux dernières versions, Bessette élimine beaucoup de ces idiotismes. En voici quelques-uns : « habitants » devient « campagnards », « stand de taxi » : « poste de taxi », « ça me fait pas un pli » : « ça me fait ni chaud ni froid », « que je baraude » : « que je traîne ma carcasse »,

ou encore « coupe-vent de cuir » qui devient d'abord « blouson » et finalement « vareuse ». D'ailleurs une de ces francisçonneries m'avait toujours agacé bien avant que je prenne connaissance des tapuscrits, et j'en avais parlé à Bessette. On se souvient sans doute que, un soir, Rose se rend à « une quelconque partie de loto à la salle paroissiale » (1960, p.129). Cette partie de loto me paraissait peu appropriée dans un contexte nord-américain. La leçon que donne le premier tapuscrit est évidemment « un quelconque bingo à la salle paroissiale » (Inédit A, p. 72). La correction manuscrite « une quelconque partie de loto » apparaît dans les tapuscrits subséquents. Quand je demandai à Bessette pourquoi il ne remplaçait pas le mot « loto » par le mot « bingo », une moue difficile à déchiffrer fut sa seule réponse. J'ai donc écrit dans « Publier dans l'exiguïté : le cas du *Libraire de Gérard Bessette* » :

On [il faut maintenant lire Bessette] a sacrifié le jeu de bingo inconnu en France, au jeu de loto, qui lui est inconnu au Canada. Cependant on peut s'étonner que ni l'auteur ni l'éditeur canadien n'aient rétabli le mot «bingo» dans les réimpressions canadiennes du roman. (2000, p. 451).

Si édition critique il y a, faudrait-il le faire? J'inclinerais en ce sens. Toutefois, qu'en est-il des autres francisçonneries, et où doit-on s'arrêter? Pour le moment, la version canonique du roman est pour moi l'édition Julliard. Ai-je tort? Je me permets à ce sujet une remarque sur *Les anthropoïdes*. À la toute fin de ce roman, le nom « Kébékouâ » désigne un « fleuve géant » (1977, p. 295) déjà évocateur puisque cette expression désigne le Saint-Laurent dans l'hymne national du Canada. Lors d'une discussion, j'affirmai à Bessette que le mot « Kébécois » me paraissait une concession facile à une mode « nationaleuse » et inciterait le lecteur à chercher des clefs dans le roman. Bessette

me répondit : « Si le roman est réédité, je le supprimerai. » L'avenir devra-t-il tenir compte de cette information?

Afin de me faire pardonner mon léger coup de griffe, élimée certes, à Jacques Allard, ce critique apprendra avec plaisir que les tapuscrits confirment ses sagaces remarques quant au fait que Jodoin évite soigneusement de citer directement ses propres paroles. Les quelques endroits où il le faisait dans les tapuscrits ont été soigneusement élagués : « Je suis pour la liberté, dis-je. » (Inédit A, p. 90) devient par la suite : « Je lui déclarai que j'étais pour la liberté. » (Inédit B, p. 93) Grâce à cette technique, Jodoin se protège « des cinglures du monde extérieur par cette espèce de matelas psychologique que je connais si bien » (Inédit B, p. 72); mais, surtout, il peut exercer son ironie en toute impunité. Quant à la longue et unique tirade en style direct de Jodoin (1960, p. 52; Inédit A, p. 27), il importe de souligner qu'elle suit immédiatement le passage du retour en arrière déjà cité. Sans tenir compte du fait que l'élimination de ce retour en arrière permet de conserver à Jodoin son caractère lymphatique et mystérieux, ne toucherait-on pas ici à une des émergences hâtives, comme c'était le cas pour le retour en arrière de *La commensale*, du Bessette deuxième manière, beaucoup plus intéressé aux mouvements de la psyché de ses personnages qu'au réalisme traditionnel?

Mais je m'éloigne par trop de mon sujet et en reviens aux simples variantes et aux malices vengeresses du professeur congédié. On sait que Jodoin n'a pas le curé de Saint-Joachim à la bonne. Lorsque les pères du collège Saint-Rock (parfois désigné par un Sainte-Barbe trop limpide) jouent un sale tour à ce saint homme, Jodoin écrit d'abord qu'il a fallu « un mois » à M. Galarneau pour saisir ce qui se passait; une correction tapuscrite indique par la suite qu'il lui a fallu en fait « six mois »

(Inédit A, p. 85). Pas futé ce curé! Toutefois Jodoin atténue son agressivité lors de la visite du curé à la librairie : « J'espérais lui passer un rossignol, en le lui faisant payer — cela va sans dire — deux fois le prix marqué. » (Inédit A, p. 45) deviendra simplement : « J'espérais lui refiler un rossignol. » (1960, p. 83) En revanche, ses sentiments plus affectueux envers d'autres personnages sont atténués. Ainsi à propos du père Manseau, il éliminera un « C'est peu mais c'est quelque chose. » (Inédit B, p. 30) après « Au moment de partir, en se levant, il grogne de nouveau, et moi, je lui dis au revoir » (1960, p. 56).

Je ne m'attarde pas ici à ce qu'on pourrait appeler des corrections stylistiques, assez peu nombreuses d'ailleurs, et me contente d'en donner un exemple : « À la mort du père Rivard (tel était le nom du prédicateur), il s'en était, toujours comme par hasard, trouver un autre pour le remplacer et continuer la tradition. » (Inédit B, p. 86) devient : « À la mort du père Rivard (tel était son nom), on avait trouvé, toujours comme par hasard, un autre prédicateur éloquent et spirituel pour le remplacer et continuer la tradition » (1960, p. 151-152). Ce qui m'intéresse surtout dans cet exemple, c'est le déplacement du mot « prédicateur »; l'ajout de deux adjectifs et la polysémie de « spirituel » ajoutent toutefois beaucoup au texte final. Le passage de « pouvant contenir » (Inédit B, p. 85) à « capable de contenir » (1960, p. 150) serait sans doute un meilleur exemple de variante plus nettement stylistique.

Comment devrait se présenter l'édition critique du roman? Faudra-t-il indiquer la moindre variante, la moindre correction? Les regrouper en catégories? Comment agencer les notes? Quel type de bibliographie devrait l'accompagner? Faut-

il tenir compte des coquilles des diverses éditions? Voilà autant de questions que je me pose.

Comme on le constate, il reste encore beaucoup à faire, et pas seulement en ce qui concerne *Le libraire*. Par exemple, on trouvera dans le fonds Gérard Bessette de la BAnQ le manuscrit de plus de mille pages des *Anthropoïdes*. Une analyse de ce manuscrit serait un bon sujet de thèse. Le reste des manuscrits de l'auteur, que Mme Bessette a déposé dans le fonds Gérard Bessette en 2006, attend encore d'être inventorié. Il est toutefois dommage que, selon la volonté de l'auteur, son journal et sa correspondance ne deviennent accessibles que dans 49 ans.

Lorsque j'ai entrepris ce projet d'édition critique du *Libraire*, je croyais que la tâche serait facile et ne demanderait que quelques semaines. Comme Jodoin, j'aime travailler « pourvu qu'il n'y ait rien à faire » (1960, p. 23). Avec sa gentille malice, j'imagine que Bessette a prévu les affres que son œuvre susciterait chez nous, pauvres critiques, lorsqu'il a écrit *Les dires d'Omer Marin*. Mais, finalement, peu importe les méthodes critiques utilisées, ce qui compte en littérature, c'est de dialoguer avec une œuvre et un écrivain, parfois en suant, parfois en sacrant, parfois en riant, somme toute, en continuant à vivre et à les faire vivre.

Bibliographie

BESSETTE, Gérard (1960), *Le libraire*, Paris, Julliard.

— (1970), *Le Libraire*, Montréal, Éditions du Renouveau Pédagogique, coll. « Lecture Québec ».

— (1975), *La commensale*, Montréal, AS/Quinze.

— (1977), *Les anthropoïdes*, Montréal, Les Éditions La Presse.

MONETTE, Guy (2000), « Publier dans l'exiguïté : Le cas du *Libraire* de Gérard Bessette » dans Robert Viau (dir.), *La création littéraire dans le contexte de l'exiguïté*, Beauport, Publications MNH, coll. « Écrits de la francité », p. 439-453.

Résumé

Cet article plaide en faveur d'une édition critique du *Libraire*. Cet ouvrage a en effet été précédé par divers brouillons et romans inachevés disponibles dans le fonds Gérard Bessette déposé à la BANQ, notamment *L'homme fini*. Certains passages de cet inédit annoncent clairement ce qui deviendra le plus célèbre roman de Gérard Bessette. En outre, comme *Le libraire* a été publié originalement à Paris, diverses corrections de langue et de style ont été faites pour le public français. Une édition critique permettrait de les signaler pour le lecteur contemporain.

Abstract

This article illustrates the need for a critical edition of *Le libraire*, a novel that was preceded by various drafts and unfinished novels that are now available in the Fonds Gérard Bessette at the BANQ, most notably *L'homme fini*. Various passages of this unpublished novel clearly announce what will become the most famous novel by Gérard Bessette. Moreover, since *Le libraire* was originally published in Paris, the vocabulary and style were edited for French readers. A critical edition would allow the contemporary reader to become aware of these often significant variations.

Intertexte et déviance : Lecture du *Libraire*

Jean-Jacques HAMM

Université Queen's

Le 15 octobre 1965, tard dans la soirée et après un coup de téléphone de Gérard Bessette, je me rendis à son domicile. La discussion, sur fond de nuit, où je fus à la fois interlocuteur privilégié et cible, fut intéressante, longue et vive à l'occasion. Des sujets abordés, je retiendrai celui de la place dominante que la France occupait en matière de culture et de langue, et en conséquence de la place qui était faite à un auteur québécois, forcément à l'extérieur, forcément inférieurisé. La question du statut de l'écrivain et de l'œuvre, provenant tous deux du dehors d'une métropole ou d'une culture hégémonique, cette question était nouvelle pour moi à l'époque.

Comment donc écrire, comment se définir, comment exister littérairement, alors que l'important est censé être ailleurs?¹ Parmi les réponses qu'un auteur pouvait donner à ce genre de situation, j'en désignerai trois, les deux premières servant de balises par rapport à la démarche que je voudrais étudier. D'autres choix sont sans doute possibles, et la série que je propose ne se veut en aucun cas exhaustive.

J'indiquerai en premier lieu l'imitation. On pourrait faire dévier de son contexte telle formule à séduire employée par Léon dans *Madame Bovary*: « Cela se fait à Paris! ». Aucune raison donc de ne pas le faire à Rouen, ou à Montréal. L'imitation, étant une démarche d'adhésion au désir du père. Imiter, c'est faire allégeance ou s'affirmer inférieur. Écrire comme à Paris ne peut que dévaloriser la littérature ainsi produite. Il est certes des degrés dans l'imitation qui, lorsqu'elle n'est que partielle ou locale, peut déboucher sur la parodie, et par là même sur la liquidation d'un modèle ou d'un genre.

La seconde attitude, qui tourne le dos à la métropole, est la revendication du droit à un idiolecte local. « Au Québec, écrit François Paré, la montée du *joual* comme langue littéraire se produit vers 1960 [...] au moment où le milieu universitaire québécois s'attache à redéfinir profondément son allégeance au discours français dominant » (1992, p. 40). Je citerai, venant d'un autre lieu et d'un autre combat, le cas du poète Claude Vigée, dialectophone qui écrit en français, puis en 1990 produit une oeuvre bilingue, *Wénderôwefîr / Le feu d'une nuit d'hiver*,

¹ Cf. les pages de Gérard Tougas sur le sort des écrivains de Suisse romande, et sur celui du poète Pierre-Louis Matthéy, dans *Destin littéraire du Québec*, 1982, p. 33-36.

qui érige le dialecte en langue originelle dont le français sera la traduction.

La troisième attitude, qui est celle dont je me propose de parler, est la prise en compte d'un intertexte que l'écrivain soumet à un travail de différenciation, de déviance, travail qui est accompli sur un corpus à la fois de littérature et de langue. Le concept d'intertexte, à la fois précis et vague, sera entendu ici comme fait de structure et d'écriture, et non comme fait de lecture ou de plaisir du texte². Dans ce cas, le rapport à l'intertexte sera vu avant tout comme agonistique. Je renvoie aux démarches et figures que Harold Bloom propose dans *The Anxiety of Influence*. Le corps à corps, non pas avec ce qui relève de l'air du temps mais avec ce qui appartient à des archétypes ou des formulations, nécessite la présence de signes lisibles ou repérables à même le matériau culturel. Le travail de déviance de l'écrivain permettra de juger du degré de liberté d'une oeuvre, de son degré d'innovation. Je prendrai en considération deux niveaux de structures: l'un étant macro-textuel, l'autre micro-textuel.

Niveau macro-textuel

Le Libraire met en scène d'une part un archétype narratif et d'autre part un personnage dont on peut dire qu'il participe, dans les diverses phases de son parcours, d'au moins deux types littéraires, le second déjouant, relativisant, valorisant le destin du premier.

² Ou de «souvenir circulaire» au sens barthésien du terme. R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, 1973, p. 59.

1. L'archétype narratif est en trois temps: c'est celui d'un monde fermé, tranquille ou somnolent, dans lequel est introduit un corps étranger qui *nolens volens* modifie l'équilibre du lieu, et qui finit par faire l'objet d'une procédure d'expulsion, choisie ou imposée, volontaire ou subie. Ce récit archétypique s'illustrerait dans l'épisode central du mythe d'Œdipe: Thèbes sous l'emprise de la sphynge, arrivée d'un héros libérateur et conquérant, nécessité d'expulsion de celui-ci. On retrouverait ce schéma et ses variantes dans maints romans. On pourrait citer *Germinal* de Zola, *La Peste* de Camus, ou *Les Démons* de Dostoïevski. Bien des films sont construits sur une structure semblable. Le personnage ou l'actant de ce type de récit est soit un bouc émissaire, coupable ou innocent, soit un bruit, un parasite à éliminer. Voir à ce sujet le livre de Michel Serres, *Le Parasite*, et l'analyse qu'il fait, entre autres, de la trajectoire de Tartuffe.

Dans *Le Libraire*, Saint-Jochin est un lieu clos où l'ordre et la médiocrité règnent. La topographie même de la ville est sans complexité, étant composée de rues parallèles ou perpendiculaires. La rivière y cesse d'avoir des méandres. Le nouveau venu veut limiter ses mouvements à l'extrême: « je déteste les déplacements », dit-il (p. 108). Bouger le moins possible est l'objectif principal de Jodoin qui organise donc sa vie à partir d'une série de stations: la chambre chez Mme Bouthiller, la taverne *Chez Trefflé*, la salle d'attente de la gare, la librairie, elle-même divisée en quatre petites territorialités, quatre petits égoïsmes, et le *capharnaüm*, chambre noire, antre du savoir ou du mal. L'insistance sur un espace régulier et fixe, tracé une fois pour toutes, permet d'illustrer l'une des lois du récit, à savoir qu'un projet d'inaction ou d'action appelle son contraire. Le récit donne un démenti au projet d'inertie en

expulsant le personnage. L'aspiration à un *noli me tangere*, ne me dérangez pas, aura comme conséquence que les dérangements s'accumuleront. Une loi semblable régirait la trajectoire d'un personnage comique, forçant celui-ci à atteindre le contraire de ce qu'il recherchait, ou du moins à en dévier. Ainsi, dans *Don Juan* de Molière, le personnage, qui se veut conquérant, est constamment en fuite. La trajectoire d'autres personnages de Molière répondrait au même schéma.

Ne pas faire de vagues, tel pourrait être un second objectif de Jodoin, et pourtant il ne cesse d'attirer l'attention sur lui. La réponse qu'il fait à la question de la serveuse fournit un exemple typique:

Je venais sans doute pour affaire? — D'habitude je ne réponds pas à ce genre de questions; mais, comme la serveuse s'était montrée aimable, je lui déclarai que, en un sens, on pouvait dire que je venais pour affaire, pourvu que l'on prît affaire au sens large. Elle ne sembla pas bien saisir ma réponse et hocha la tête d'un air perplexe. (p. 10)

Il est donc impossible pour Jodoin, personnage excentrique fréquentant des lieux excentriques, de garder un profil bas:

— Ah! c'est vous! s'exclama-t-il, enchanté de sa découverte. C'est vous! J'ai entendu parler de vous par des amis...
Sa réplique me prouva que, en dépit de ma vie rangée, tranquille, je jouissais à Saint-Joachin d'une solide réputation. (p. 107)

2. Les types littéraires. Le premier auquel Jodoin se rattache est celui du surnuméraire, celui qui est en trop, celui qui appartient à un grade inférieur. C'est celui dont on n'a pas besoin, celui dont l'univers n'a que faire. Si le type commence à faire son apparition au début du XIX^e siècle, c'est surtout le

XX^e siècle qui le mettra en scène : petit employé, fonctionnaire sans avenir, voyageur de commerce. Le surnuméraire n'a pas de vision stratégique de son existence, tout au plus est-il concerné par des actions tactiques, ponctuelles. Voici comment Jodoin se décrit:

je me considérai moi-même comme plutôt fini, en ce sens que je n'espérais plus atteindre à une quelconque réussite intellectuelle, sociale, pécuniaire ou simplement matrimoniale... [...] je ne me sentais plus, comme on dit, appelé à une haute destinée et [...] mes déplacements à la surface du globe me paraissaient tout à fait dépourvus de signification. (p. 154, 156)

Le surnuméraire vit dans un univers désacralisé où la répétition même est auto-référentielle. Tel vers de Jules Laforgue illustrerait fort bien la situation: « Ah! que la Vie est quotidienne... » (p. 64). Peu de référents dans *Le Libraire* sont des signes ou des symboles: vingt bocks de bière ne signifient que vingt bocks de bière, et de toute façon, pour citer Jodoin, « je ne suis nullement alcoolique » (p. 14). Il s'agit d'occuper ou de tuer le temps qui est, lui aussi, auto-référentiel.

Le surnuméraire est foncièrement un perdant. On trouverait dans *La Nausée* de Sartre l'énoncé du statut métaphysique du type: « *De trop*: c'était le seul rapport que je pusse établir entre ces arbres, ces grilles, ces cailloux [...] Et moi - veule, alangui, obscène, digérant, ballottant de mornes pensées - moi aussi j'étais de trop » (p. 181). La critique a donné une liste d'ascendants romanesques d'Hervé Jodoin : Meursault, Roquentin, Plume, le brave soldat Chveïk, les personnages de Kafka, de Beckett, de Sallinger (Kwaterko, 1982, p. 385, 388). Parler d'ascendants laisserait supposer une filiation, tout comme d'attribuer des influences à la création. Je renvoie à ce

qu'en disait Roland Barthes dans « Je ne crois pas aux influences »³. À ce qu'il me semble, il y a circulation d'une matière culturelle et langagière, processus de saisie, d'appropriation, puis de distanciation, de séparation et de liquidation. Que valent quelques-uns des rapprochements proposés? Kafka : au centre de son univers se trouvent les questions de la culpabilité, de la grâce, d'un combat contre des ennemis cachés ou sournois. L'univers de Kafka propose une recherche labyrinthique d'un absolu conçu sous une forme négative. Au contraire, à Saint-Joachin, le héros sait à quoi s'en tenir : une action amène une réaction. Jodoin n'a rien non plus de l'intellectualité de Roquentin, qui finit par proposer une sortie du néant à travers la littérature, le roman, c'est-à-dire le retour à un monde qu'il n'avait cessé de dénoncer. Quant à *l'Étranger*⁴, il s'agit certes d'un même type de récit, on trouve certes une égale indifférence chez les deux personnages quant au monde qui les entoure, mais Meursault est une figure tragique, qui est forcé de payer dans sa personne l'enjeu d'un combat qu'il n'a pas choisi, et pour lequel il ne s'est pas engagé. Meursault a un destin; Jodoin a une aventure. Le monde de Camus et celui de Kafka mettent en jeu des forces autres que sociales; ce n'est pas le cas de celui de Bessette. On a cité Plume de Michaux, mais celui-ci est dans le fantastique du langage, dans la capacité d'une osmose entre le signe et son référent. De tous les exemples suggérés, la proximité la plus intéressante d'un point de vue heuristique me semble être celle de Jodoin et du brave soldat Chvéïk. Ce sont tous deux des fauteurs de

³ R. Barthes préfère le concept de *circulation* à celui d'*influence*.

⁴ Pour les ressemblances / différences, cf. J. Allard, 1970b, p. 19; A. Brochu, 1974, p. 101-102; G. Marcotte, 1976, p. 44-49.

troubles par leur langage, par leur manière de s'exprimer, par des figures qui déroutent l'interlocuteur:

- Jésus-Marie, m'en v'là d'une nouvelle! s'écria Chvéïk. Et où est-ce que ça lui est arrivé à l'archiduc, voyons?
- À Saraïévo. Des coups de revolver. Il y était allé avec son archiduchesse en auto.
- Ça, par exemple! Ben oui, en auto... Vous voyez ce qu'est, M'ame Muller, on s'achète une auto et on ne pense pas à la fin... Un déplacement, ça peut toujours mal finir... (Hašek, 1964, p. 2)

Personnage de surnuméraire, excentrique et cynique, selon la réputation que ses confrères lui ont donnée, Jodoin peut se rattacher à un autre type, gagnant cette fois-ci. On peut qualifier Jodoin d'anarchiste. Le concept, tel que je l'applique ici, demande explication. Je passerai par un texte-parenthèse pour illustrer ma pensée. Il s'agit d'un passage du poète portugais Fernando Pessoa, extrait du *Banquier anarchiste*, pamphlet écrit en 1922 et traduit en 1988. Voici comment le personnage situe, théorise et justifie son action:

L'anarchiste idiot qui jette des bombes et tire dans la foule, sait bien qu'il va tuer alors que ses doctrines excluent la peine de mort. [...] Son acte est stupide, dans la mesure où sa démarche est erronée et même nocive, *en tant que démarche anarchiste* [...]. [L]a voie que je suivais était la bonne, et je me suis légitimement servi, en anarchiste convaincu, de tous les moyens pour m'enrichir. Aujourd'hui, j'ai réalisé [...] le rêve bien circonscrit d'un anarchiste pratique et lucide. Je suis libre. [...] Ma devise d'anarchiste était la liberté [...]. J'ai rendu libre *un homme*: je me suis rendu libre. La voie que j'ai empruntée, la seule véritablement anarchiste [...] ne m'a pas permis d'en libérer davantage. [...] En moi — oui, en moi, banquier, grand commerçant, accapareur si vous y tenez —, en moi, la théorie et la pratique de l'anarchisme se trouvent enfin exactes l'une et l'autre. (p. 83-86, 10)

Tout comme le banquier anarchiste de Pessoa, mais sans réflexion théorique aucune, Jodoin obtient la tranquillité et la liberté souhaitées en exploitant à son profit le système de la circulation en sous-main de bien culturels, en le faisant servir à son égoïsme personnel. L'idéal de Jodoin étant le non-agir, il y parvient. Point n'est besoin pour lui de s'occuper des autres: « le chômeur pouvait toujours se démerder tout seul » (p. 22). Jodoin lui aussi a libéré qui il pouvait libérer.

L'histoire de Jodoin, par un indice, reflète le décor dans lequel il vit, alors qu'il est surtout un personnage qui apparaît anémique par rapport au monde. Pourquoi la ville s'appelle-t-elle Saint-Joachin? Il est fait allusion dans le roman à deux personnages dont la performance sexuelle laisse à désirer : Jodoin (« Je n'ai plus l'allant d'autrefois – qui n'a d'ailleurs jamais été bien spectaculaire » (p. 100)) et le gendre de Mme Boutiller (« Mme Bouthiller soupçonne son gendre d'impuissance. Au cours de la guerre il a été blessé – un éclat d'obus - et il n'y a jamais eu moyen de savoir où. Alors, n'est-ce pas, on pouvait tout supposer » (p. 66)). Selon Jacques de Voragine, Joachim aurait été repoussé du temple, parce qu'il était infécond. Dieu interviendra par la suite pour lui (re)donner sa virilité (1998, p. 495).

Personnage laconique, voire pervers lorsqu'il fume des cigarillos pour faire tousser les autres (p. 152), ayant une éducation collégiale mais sans emploi, ex-pédagogue qui ne lit plus de livres, Jodoin refuse de donner des conseils littéraires, n'aime plus les discussions sur des idées générales. Les livres, avec plus d'honnêteté que Léon Chicoine, ne sont pour lui qu'une valeur d'échange concrète : ils brûlent mieux que le charbon. S'il écrit, ce n'est pas par engagement, pour porter

témoignage, pour faire un roman ou une œuvre — il n'a pas de destinataire —, s'il écrit c'est, selon un motif qui se répète, pour « tuer le temps » (p. 11, 12, 15). Écrire tient donc du divertissement, au sens où l'entendrait Pascal; écrire c'est échapper, c'est donner du plein à ce qui est vide. S'il était pourtant un engagement de Jodoin, voire un combat, c'est au niveau micro-textuel qu'il se repèrerait, dans le rapport du personnage à la langue, aux possibilités qu'offrent l'agencement du discours et les figures qui le déstabilisent.

Niveau micro-textuel

1. Double orientation de la langue et du style. Jodoin écrivant adhère à une conception du style où l'on peut distinguer deux orientations. La première relève d'un code que l'on pourrait appeler, faute de mieux, le *bien écrire* en français, et ceci avec économie. On noterait l'abondance de propositions elliptiques, exemples particuliers d'une tendance stylistique plus générale : la parataxe, c'est-à-dire l'alignement de phrases sans liaisons conjonctives. Relevons la mise à distance d'expressions convenues par des commentaires du type : « comme on dit » (p. 116), « si l'on peut dire » (p. 121). Citons la mise entre guillemets d'expressions qui appartiennent à l'idiome québécois, comme « veuve à l'herbe » (p. 58). On noterait également le recours réitéré à des temps du passé du subjonctif :

Non qu'elle eût renoncé à obtenir des renseignements... (p. 63);
Il eût suffi que je lève la tête [...] pour qu'elles m'assaillissent de questions (p. 111);
bien que je fusse son subordonné... (p. 112);
elle exprima la crainte que je ne me rendisse pas pleinement compte... (p. 131).

Jodoin respecte la concordance des temps. Son journal, à son image, n'a rien de débridé. C'est une mise en ordre rigoureuse. Le narrateur écrit donc avec précision et netteté, comme en un reflet ordonné d'une vie qui se veut ordonnée.

Cette première orientation du style est minée par le recours à divers registres et niveaux de langues, et qui introduit dans le texte un élément moins formel. Voici des phrases en langage parlé :

c'a été de me chercher une chambre (p. 7);
Ça n'avait pas d'importance (p. 7);
Ça n'a d'ailleurs aucune importance, pour moi (p. 9);
N'empêche que c'est moi qui... (p. 15);
ça ne valait pas la peine de s'éreinter (p. 33);
Ça on n'y peut rien (p. 40);
La seule chose que je peux pas vous permettre... (p. 108).

Le père Manseau, lorsqu'il parle enfin, introduit le québécois dans le récit : « Moué, c'est pas de mes affaires. Mais vous êtes nouveau icitte. [...] Les ficelles, c'est eux autres qui les ont » (p. 126). Par ailleurs, le langage est par moments familier, vulgaire, injurieux :

[...] vieilles filles constipées, ne me laissaient pas tripoter les étudiantes (p. 23);
la binette de Nault (p. 24);
ces zigotos-là (p. 72);
Il m'a alors reluqué d'un drôle d'air (p. 114);
J'ai dû roupiller un peu (p. 94);
le train s'est ramené (p. 106);
Je m'en fous (p. 109);
je me suis mis à la peloter (p. 97);
il pouvait toujours, comme on dit, se gratter le cul (p. 70);
bon à rien, un sans cœur, un flanc mou, une crapule de la pire espèce et un saligaud comme il ne s'en fabrique plus (p. 65, 92).

Quelquefois, au contraire, un vocabulaire abstrait qualifie de manière précise des façons de parler: « amphigourique, circonlocutions, objurgations ». Un mot est recherché ou « littéraire »: « lupanar » mis pour bordel, une « voix strangulée »; ou spécialisé, comme « face de prognathe » (p. 165), des « [y]eux fibrillés de rouge » (p. 147). « Forniquer » appartient au langage de la religion. On trouve un mélange de registres. Pour décrire un bourrelet on a: « une espèce de pneu dans la région de l'épigastre » (p. 102); ou une citation littéraire: « elle était, comme on dit, dans le simple appareil » (p. 101). On note donc la déstabilisation d'un style uniforme par un ensemble de déviances lexicales.

2. Niveau discursif. Françoise Iqbal, dans son article sur la préciosité, estimait à propos de Jodoin « que les structures mentales de son être sont parallèles à celles de la collectivité à laquelle il appartient » (1976, p. 347). L'affirmation est à la fois exacte et problématique. Des enjeux importants apparaissent au niveau discursif, qui vont certes dans le sens d'une imitation des manières de penser de la collectivité, mais qui introduisent également un ferment pour défaire le conformisme de celle-ci.

Par exemple: la méfiance étant nécessaire, la mauvaise foi étant générale, Jodoin utilise une tactique de mauvaise foi dont il a parfaitement conscience: « Au fond, je ne sais pourquoi je joue ainsi à cache-cache avec elle. Il y a bien des renseignements que je pourrais lui donner sans me faire violence. Peu importe. J'ai commencé ainsi. Autant vaut continuer » (p. 65).

Commode est alors le recours à l'alternative qui, en énonçant deux possibilités, laisse l'interlocuteur en suspens. Je renvoie à la discussion entre Mme Boutiller et Jodoin sur

l'architecture de l'église, sur la langue parlée à Saint-Joachin, ou encore sur la taille de la ville : « — Je répondis que tout était relatif: j'avais vu, certes, des agglomérations plus considérables que Saint-Joachin, mais j'en avais vu aussi de plus petites » (p. 64).

Une société médiocre, qui fonctionne sur la peur, qui réprime la pensée qu'elle craint, qui fait tout pour empêcher la circulation des idées, qui peut à volonté exclure, ne mérite pas qu'on s'exprime clairement aussi longtemps qu'on est en position d'être anéanti. Dans une telle société, le discours sibyllin est de bonne guerre. Les scènes de Jodoin avec Chicoine, puis avec le curé sont des victoires tactiques, alors que l'adversaire pense avoir obtenu d'une part l'adhésion, d'autre part la confirmation de la bêtise du vendeur.

3. La syllepse. Mais Jodoin, par ailleurs, est un anarchiste et un être subversif. L'une des figures de rhétorique qu'il pratique le dirait assez, à savoir: la syllepse. Celle-ci consiste à utiliser le même mot dans des sens différents, l'un étant généralement le sens propre et l'autre étant le sens figuré. Il n'est d'ailleurs pas nécessaire qu'il y ait répétition explicite. Il peut arriver de plus que le mot soit absent, mais qu'il y ait emploi d'une notion dans deux sens différents⁵. La réponse de Jodoin à la serveuse, le jeu sur le mot « affaire », est une syllepse. À la question de Nault pour savoir si Jodoin aimait toujours les livres, il répond qu'« il [lui] arrivait de [s]'en servir » (p. 24). Le contexte explicite les sens à donner à ce verbe. L'expression « personnes sérieuses » (cf. p. 70, 117), qui

⁵ Sur l'emploi de la syllepse grammaticale, cf. A. Piette, *Gérard Bessette. L'Incubation et ses figures*, 1983, p. 71-73.

demande explication, tient de la syllepse, de même « livres différents » (p. 123), et l'utilisation du mot « mœurs » (p. 124). Jodoin répète à plusieurs reprises qu'il s'agit pour lui de « tuer le temps » (p. 11, 12, 15). C'est à la fois le passer et l'effacer en le remplissant. L'ironie du roman, qui est décapante, fonctionne d'ailleurs par passage du sens d'un mot à l'autre, par passage d'une catégorie logique à une autre. Tout comme Chvéïk qui ramène l'assassinat de l'archiduc au danger d'avoir une voiture, Jodoin ramène la question des conséquences de la blessure du gendre de sa logeuse à celle de l'imprévisibilité des éclats d'obus (p. 66). De même, la réponse à Chicoin, à propos de la visite du curé, joue sur le sens littéral et figuré du mot « comprendre » (p. 114).

4. La dialectique. Autre pratique de Jodoin: la subversion par la dialectique. Qu'il écrive dans son journal ou qu'il réponde à un interlocuteur, Jodoin fait subir à la vérité un processus dialectique. Voici comment il analyse ses habitudes *Chez Trefflé*:

En apparence, nulle pression extérieure ne s'exerce sur moi.
[Thèse]

Toutefois, il faut tenir compte des circonstances. [Antithèse]

De plus, il ne faut pas oublier que je passe en moyenne sept heures par jour *Chez Trefflé*.

Cela crée tout de même une certaine obligation... (p. 15-16).
[Synthèse]

On peut relever le mouvement dialectique par lequel il se demande si Mme Bouthiller est du « genre collant » (p. 56-57), par lequel il décide s'il est satisfait (p. 59). Il conviendrait de citer la réponse au curé à propos de *l'Essai sur les mœurs* :

[...] je ne pensais pas qu'il vint de notre librairie, attendu que nos livres portaient le nom de notre établissement sur un collant à l'intérieur de la couverture [...].

J'ajoutai que, naturellement, cette étiquette aurait pu se décoller [...].

Toutefois [...] j'inclinai très fortement à penser que le volume ne provenait pas de chez nous. (p. 81-82)

On trouve également une démarche dialectique dans les discussions avec Chicoine :

— Ainsi, vous avez l'audace de l'avouer!

Je lui soulignai qu'il ne s'agissait pas [...] d'un aveu mais que, même si c'en était un, je ne voyais pas en quoi [...]. (p. 116; voir aussi p. 120)

Lorsque la dialectique n'est pas régie au départ par des présupposés idéologiques qui en falsifient le mouvement, elle peut être l'ennemie des totalitarismes, des régimes à pensée unique. Le problème pour Jodoin est qu'il est le seul à pratiquer la dialectique. Il ne peut donc pas parler pour communiquer ou convaincre, mais uniquement pour se situer ailleurs, hors centre. Il s'agit de faire travailler le discours contre l'ordre établi, alors même qu'on est réduit à ne pas être entendu. La dialectique devient ainsi une simple hygiène mentale, moyen solitaire de s'assurer qu'on pense encore. La lucidité, et Jodoin est lucide, consiste à savoir où et comment se battre, c'est-à-dire à savoir où et comment ne pas se battre. On pourrait reprendre, pour l'appliquer au narrateur, un concept de Nietzsche, celui de la taupe qui tараude la base, « ceux qui forent, qui sapent, qui minent » (1970, p. 13-14).

Dans *Le Libraire*, Gérard Bessette se bat sur deux fronts. Il est d'abord face à une culture et à une langue dominantes. Il est ensuite face à la dictature obscurantiste de l'Église catholique. Reprenant l'archétype de l'étranger, reçu puis sacrifié, le roman le modifie en triomphe du surnuméraire, personnage qu'on peut réécrire en anarchiste. Le roman illustre le conflit pérenne

entre la liberté de l'individu et l'oppression sociale. Il montre qu'il n'y a de salut qu'individuel dans une communauté somnolente ou lâche. La solidarité, lorsqu'elle existe, est de personne à personne et elle est tacite, le langage étant piégé. Voir les rapports entre Jodoin et le père Manseau.

Le schéma de ce roman dévie donc de bien des romans où le surnuméraire est écrasé par l'ordre régnant. Jodoin sort vainqueur de Saint-Joachin. S'exprimant dans la langue dominante, Jodoin la respecte d'une part et la déstabilise de l'autre. Il n'imité pas le français, il ne rompt pas avec lui, il le carnavalise, le rendant hybride. Complice en apparence de l'ordre des choses, Jodoin mine les certitudes par une rhétorique de l'ambiguïté. Le personnage est un ferment, un grain semé pour on ne sait encore quel destin, quelle incertaine liberté.

Finalement, au-delà d'une confrontation sur fond de nuit, il convenait de reconnaître en ce roman la valeur heuristique d'un corps à corps avec un intertexte et une langue, le travail de déviance qui en est résulté. Une création, qui passe par ce processus-là, qui est donc invention d'une forme, mérite qu'on continue à s'intéresser à elle.

Bibliographie

- ALLARD, Jacques (1970a), « *Le Libraire* de Gérard Bessette ou comment la parole vient au pays », *Voix et images au pays*, n° 1, p. 51-63.
- (1970b), *Le Libraire*, Montréal, Éd. du Renouveau pédagogique.

- BARTHES, Roland. 1981, « Je ne crois pas aux influences », dans *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, coll. « Essais », p. 29-35.
- BARTHES, Roland. 1973, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- BESSETTE, Gérard. 1960, *Le Libraire*, Paris, Julliard.
- BLOOM, Harold. 1975, *The Anxiety of Influence*, London, New York, Oxford University Press.
- BROCHU, André. 1974, *L'Instance critique 1961-1973*, Montréal, Leméac.
- HÁŠEK, Jaroslav. 1964, *Le Brave Soldat Chvéik*, Paris, Club français du livre.
- IQBAL, Françoise. 1976, « Précieux et préciosité chez Bessette: demi-mesure et démesure », *Voix et images*, vol. 1, n° 3, p. 338-364.
- KWATERKO, Józef. 1982, « Le sarcasme dissident: une lecture politique du *Libraire* », *Voix et images*, vol. VII, n° 2, p. 385-393.
- LAFORGUE, Jules. 1993, *Que la vie est quotidienne*, Paris, La Différence.
- MARCOTTE, Gilles. 1976, *Le Roman à l'imparfait*, Montréal, La Presse.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1970 [1881], *Aurore*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».
- PARÉ, François. 1992, *Les Littératures de l'exiguité*, Hearst, le Nordir.
- PESSOA, Fernando. 1988, *Le Banquier anarchiste*, Paris, La Différence.
- PIETTE, Alain. 1983, *Gérard Bessette. L'Incubation et ses figures*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- SARTRE, Jean-Paul. 1966 [1938], *La Nausée*, Paris, Livre de poche.
- SERRES, Michel. 1980, *Le Parasite*, Paris, Grasset.
- TOUGAS, Gérard. 1982, *Destin littéraire du Québec*, Montréal, Québec / Amérique.
- VIGÉE, Claude. 1990, *Wénderôwefîr/Le feu d'une nuit d'hiver*, Strasbourg.

VORAGINE, Jacques de. 1998, *La Légende dorée*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

Résumé

Cet article explore l'un des choix auxquels fait face un écrivain confronté à une tradition littéraire dominante: imitation, promotion d'idiolecte régional, travail de différenciation et de déviance par rapport à un intertexte de littérature et de langue. C'est cette troisième voie que l'on peut observer dans *Le Libraire* de Gérard Bessette, à la fois au niveau macro-textuel (archétype narratif, type littéraire) et au niveau micro-textuel (langue et style, niveau discursif, rhétorique, dialectique). C'est par un travail de déviance de *désécriture*, d'invention d'une forme que l'œuvre acquiert un statut qui la libère des contraintes d'une tradition et d'une autre culture.

Abstract

This article explores one of the choices a writer is faced with when confronted with a dominant tradition: imitation, promotion of a regional language, rewriting, through transformation and modification, of a literary intertext and its language. It is this third option that one sees at work in Gérard Besseette's *Le Libraire*, on both the macro-textual level (narrative archetypes, characters) and the micro-textual level (language and style, discourse, rhetoric, dialectics). It is through these transformations and deviances that the work states its independence from the constraining models pertaining to another tradition and culture.

Parler autour du Père mort Les théâtres de paroles de Gérard Bessette et d'Hervé Bouchard

Stéphane INKEL
Université Queen's

On se souvient du mot de Jacques Ferron qui, cherchant à répondre à l'invitation de la revue *La Barre du jour*, cénacle de l'écriture formaliste, se définit comme le « dernier d'une tradition orale et le premier de la transposition écrite » (1967, p. 27). Cette place, indépendamment de ses nombreux devanciers transpositeurs, décrit en effet au plus près celle qu'a occupée cet écrivain passeur au sein de la Révolution tranquille, lui qui avait ses aises aussi bien chez les écrivains de *Parti pris* qu'au milieu des conteurs d'une cuisine gaspésienne, là

même où il a commencé sa carrière de médecin et où il a renoué avec la parole des contes de son enfance.

Prenons maintenant le non moins célèbre *incipit* des *Anthropoïdes* : « Nous avançons lentement dans la savane, dit Guito se dit Guito moi Guito je me dis. » (Bessette, 1977, p. 1) Sans insister sur la place stratégique dévolue à la « parolade » dans ce roman aussi ambitieux qu'isolé dans sa jouissance, on peut relever comment se joue le même changement d'*épistémè*, le même passage d'une parole *a priori* collective vers le « je » de l'écriture, serait-il divisé, comme chez le dernier Ferron, ou hanté par les nombreuses voix des ancêtres. On sait comment cette place d'intercesseur, Gérard Bessette l'aura incarnée jusque dans son esthétique, que l'on peut aussi bien qualifier de moderne, comme le rappelait Gilles Marcotte, en raison de la force d'attraction déraisonnable qu'il donne au mot, ce trou noir qui aspire toute signification usuelle dans son gouffre, que traditionnelle, en raison cette fois d'un parti pris jamais abandonné pour le roman réaliste (1982, p. 15). C'est cette posture d'intercesseur, voire de funambule, qui de son fil suit pas à pas la ligne de fracture d'une société en plein processus de modernisation, que j'aimerais ici convoquer afin de la faire témoigner d'un événement bien précis que Bessette lui-même aura choisi de mettre en scène dans son roman *Le Cycle*, publié en 1971, en offrant la représentation des effets discursifs de la mort du père. Car ce que le rassemblement d'une famille, sur trois générations, permet peut-être d'évaluer, c'est la nature du profond changement de mentalité alors en pleine effectuation. C'est dans cette perspective qu'il faut sans doute analyser les voix particulières qui cherchent à cerner la place vide du père mort. Des fantasmes de substitution de Gaétane, hésitant entre la brutalité de Monsieur Tardieu et la maîtrise de Mlle Lacoste,

à celui de fusion collective de Julien, dans l'attente du messie de pacotille Stanislas-Auguste Casavant, c'est surtout l'espace d'un Dieu en plein processus d'évanouissement dans le Québec de la Révolution tranquille que s'applique à cerner leur théâtre de paroles.

On sait comment Bessette faisait de cette question du Père un sujet de préoccupation, cherchant surtout, à travers ces différentes voix du *Cycle*, à faire entendre celle, intériorisée, de son *cadavre*, selon une lecture freudienne qu'il faudrait une bonne fois réévaluer¹. Mais cette préoccupation elle-même en dit long sur la persistance d'une place contre laquelle l'anticléricalisme affirmé de l'auteur ne pouvait rien. Car que fait Bessette en substituant à ce père Barré une galerie de pères tout aussi décevants si ce n'est *renforcer* une place laissée vacante mais néanmoins toujours opérante dans chacun des monologues²? La question que je voudrais soulever non pas *sur* mais *à partir* du *Cycle* concerne cet espace laissé vacant par la chute aussi soudaine qu'irrévocable du catholicisme. Se peut-il que sa mémoire ne cesse de hanter un roman qui

¹ Voir « Gérard Bessette et la recherche du Père », entretien accordé à la revue *Voix et Images*, vol. 1, n° 3, avril 1976, p. 322, p. 324 et p. 326, où Bessette met en relation les problèmes de la voix, du Père et ce qu'il appelle le « sur-moi collectif ». Il y révèle également son projet initial de faire entendre le monologue du père, à l'image, faut-il le souligner, du monologue d'Addie Bundren dans *As I lay dying*. La question qui mériterait certes d'être posée, concernerait les raisons de l'absence de ce monologue. On pourrait alors prendre en considération la différence entre faire parler la mère, disons la langue de la mère, langue indéfiniment en puissance, et le père, problème beaucoup plus complexe qui implique d'abord une opération de reconnaissance, comme l'exemple d'Hamlet le prouve aisément.

² Jurate Kaminska a déjà souligné, à propos du *Cycle*, comment l'absence du père ne fait que traduire la fonction nécessairement défailante de ce même père. D'où la recherche effrénée de substituts paternels conduite par l'ensemble des personnages dans leur monologue (1982, p. 196).

cherche pourtant à en circonscrire la perte? On n'a qu'à penser à la place de messie, conquis ou attendu, qu'occupe Julien pour à peu près tous les personnages du roman, pour s'apercevoir comment cette question demeure étroitement liée à celle de la filiation qui apparaît partout en filigrane. Quelle fonction occupe cette figure et quel enseignement nous transmet-elle à propos de ce moment privilégié de l'histoire? Qu'en est-il de cette mémoire aujourd'hui? L'hypothèse que j'aimerais soutenir consiste à repérer une forme de Loi, celle de la tradition, en vigueur aussi bien dans le roman de Bessette que dans le discours actuel du Québec. Mais une Loi, pour le dire dans les termes de l'équation à l'œuvre chez Kafka, qui resterait en vigueur *tout en étant privée de signification*³. Car cette place du Père, pour être demeurée vacante depuis la Révolution tranquille, n'en irradie pas moins dans le moindre discours tentant d'en circonscrire la perte. Voilà en somme ce que je voudrais cerner en relisant *Le Cycle*, de même qu'un second roman, tout à fait contemporain, celui-là, s'ouvrant lui aussi sur la mort du père et la scène funéraire rassemblant mère et fils autour de son absence, *Parents et amis sont invités à y assister*, deuxième roman de l'écrivain le plus intéressant, et de loin, de sa génération, Hervé Bouchard.

Retenons donc la question : qu'en est-il de la mémoire du catholicisme aujourd'hui; retenons la scène, celle du père mort autour de qui mère, fils et filles se rassemblent pour chanter; retenons surtout le *temps* de la question, cette absence

³ Je fais ici référence à l'interprétation du grand historien de la Cabbale, Gershom Scholem, telle qu'on la retrouve disséminée dans sa correspondance avec Walter Benjamin. Pour la synthèse la plus complète de cette interprétation, après celles de Derrida, Massimo Cacciari ou Stéphane Mosès, voir Giorgio Agamben, 2006.

d'Histoire, selon les dires mêmes de Bessette, qui dans un entretien affirmait qu'il n'y a d'« Histoire véritable [que] quand on se succède de génération en génération » (1976, p. 326). On reconnaîtra ce qui dans une telle affirmation fait de l'entreprise de Bessette quelque chose d'exemplaire quant à ce rapport problématique à l'histoire, ce « spectre qui hante la conscience collective et demande vengeance » (1992, p. 147), comme a pu l'écrire Jean Marcel dans une formule qui cristallise la posture des écrivains québécois de sa génération.

Un Père sans qualité

Prenons la scène d'ouverture du *Cycle*, telle que dessinée par les paroles du premier récitant, le petit Jacot, dont il n'est pas indifférent qu'il soit le premier : « Grand-papa est là dans la grande boîte brune il ne bouge plus. » (1971, p. 7) À la fois présent et absent, le grand-père attend dans sa boîte qu'on l'emporte et qu'« on ne le voi[e] plus ». Voilà donc la mort reconduite d'emblée à son horizon d'absence sans pour autant cesser de renvoyer au (grand) père. Car c'est toute la finalité de ce monologue d'ouverture, sciemment écrit dans une langue d'enfant – c'est-à-dire traversé de multiples discours, des flammes de l'enfer au petit diable qui le tenaille, mais dont aucun ne parvient encore à faire souche –, de chercher à cerner cet espace de l'absence, d'en dessiner les bords, tout en maintenant la relation de cet espace avec la figure du père, quel qu'il soit. Trait non moins remarquable, cette adéquation de l'espace et de l'absence se retrouve ensuite disséminée partout dans le roman, allant jusqu'à inscrire sa petite case rectangulaire en forme de cercueil dans la typographie même de la page en autant de blancs dont le plus éminent est sans

doute celui, immense, qui suit immédiatement les mots d'Anita venant d'évoquer les « funérailles de papa » (p. 173), comme si la figure du père ne pouvait qu'appeler ce blanc cercueil pour en préserver la place. On en retrouve un autre exemple dans le monologue de Julien lorsqu'il s'inquiète de l'effet de son absence dans les gradins, le mot « absence » se voyant non seulement suivi d'un blanc mais de l'image même de l'espace du « salon funéraire [où] autour d'un cercueil de chêne des âmes pieuses s'agenouillent et prient » (p. 102). Mais il revient à Roch, figure même du *cycle* éternellement repris des générations – « Aujourd'hui c'est lui demain ce sera moi fils aîné [...] je culbuterai à mon tour dans le néant » (p. 147) – d'énoncer avec le plus de clarté ce vacillement épistémologique dont le roman se fait l'écho lorsqu'il décrit comment « le démiurge paternel sombrait avait sombré peu à peu dans le néant l'insignifiance », n'arrivant plus pour la mère à faire le poids face au « douillet messie catastrophique » (p. 162) et les valeurs nouvelles que va incarner Julien, au diapason « unanimiste⁴ » de la société québécoise.

Plusieurs choses méritent ici d'être soulignées. Allons d'abord à l'essentiel : c'est dans cette *non reconnaissance* de la mère que le père se vide de ses noms, ne pouvant plus *barrer* quoi que ce soit pour Julien et Gaétane, qui ne cherchent pas sans raison des pères substituts dans le moindre corps un peu redressé, comme ce Stanislas-Auguste Casavant dont les « bras brandis jambes écartés » forment « l'ossature de fer » sous laquelle Julien « frissonne et vibre à l'unisson d'un peuple » (p. 81). Ces nombreux substituts, autant de figures de

⁴ Voir les pages 81, 83, 85, 95, 96, 105, etc.

Commandeur de pacotille⁵, ne cessent donc pas de tomber de leur socle au gré des différents monologues du roman, cédant la place à la seule figure pouvant incarner ce désir de la mère : non pas le Père, mais le *fils*, dans le roman incarné par Julien, cet « enfantelet transcendant, aux dires de Vitaline, dont les vagissements apaisaient réanimaient dans l'outre-tombe une immense et fantomatique figure » (p.55) et dont la perte symbolique assène sur ses épaules « le poids écrasant de l'impossible rédemption ».

Le deuxième point concerne la fonction occupée par le jugement de Roch sur la déchéance du « démiurge paternel ». Il est remarquable de noter comment, occupé à railler le catholicisme, dont la mort du père ne ferait qu'illustrer la perte d'efficiencia sur la société québécoise, Roch ne peut le faire qu'en recourant à la parodie, c'est-à-dire au registre même du catholicisme, serait-il dévalorisé, qu'il prétend destituer. Ce faisant, son monologue participe directement, dans l'économie du roman, à l'inversion, nécessairement temporelle, du père et du fils au fondement de toute logique messianique, entérinant en fait, sinon en droit, cette inversion amorcée par la mère. Comment s'y prend-il pour mener à bien cette destitution? Il semble bien, et prenons garde à ce point puisqu'il en va du sens de ce « cycle » donnant le titre au roman, que Bessette cherche ici à opposer le temps cyclique de l'histoire naturelle à l'histoire linéaire du christianisme, selon un nietzschéisme synchrétique qu'il faudrait soumettre à l'examen. Mais le point culminant de cette intervention de Roch consiste évidemment dans ce recours au « néant », qui conduit Bessette à expliciter

⁵ Voir en particulier le « masque impassible et granitique » prêté à Casavant par Julien, p. 88.

l'adéquation toujours opératoire pour l'un ou l'autre termes du nihilisme et du messianisme. Que le « démiurge paternel » sombre dans le « néant » ne disqualifie que lui-même en tant que Père (ou la religion du Père), nullement la place laissée vacante qui devient au contraire l'enjeu de tout ce mouvement de dévalorisation des « valeurs supérieures » qui ont fait l'objet de tant d'analyses de la part de Nietzsche⁶. Mais le fils appelé à occuper cette place, ce « douillet messie catastrophique », comme l'appelle Roch en toute rigueur, ne vaut ainsi qu'à incarner ce pur néant de la Loi, c'est-à-dire à remplir son rôle de messie visant à suspendre, en l'accomplissant, la fonction de la Loi⁷. Voilà donc les différents enjeux que cette représentation de la mort du père permet de mettre au jour dans le roman-bilan de Bessette. Une absence qui se décline sur le mode de la destitution, si ce n'est de l'imposture, et qui loin d'abolir la fonction (la place) du Père, ne s'attaque qu'à sa figure (à son masque). Ce qui laisse indéfiniment maintenue la puissance d'une Loi qui, si elle ne signifie plus rien, peut toujours faire retour dans les méandres de l'histoire.

« Le temps nul d'un commencement fini »

Qu'en est-il de cette place aujourd'hui, demandions-nous en ouverture? A-t-on raison de craindre un retour du refoulé en ce

⁶ Voir en particulier La généalogie de la morale, in *Œuvres philosophiques complètes*, t. VII, éd. Colli-Montinari, Gallimard, 1971, de même que l'analyse de cette « place » par Heidegger dans « Le mot de Nietzsche " Dieu est mort " » in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, coll. « Tel », 1996, p. 308.

⁷ Voir Giorgio Agamben, qui commente cette adéquation du messianisme et du nihilisme en montrant comment le messianisme « réduit à rien la Loi mais en maintient le rien dans une " vigueur " perpétuelle et infiniment différée » (2006, p. 225).

qui concerne la tradition du catholicisme si aisément rejetée? Avec Hervé Bouchard, dans *Parents et amis sont invités à y assister* (2006), nous retrouvons la même scène d'un père autour duquel se pressent « parents et amis » plus de trente ans après la parution du roman de Bessette. Un roman à l'esthétique radicalement différente, il va sans dire, si ce n'est un même découpage en « paroles », dans le cas du roman de Bouchard directement calqué sur la forme du théâtre. Si l'on retrouve dans ce roman la même fonction attachée au dernier-né de la veuve Manchée, il faut immédiatement noter comment l'espace de la mort du père n'est pas du tout délimité mais au contraire disséminé, dans ce théâtre de paroles fondé sur une logique du performatif⁸. Une figure disséminée en autant de signifiants et de figures théâtrales à la parodie assumée, dont la moindre n'est pas « l'épisodique Laurent Sauvé » pour laquelle le théâtre se doit d'engager, comme le spécifie la didascalie initiale, s'il a des moyens, un « fils de dieu pour se tenir derrière⁹ » (p. 12). Mais ce qu'il est important de retenir, c'est l'effet de *rupture* que provoque la mort du père et qui entraîne cette dissémination qui se voit directement reliée au trou non pas dans l'espace mais dans le *temps* des orphelins, comme le résume l'orphelin de père numéro deux :

Ç'a été, non. Ç'a été, non ça n'a pas été. Je ne sais pas ce qui a été. Ç'a été impossible de parler. Et pourtant tout le monde on

⁸ Cette logique est définie d'entrée de jeu par une didascalie qui en forme l'ouverture : « Noir dans le théâtre où la scène est crayonnée. Quand les persons (*sic*) parlent, ils disent et on voit. L'un [...] dit la veuve Manchée et elle est. Le mari Beaumont, il le dit couché mort et il est couché mort au centre. Il dit une suite de six qui sont orphelins de père et ils sont [...] On entre dans l'art tisonné de démonstrations hurlées où énoncer signifie produire le théâtre où la scène est crayonnée. » (p. 11-12)

⁹ Voir aussi la suite de l'énoncé : « Sinon, un ressuscité quelconque fera l'affaire. »

s'est senti en nuée pleine de paroles, la lumière a comme viré [...], et comme elle virait les mots qu'on avait cru connaître se sont mis à flotter en groupes, ça nous les rendait étrangers, pas moyen d'en prononcer un, ç'a été impossible de continuer à être [...] (p. 32)

On le voit, ce que cette impossibilité d'ordre ontologique vise surtout à souligner, c'est un changement de *qualité* affectant la nature même du temps des orphelins, dès lors défini en tant que « temps nul d'un commencement fini » (*ibid.*). Mais que signifie donc un tel temps? Qu'en est-il de cette valeur de néant accolée non pas au « Père » démiurgique mais au temps lui-même? Là réside toute la force du roman de Bouchard et son importance à la fois pour l'histoire littéraire et pour l'histoire des idées, au Québec, dans laquelle il provoque un bouleversement épistémologique qu'il s'agit de voir et de prendre en compte : ce qui à première vue semble un accroissement du nihilisme s'avère au contraire une toute nouvelle manière, rigoureusement conséquente, de mettre en question le *temps de l'histoire* suite au dépérissement de l'autorité affectant la tradition (catholique) – ou, si l'on veut, une manière de composer avec la mise en suspens de la Loi. La mort du père agit ainsi comme un aiguillage qui propulse les orphelins dans une voie parallèle où la temporalité et les mots censés en rendre compte ne correspondent plus à leur image usuelle. Un changement de qualité qui affecte donc aussi bien le temps que le rapport à la langue. Un espace est ouvert par la mort et il engouffre tout, y compris les mots des orphelins qui ne parviennent plus à le cerner.

On peut ainsi noter une première disjonction entre le roman de Bessette et celui de Bouchard dans la fonction qu'ils attribuent à cette mort du père qui leur sert de prétexte. Alors

que le premier appelle à la barre ce « Père primordial », comme il le nomme, afin d'en faire le procès, montrant surtout la prédominance d'un fils qui lui-même, nouveau Stephen Dedalus, ne peut que partir à la recherche d'un père substitut, le second dès l'ouverture *rompt le cycle*, fait de la mort du père Beaumont non pas un événement parmi d'autres, serait-il lourd de modifications quant à l'autorité de la Loi, mais l'*avènement* eschatologique d'un temps en plein processus de transformation, temps de la récapitulation de « l'intégralité du passé¹⁰ » dans la figure du messie, pour le dire avec Paul, que résume bien l'orphelin de père numéro un lorsqu'il affirme sa crainte que « le présent [soit] fini, [...] qu'à l'avenir il n'y [ait] plus que le passé qui nous ferait » (p. 33). Tout se passe comme si le choix délibéré de mettre en scène la mort du père était aussi pour Hervé Bouchard, comme pour Bessette, un prétexte afin de tenter de représenter un évanouissement beaucoup plus marquant, celui de l'autorité d'un objet de croyance qui n'en demeure pas moins tapi dans l'ombre de la mémoire et qui revient hanter une conscience historique en mal de figures de remplacement. Mais une représentation qui serait à la hauteur de cet avènement épistémologique, ce qui implique un autre rapport au temps et de toutes nouvelles figures afin d'en rendre compte¹¹.

¹⁰ Voir Giorgio Agamben (2000, p. 125), qui commente Eph., 1, 10 : « Pour l'économie du plérôme des temps, toutes les choses se récapitulent dans le messie, aussi bien les choses célestes que les choses terrestres. »

¹¹ On reconnaîtra ici une terminologie empruntée au maître livre de Fernand Dumont, *Le Lieu de l'homme*, qui décrivait sous le registre de l'avènement la « crise du langage » propre à la modernité, décrite avec l'aide de ses œuvres les plus marquantes (Flaubert, Mallarmé, Blanchot), qui vise précisément à « récuser » l'histoire (1994, p. 102, sqq.). C'est aujourd'hui une évidence de constater à quel point la rupture de la Révolution tranquille, sur laquelle il n'aura de cesse de s'interroger à partir des années 1980, transparaît dans

Il faudra donc également un fils « attendu », un autre « chouchou messianique », comme le dit Roch à propos de Julien, pour bien marquer le rôle de la mère dans cette affaire de filiation et de désir; mais cette fois, en toute logique, parce qu'il est *appelé* par cette modification qui affecte le temps, plus que jamais temps de la mémoire à la recherche d'une figure qui en ferait la somme. À ce « temps nul d'un commencement fini » de l'orphelin de père numéro deux, forme poétique de cette « antichambre de l'historicité » dont parlait Jean Marcel à propos de Saint-Denys Garneau (p. 152), doit correspondre une figure de l'attente qui ne cherchera pas tant à rouvrir ce temps clos de l'histoire qu'à en offrir une image condensée, une *image dialectique* pour le dire avec Benjamin¹², capable d'en faire l'interprétation, c'est-à-dire d'en saisir les effets afin de rendre au présent sa pleine lisibilité.

Quel messie pour le temps de maintenant

Cette figure de « l'attendu », dans *Le Cycle* aussi bien que dans *Parents et amis sont invités à y assister*, prendra évidemment les traits de celle du messie. Figure polymorphe par excellence, le messie est en effet une forme vide, signifié chargé de sens jusqu'à exploser mais à la plasticité

chacune des pages de cet ouvrage exclusivement théorique où le Québec n'est jamais directement mentionné, si ce n'est par allusion dans les dernières pages du chapitre 6, consacré à « La culture en tant que conscience historique ».

¹² « Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui; chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissabilité déterminée [...]. Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. » (2000a, p. 479)

étonnamment malléable, indistincte, pouvant toujours être saisi par qui voudrait en exploiter les potentialités révolutionnaires¹³. Gérard Bensussan a bien montré comment « le messie n'est pas un homme, c'est un temps, voire la temporalité du temps » (p. 46). Figure titulaire de l'attente, le messie est surtout celui qui en transforme totalement l'expérience dans la mesure où il est chargé de faire coïncider l'histoire avec le sort de ceux qui en auraient été exclus. Mais en tant qu'attendu, précisément, comme le texte évangélique en a si bien saisi les contours, le messie a tout à voir avec le désir et se confond de fait avec la figure de la *filiation*. Et c'est bien ce qui étonne, dans ces deux romans, d'avoir fait de la filiation leur question centrale au détriment de la question du père, malgré la position prééminente qu'elle occupe de prime abord dans l'un et l'autre. Comme si c'était en effet le fils, la parole du fils, qui « engendre le père », pour citer le mot du *Saint-Élias* de Jacques Ferron¹⁴, dans un bouleversement chronologique qui dit bien, il me semble, la place prépondérante de l'énonciation pour qui cherche à se colleter avec un héritage qui n'a toujours pas de place identifiable au sein de la mémoire d'où il serait possible de la convoquer. Si pour le Québec « l'histoire est un spectre¹⁵ »,

¹³ On se référera ici aux travaux de Gershom Scholem, qui font toujours autorité, en particulier à son étude exhaustive portant sur le « messie » du XVII^e siècle qui a bouleversé l'univers des ghettos, Sabbataï Tsevi. *Le messie mystique*, Paris, Verdier, « Les Dix Paroles », 1983.

¹⁴ Locution centrale du roman, d'ailleurs répétée à trois reprises (1993, p. 54, 99, 149).

¹⁵ Marcel, p. 147. Une affirmation qui est ici à mettre en rapport avec la célèbre affirmation de Stephen Dedalus, surtout quand on sait la place qu'occupe le spectre d'Hamlet à l'intérieur de Ulysse : « History is a nightmare from which I am trying to awake » (James Joyce, *Ulysses*, Annotated Student Edition, New York, Penguin books, [1922] 1992, p. 42). C'est à ce parallèle entre l'Irlande et le Québec, dans leurs rapports respectifs à l'histoire, que Victor-Lévy Beaulieu a consacré son dernier grand ouvrage,

à conjurer, donc, le « Père primordial » est d'autant plus difficile à conjurer qu'il est évanescent, infigurable dans son exil, d'où la difficulté de faire son histoire et d'ainsi procéder à ce que Michel de Certeau, dans *L'écriture de l'histoire*, appelle son « rite d'enterrement », c'est-à-dire marquer un passé, « faire une place au mort [afin de] redistribuer l'espace des possibles » (1975, p. 118). Il est à cet égard intéressant de constater comment le roman qui suit immédiatement *Le Cycle*, mais après plusieurs années consacrées à sa difficile gestation, met en scène de manière symptomatique la lente advenue de la « parolade » pour un autre « fils » à la paternité incertaine¹⁶. Le « rite d'enterrement » auquel on assiste, dans *Le Cycle*, restera donc incomplet, faute de dépouille. Quant au roman de Bouchard, il ne nous convoque pas tant à un enterrement qu'à une cérémonie où l'on s'applique à disperser les cendres du défunt. Il ne reste plus que poussières de mots dispersés dans les différents discours qui n'aspirent plus à dire ni le père ni le catholicisme qui se cache derrière. Tout au plus butera-t-on sur la lettre « J », ou sur le « grand J », dans un sermon parodique à propos de la figure de Lazare, le ressuscité, cela en toute rigueur avec cette logique de la lettre que le roman a cherché à

après plusieurs années de préparation. Ouvrage d'autant plus intéressant qu'il s'agit du retour du personnage d'Abel. Voir *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 2006.

¹⁶ Agnès Whitfield, insistant plutôt sur la remise en question du modèle patriarcal dans *Les Anthroïdes*, a bien montré comment le jeune Guito multiplie les pères symboliques dans sa recherche d'une parole fondatrice, de « Klabou-à-la-langue-vipérine » à « Salaloudi-le-désert » (1991, p. 48-51). Il faudrait quant à cette intrication du père et de la parole fondatrice entreprendre une étude comparée entre la tentative bessettienne des *Anthroïdes* et le *Monsieur Melville* de Victor-Lévy Beaulieu, publié tout juste un an plus tard. La différence tiendrait sans doute dans cette volonté de conciliation que l'on retrouve chez Bessette, rejetée avec détermination chez Beaulieu.

mettre en place. Les deux romans insistent donc sur la figure du fils, ou *des* fils, pour être exact, plutôt que sur celle du Père impossible à circonscrire. C'est à l'analyse de cette figure que nous consacrerons par conséquent nos derniers développements.

Premier constat : cet accent mis sur la filiation, dans les romans de Bessette et de Bouchard, ne les empêche pas de mettre tous deux en scène ce qu'on peut appeler la recherche forcenée d'un père impossible. On sait comment Julien va chercher, dans un processus d'identification inachevé, à lier ses « ancêtres humiliés » (1971, p. 81) au chant « unanime » de la collectivité, désormais « sans chapelet sans famille [où il] élabore un collectif avenir [pour venger] tout un peuple » (p. 96). Mais cet avenir est lui-même ce qui fait problème, dans ce roman, comme le montre bien la temporalité cyclique du monologue de Roch, confirmée par une nouvelle recherche du Père dans le monologue d'Anita. Avec l'orphelin de père numéro six, lui aussi en mal de figures paternelles, le roman de Bouchard se confronte avec la même mélancolie du fils, à la différence notable qu'il s'agira ici de l'approfondir jusqu'à *sadéfiguration* afin d'œuvrer au plus près de cette potentialité polymorphe du « messie » ouvert à tous les temps. C'est à présenter ce rôle qui ne lui revient pas, malgré sa tête de « ressuscité », que va servir l'épisodique Laurent Sauvé, puisque c'est lui qui va attirer l'attention des autres orphelins sur la « joie » cachée par la robe en bois de la veuve Manchée : « elle a le corps là mais elle entend de toutes parts les voix outrées et les chants obscurs de la viande en elle qui lui parfume le trou. Elle est visitée, regardez, regardez. » (2006, p. 41) C'est à même ce drame « du six », après l'ellipse nécessaire à son entrée en

langue¹⁷, qu'il est possible d'apercevoir cette logique de l'effacement qui affecte la figure de celui qui se désigne du nom d'« attendu » et d'« espéré », lui qui progressivement se videra aussi bien de son nom que de cette fonction d'ouvreur d'avenir.

Il commencera ainsi, lui aussi, par multiplier les pères dont il établira la liste, qu'il murmurerait « en vrai [Hamlet] obsédé de l'origine » (p. 177), comme si le manque qui préside à son entrée dans le symbolique ne pouvait se résoudre que par l'effacement de sa propre identité. Il perdra ainsi logiquement son nom pour devenir ce « nombre » qui parle à la suite des autres, avant de rouler à vélo dans la mort « à la recherche de lui » (p. 145). C'est à la fin de son chant de suicidé qu'il se qualifiera lui-même de toute une série de noms qu'il nous importe grandement de relever puisque c'est en eux que se rassemble la logique temporelle de cet *avènement* que nous avons cherché à cerner :

Je suis celui demain qui sera, je suis celui qu'on retrouvera, je suis celui dont on dira qu'il eut pour pères tout un troupeau, je suis celui dont on cherchera la tête de veau, je suis le bras aimant de ma mère, je suis l'étrangleur au fil blanc, je suis le dernier né du premier jour de l'an prochain, je suis l'attendu, l'espéré, le fêté de fin juin, le noyé de fin mai, le découvert d'avril, le tombé de mars, ça devrait aller comme ça. Ça devrait aller comme ça. (p. 149)

On peut se demander ce que signifie cette suite de noms qui subitement recouvrent celui qui n'en avait plus, ce collier de « je suis » autour de celui qui affirmait ne pas pouvoir être. C'est que la mort du six le révèle subitement à cette fonction dont les autres orphelins l'avaient d'emblée recouvert, l'effacement de

¹⁷ Voir la didascalie de p. 45 : « Qu'il grandisse, mais pas trop. Amenez-le au seuil de la parole puis abandonnez-le, il chantera. »

sa propre identité n'étant que le symptôme d'une indétermination bien plus signifiante. Car c'est par cette suite de noms et le *bouleversement temporel qui l'accompagne* que l'orphelin de père numéro six rejoint la figure exemplaire du messie recouvert de tous les noms de l'histoire. Avec cette figure creuse comme un signifiant, Hervé Bouchard propose par conséquent l'équivalent en *fils* du personnage joycien de H.C.E., ce *Here Comes Everybody* à l'invite du lecteur, appelant ainsi implicitement à reconnaître en lui le passé à commémorer afin de passer à l'avenir, seule logique de l'histoire, comme l'écrit Benjamin à la fin de ses thèses « Sur le concept d'histoire », où « chaque seconde [est] la porte étroite par laquelle le Messie [peut] entrer » (2000b, p. 443). Alors pourquoi ce registre messianique de « l'attendu »? Précisément parce que le messie sert ici de figure de *contraction*, de récapitulation d'une histoire qui au Québec s'est partagée selon une double détermination : problématique, d'abord, comme le montre la route poursuivie par le « peuple sans histoire » de Durham dans l'écriture de la Révolution tranquille, de Miron à Hubert Aquin, et *religieuse*, c'est-à-dire *providentielle*, c'est-à-dire promise. Mais les deux allaient évidemment de pair, le registre providentiel ne faisant qu'épouser la logique d'une histoire dont l'*entrée* se voyait constamment repoussée à plus tard. C'est à réinterpréter cette logique du registre messianique selon les termes d'une reconnaissance, et d'une assomption de l'*entière*té du passé qu'il faut désormais s'attaquer si l'on veut sortir des impasses d'une historicité qui au Québec peine toujours à se déployer.

*

Qu'en est-il de la question? Je dirai que si je me suis attardé si longuement à ce roman de Bouchard, c'est qu'il me semblait

reprendre ce projet du *Cycle* de faire le point, par le *topos* de la mort du Père, sur la disparition de l'horizon religieux au Québec. Mais plutôt que d'en cerner la place pour insister sur une *absence*, vécue dans *Le Cycle* sur le mode d'une joie libérante, pour le dire avec Borduas, qu'il ne nous appartient d'ailleurs nullement, nous des générations subséquentes, de juger, le roman de Bouchard s'est appliqué à disséminer les signifiants d'un espace symbolique au cœur de la *référence* québécoise – comme a pu le montrer Fernand Dumont dans sa reconstitution patiente de la *Genèse de la société québécoise*. Un théâtre de paroles hanté par ces signifiants, mais dont la présence diffuse forme peut-être la stratégie la plus sûre afin de se préserver d'un retour du refoulé dont la charge explosive serait à l'égal du poids de cette expérience du religieux dans l'histoire. Quant au temps de la question, elle était déjà comprise dans la prose même de Gérard Bessette, qui recueillit au sein même de sa phrase ce rapport au temps et à l'histoire si caractéristique du Québec. Il n'y a qu'à ouvrir n'importe lequel de ses romans depuis *L'Incubation* pour se heurter à ces phrases qui ne finissent plus, et surtout à cet enchaînement si particulier de verbes agglutinés les uns sur les autres comme pour cerner au plus près l'objet d'une description ou le plus souvent l'émotion du monologue. Mais cette suite de verbes ou d'adjectifs, qui se jouent de toutes les règles de la prosodie, ne fait que s'engouffrer dans cette pointe d'éternité qui résulte de cette position d'extériorité à l'égard de l'histoire. Bessette aurait sans doute fait sienne ce propos du personnage du roman de Bouchard, qui affirme que « ce n'est pas soi qu'on révèle en contant sa propre histoire, c'est le temps qu'on perce » (2006, p. 226). Un bouleversement du temps qui donne à l'écriture une liberté certaine, ce qui ne l'empêche pas

de jeter de temps à autre un regard inquiet vers l'avant, en attente de « l'événement [qui] aura lieu quand il aura lieu c'est-à-dire tantôt c'est-à-dire dans huit c'est-à-dire demain » (2006, p. 140).

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio (2006), « Le Messie et le souverain. Le problème de la loi chez Walter Benjamin », dans *La Puissance de la pensée. Essais et conférences*, Paris, Bibliothèque Rivages, p. 213-229.
- (2000), *Le Temps qui reste*, Bibliothèque Rivages.
- BENJAMIN, Walter (2000a), *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des Passages*, Paris, Cerf, coll. « Passages ».
- (2000b), « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 427-443.
- BENSUSSAN, Gérard (2001), *Le temps messianique. Temps historique et temps vécu*, Paris, Vrin, coll. « Problèmes & Controverses ».
- BESSETTE, Gérard (1971), *Le Cycle*, Montréal, Éditions du jour, coll. « Romancier du jour ».
- (1977), *Les Anthropoïdes*, Montréal, La Presse.
- BOUCHARD, Hervé (2006), *Parents et amis sont invités à y assister*, Montréal, Le Quartanier.
- CERTEAU, Michel de (1975), *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires ».

- DUMONT, Fernand (1994 [1968]), *Le Lieu de l'homme. La culture comme distance et mémoire*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- FERRON, Jacques (1993 [1972]), *Le Saint-Élias*, Montréal, Typo.
- FISSETTE, Jean (1976), « Gérard Bessette et la recherche du Père – entrevue », *Voix et Images*, vol. 1, n° 3, p. 317-328.
- KAMINSKA, Jurate (1982), « Le fonctionnement de l'espace dans *Le Cycle* » dans J.-J. Hamm (dir.), *Lectures de Gérard Bessette*, Montréal, Québec / Amérique, coll. « Littérature d'Amérique / essai », p. 189-197.
- MARCEL, Jean (1992), « Écriture et histoire » dans *Pensées, passions et proses*, Montréal, L'hexagone, coll. « Essais littéraires », p. 143-156.
- MARCOTTE, Gilles (1982), « Words, words, words » dans J.-J. Hamm (dir.), *Lectures de Gérard Bessette*, Montréal, Québec / Amérique, coll. « Littérature d'Amérique / essai », p. 11-18.
- WHITFIELD, Agnès (1991), « Gérard Bessette, écrivain : à la recherche de l'homme nouveau », *Queen's Quarterly*, vol. 98, n° 1, p. 40-57.

Résumé

À trente ans d'intervalle, *Le cycle* de Gérard Bessette (1971) et *Parents et amis sont invités à y assister* d'Hervé Bouchard (2006) visent tous deux à mettre en scène les effets de la mort du père sur ceux qui en subissent le deuil tout en insistant sur la modification de leur mode d'appréhension de la temporalité. Si l'écriture de l'histoire s'apparente, suivant Michel de Certeau,

à un « rite d'enterrement » qui consiste à « faire une place au mort [pour] redistribuer l'espace des possibles », il s'agira de voir comment ce processus s'avère problématique dans *Le cycle* en raison d'un déficit symbolique de la figure du père qui reste à interroger. Car ce qui étonne, à la lecture de ces deux romans, c'est précisément d'avoir fait de la *filiation* leur question centrale au détriment du père dont l'écriture se proposait pourtant de cerner l'absence. On cherchera à interroger le sens du registre de l'*attente* qui s'inscrit par le biais de la figure récurrente du « messie » accolée à ces fils privilégiés que sont Julien et l'orphelin de père numéro six – voyant dans l'un et l'autre romans le symptôme d'une rupture épistémologique dans la représentation romanesque de l'historicité.

Abstract

Although more than thirty years separate their dates of publication, *Le cycle* by Gérard Bessette (1971) and *Parents et amis sont invités à y assister* by Hervé Bouchard (2006) both aim to depict the effects of a father's death on the surviving family. In the process, the novels also highlight the resulting modification of the characters' way of perceiving temporality. If the writing of history is similar to a "burial rite", as Michel de Certeau puts it, it will be shown how this process is difficult within *Le cycle* because of the symbolic deficit of the father's figure, an element that calls for further study. In fact, what is most surprising in both these novels is precisely how they insist on *filiation* rather than the explicit topic of the father. This article will thus examine the significance of the

expectation (l'attente) that arises with the figure of the “messiah” that is linked to the favourite sons, Julien and the orphan son number six, questioning the epistemological rift of historicity depicted in both novels.

Les Anthropoïdes : transgression et évolution

Steven Urquhart
Université de Lethbridge

Publié en 1977, *Les Anthropoïdes* constitue pour Jacques Allard « l'entreprise la plus fascinante qu'on ait vu paraître dans notre paysage littéraire, la plus ambitieuse, peut-être, de notre époque » (2000, p. 311). Ce roman, qui selon l'auteur représente « un rêve de jeunesse réalisé dans l'âge mur » (1985, p. 124), reste cependant quasi inconnu du grand public et n'a fait l'objet depuis sa publication que de quelques articles jusqu'à présent, dont notamment ceux de Janet Paterson et d'Agnes Whitfield. Ainsi, je me propose de relire le roman préféré de Bessette¹ afin de combler en partie cette lacune au

¹ Gérard Bessette m'a communiqué ce sentiment à plusieurs reprises lors de nos conversations en 2003-2004.

niveau de la critique et d'illustrer ce que j'appelle chez lui « l'esthétique du monstrueux ».

Inspirée par *La Guerre du feu*, cette œuvre qui aborde directement, par l'histoire d'un groupe d'hommes-singes, la question de l'évolution de l'être humain, une question qui intervenait de plus en plus dans les romans précédents mais en filigrane, constitue en fait le summum de cette esthétique qui parcourt pourtant toute l'œuvre. Précisons que le monstrueux, défini à partir du monstre – cette créature appartenant à notre imaginaire collectif – renvoie non seulement à ce qui est grotesque, sinistre et plus grand que nature, mais aussi à une interrogation épistémologique sur l'ontologie. C'est dans ce sens, à savoir l'interrogation de l'histoire des normes, que Jacques Derrida – qu'on a d'ailleurs rapproché récemment de Charles Darwin (Milburn, 2003, p. 603) – emploie ce terme pour décrire la déconstruction, qu'il compare à une « naissance [...] à l'œuvre, [...] sous l'espèce de la non-espèce, sous la forme informe, muette, infante et terrifiante de la monstruosité » (1967a, p. 428). Tenant compte de la polysémie du terme « monstrueux », qui renferme entre autres le concept de l'hybridité et celui de la différ(a)nce, je tenterai de montrer comment cette notion non seulement caractérise l'univers des *Anthropoïdes*, mais permet aussi de voir la transgression comme le mécanisme clé d'une certaine évolution dans ce récit.

La Mère-nature dévoreuse

Ce qu'on remarque d'abord en lisant cette histoire de la horde kalahoume et de sa migration entre la grotte-aux-stalactites et

la grotte-aux-sycomores est que la nature constitue un obstacle imposant auquel il faut s'adapter pour survivre, voire pour évoluer. En fait, le célèbre incipit du roman « Nous avançons lentement dans la savane immense » (1977, p. 1) fait déjà allusion au fait que l'habitat des Kalahoumes est plus grand que nature, et laisse entrevoir la vision du jeune narrateur Guito qui décrira son environnement comme une sorte de bête fantastique monstrueuse. Le Soleil, par exemple, est décrit par Guito comme une énorme boule « étronneuse » (p. 28) et « sanglante » (p. 33) sortie « des entrailles de la nuit » (p. 180), qui menace entre autres la survie des voyageurs du désert par ses rayons qui forment d'« implacables sagaies », des « feux dévorants » (p. 28) et des « épieux mortels » (p. 29). De même, la lune, qualifiée de « pâle-cadavéreuse » (p. 293) que Guito associe à sa circoncision (p. 282) et aux règles des femmes « lunaisiques », est décrite comme « jailli[e] des profondeurs intestinales de la nuit » (p. 266) et « rongée [...] par un mal inconnu » (p. 157). D'ailleurs, le fait que « la gueule invisible du jour » (p. 293) avale cette lune rejoint l'idée que le ciel, décrit par Salaloudi, l'ancien maître paroleur de Guito, comme « une vaste peau pulsative » (p. 73), constitue une « bête nocturne ayant happé une échancrure de lune » (p. 193). Il est intéressant de remarquer, à ce sujet, comment Guito adopte et adapte, à travers sa propre « parolade » — reproduite dans le roman quasiment sans ponctuation —, la vision des anciens paroleurs de la horde.

Dans l'imaginaire des Kalahoumes, l'atmosphère qui étale dans « le ciel l'énorme giclure lactée de ses tétons invisibles » (p. 282) forme une sorte de bête maternelle, mais dangereuse, tout comme la savane « mamelonneuse » (p. 121), « notre mère à tous » qui, toujours selon Guito, peut en vouloir à la horde en

devenant « brûlante et desséchée » (p. 1). Divisée en plusieurs espaces différents, la nature forme donc un seul corps maternel, mais monstrueux. Le désert, par exemple, qui est l'obstacle principal dans la première moitié du récit où Guito raconte l'avènement de la horde kalahoume, est appelé « la dévoreuse mer-des-sables » (p. 67) et s'avère « abominable » (p. 32) et « cruelle » (p. 53) par sa capacité de s'étendre et de « dévor[er] au moins mille coudées de savane » (p. 14) en une seule année. Avec ses buttes, nommées « mamelons », le désert constituait pour les ancêtres de Guito (qui voulaient le traverser dans l'espoir de trouver des territoires plus féconds) une « étendue sans fin cauchemardesque » (p. 23) qui, par exemple, avait « avalé » (p. 53) dans son « ventre dévoreur » (p. 33) les trois émissaires kalahoumes envoyés chez les Kalahoumides. Quant à la forêt, Guito la traite de « forêt marâtre » (p. 92) et la considère comme un dédale végétal redoutable où on peut « se perdre » (p. 91) « dans la pénombre des lianes géantes des boas monstrueux » (p. 92).

De façon semblable, « la montagne-mère » (p. 246) qui constitue l'obstacle principal dans la deuxième moitié du récit où Guito raconte la traversée de la horde et les exploits de Bao contre l'ennemi slamukil, est labyrinthique à cause de ses vallées serpentine surdimensionnées. En regardant la pente sinueuse qu'il descend, Bao se demande : « *Quel énorme sinistre boa a rampé puis s'est desséché dans cette ravine?* » (p. 201). Le terrain, le flanc des montagnes et le chemin que Bao suit avec Gao ne sont jamais droits. Quant à la passe transmontagneuse que les deux aventuriers empruntent afin d'éviter les Slamukis, elle ressemble à des « entrailles dédaleuses » (p. 96) et est imaginée par Bao dans un rêve fiévreux comme « les anneaux d'un boa monstrueux » (p. 211). Ce boyau, qui ressemble aussi à

un canal de naissance², leur permet de survivre et d'atteindre le sommet de la montagne qui, étant un ancien volcan, est traité deux fois de « monstre » qui attend « son heure pour réclamer sa ration de chair à coups d'éruptions cataclysmiques » (p. 276).

Décrite comme un lieu « fabuleux » (p. 90) et fantasmagorique, la mère-nature est non seulement peuplée de bêtes préhistoriques surdimensionnées – dont des « serpents longs de vingt coudées » (p. 61), des « crocodiles géants » (p. 90) et le « mammoth énorme » (p. 35) que Bao a abattu comme Hercule « en se glissant sous son ventre et en lui perçant le cœur de son épieu » (p. 180) –, mais aussi de hordes qui doivent se rendre aussi « monstrueux » que leurs adversaires pour survivre. Les Slamukis, par exemple, se servent d'une formation maxillaire « pour broyer les Kalahoumes et les Kalahoumelles dans un monstrueux mouvement de mâchoires » (p. 162). Cette « monstruosité » naturelle qui se manifeste de différentes façons dans chaque horde illustre les effets de l'évolution chez les hommes-singes en différenciant les hordes, mais constitue en même temps un lieu commun qu'ils partagent, la base même de leur univers, d'où – entre autres – notre hypothèse que l'univers bessettien repose sur une « esthétique du monstrueux ». L'unique exception, l'unique instance où la nature est dépeinte de façon positive, arrive lorsque Salaloudi fait désamorcer le projet d'une attaque vengeresse contre les Kalahoumes par les Kalahoumides en amorçant le chant nostalgique des « beautés

² Blessé dans ce boyau, Bao fait un cauchemar où il est digéré par le serpent qu'il s' imagine y habiter : « propulsé par les muscles implacables seules ses jambes gigotant encore hors de la baveuse gueule engouffrante [...] comment pouvait-il échapper aux anneaux du monstre » (p. 211).

de l'interfleuve [...] la richesse féconde du delta giboyeux la majesté radieuse du soleil et les mystères de la lune périodiquement rongée » (p. 66). Ce moment exceptionnel créé par le maître de Guito — et qu'il a bien retenu — illustre l'idée qu'une appréciation de la nature (dans toute sa complexité) réduit la violence réciproque entre diverses hordes. Si l'on transpose sur le plan de la nature « humaine » cette idée de la magie opérée par un simple changement de perspective, on voit que Guito valorise la compréhension voire l'appréciation de ce qui est souvent perçu comme monstrueux. En effet, sa narration et son comportement privilégient les aventures « d'êtres contestataires » (Whitfield, 1982, p. 214). Le jeune narrateur favorise ceux qui, comme Salaloudi — kalahoumide exilé —, sont perçus comme déviants par la collectivité kalahoume à cause de leur esprit de tolérance, mode de pensée plus « moderne » et plus « évolué » qui transgresse le statu quo.

La xénophobie et la chefferie kalahoume

Ainsi, Guito présente Venlao, le fondateur des Kalahoumides (les cousins du nord des Kalahoumes) qui a traversé la mer-des-sables à la recherche de territoires fertiles, sous une lumière positive alors qu'il dépeint les chefs kalahoumes de façon négative. Par exemple, il déplore le massacre de trois des quatre émissaires kalahoumides qui avaient bravé la traversée du désert pour venir rendre visite à la horde originelle. Plus jaunes, moins poilus avec une démarche plus verticale, les Kalahoumides, qui ont des armes sophistiquées, des produits artisanaux, et qui portent des vêtements (p. 42, 56), sont perçus comme « aberrants » à cause du respect dont ils témoignent envers les préférences sexuelles des femelles qu'ils aident dans

les champs, ainsi qu'à cause du leur goût « pour des téalas maigres et minces à peine odorantes au cul mince-minuscule à peine rose » (p. 54). Ce meurtre « fratricide » dont Salaloudi a désamorcé la contre-attaque kalahoumide est considéré comme un événement tragique par Guito (p. 65), qui fait comprendre dans sa parolade que la monstruosité véritable se définit non par la différence physique, mais par la violence dirigée contre autrui.

En faisant l'histoire de sa horde, Guito insiste non sur la gloire de la plupart des chefs kalahoumes, comme on pourrait s'y attendre, mais plutôt sur leur comportement violent et xénophobe. En parlant de Kalao, qui fut le chef des Kalahoumes jusqu'à la guerre finale où il finit par céder la place à Bao, Guito fait comprendre qu'il agissait non seulement comme l'ancien chef Bandonao, « accapareur injuste et farouche de tant de Kalahoumelles » (p. 21), mais aussi comme le successeur de ce dernier, Zitao, qui « exerça un empire [encore] plus implacable qu'auparavant » (p. 47). Ainsi, Kalao, que Guito décrit comme « Kalao-le-gorillien » aux « crocs énormes terribles » (p. 130), est considéré comme « le plus sauvage-féroce [...] le plus sauvage-cruel » des mâles par les Kalahoumelles car « il se [croit] tout permis » (p. 119). Il mord vicieusement la nuque des femelles et les entraîne dans la forêt où il les fouette lorsqu'il n'arrive pas à avoir une érection. À l'instar de ses prédécesseurs, il règne de façon totalitaire en se servant de son « poing cruel et fracassant » (p. 10). Selon Viknéa-la-folle, la mère de Bao, que la collectivité kalahoume considère comme « sauvage », Kalao est un « chien galeux babouin sinistre à l'oiseau détraqué, [...] [un] lâche bourreau des faibles » (p. 135). Elle soutient que Kalao, qui avait jadis tenté de la violer, mais sans succès, serait le meurtrier d'une autre Kalahoumelle,

Natéala, qui était la gardienne de Viknéa et dont on a retrouvé le cadavre dans le même boyau transmontagneux qu'empruntera plus tard Bao lors de son expédition : « c'est toi qui as tué Natéala après l'avoir violée, c'est toi qui as traîné son cadavre strangulé dans les profondeurs du boyau mânesque parce que tu voulais te venger de moi qui ai fait pisser le sang de ton enfourchure comme le sang d'une femelle en lunaisie » (p. 205).

Guito connaît bien la brutalité de Kalao, ayant été battu pour s'être éloigné de la horde à la suite d'une remise en marche des Kalahoumes, même s'il avait cru bien faire en grimpant dans un arbre pour voir ce qu'il croyait être un danger qui menaçait la horde. En décrivant la blessure reçue alors, Guito parle de « sa joue brûlante » et puis à deux reprises de son « nez [écrasé] monstrueux » (p. 125, 127). Quoique l'adjectif « monstrueux » qualifie la blessure de Guito, sa répétition souligne le caractère féroce et injuste de Kalao et peut-être aussi la perception de la transgression de Guito comme monstrueuse par la collectivité.

La « différence » d'une nouvelle génération

La contestation (ou la transgression) de la violence et sa présentation comme un geste ou un phénomène « monstrueux » sont rendues explicites dans la description des circonstances de la naissance de Bao, enfant étrange que Kalao prenait d'ailleurs plaisir à battre (p. 130-131). Fils de Viknéa, qui avait été violée lors d'une attaque kalahoumide à l'époque de Badukao, Bao est donc « mi-Kalahoume mi-Kalahoumide » (p. 98). Cette hybridité qui fait que Bao n'est pas « un vrai

Kalahoume » (p. 10) constitue une source d'angoisse chez les grands mâles kalahoumes qui, selon Badoulou, se demandaient lors de sa naissance « quel monstre allait jaillir de l'entre-jambes de Vikéa-l'indomptable et s'il ne [fallait] pas s'emparer de ce monstre (mânesque) le porter sur l'escarpement-aucarcajou et le précipiter dans la vallée-du-crotale » (p. 85-86). Perçu comme contaminant la horde³, Bao a failli être immolé (tout comme sa mère) : il est donc une sorte de bouc émissaire en raison de sa différence. Même avant sa naissance, « Klabao se mit à l'appeler Bébé-le-lézard et à insinuer aux oreilles de la maintade que la horde serait attaquée-ravagée par des troupeaux de sauriens crocodileux si elle gardait en son sein un monstre pareil » (p. 87)⁴.

Physiquement différent des autres kalahoumes, en effet, ayant les « bras trop brefs », les « jambes démesurées » (p. 87) et une « peau [glabre] jaune claire » (p. 86), Bao ressemble à l'homme moderne et se comporte plutôt ainsi. Il favorise par exemple la diversité raciale lorsqu'il ramène des Gongalokas qui étaient prisonnières des Slamukis et que Klabou, sycophante de Kalao, qualifie de « femelles monstrueuses » (p. 280). À l'opposé des autres grands mâles kalahoumes qui se méfient des Gongalokas en croyant qu'ils se feront mutiler s'ils s'accouplent avec elles (p. 100), Bao souhaite intégrer ces

³ Les grands mâles perpétuent donc la xénophobie de leur ancêtre Badukao, celui qui mit Salaloudi (un Kalahoumide) à l'écart après son arrivée parmi les Kalahoumes à cause de ses parolades, et interdit aux femelles d'avoir des rapports avec lui : « je ne permets pas à l'étranger de perturber les voies de la horde » (p. 78).

⁴ Girard explique que « [p]our guérir la ville, il faut identifier et expulser l'être impur dont la présence contamine toute la ville. [...] La victime émissaire joue sur le plan collectif le rôle de cet objet que les chamans prétendent extraire du corps de leurs malades et qu'ils présentent ensuite comme la cause de tout le mal » (1972, p. 127).

femelles étrangères à la horde en espérant qu'« une nouvelle race naîtra » (p. 260).

Par ailleurs, il demeure « populaire auprès des dalius-jatos-nanéas-téalas » parce qu'« il ne fait presque jamais usage de la force contre les plus faibles que lui » (p. 10). Peu violent avec les siens, Bao est toutefois prêt à contester l'autorité hégémonique et à se battre avec Kalao lors d'un arrêt lorsque celui-ci veut remettre la horde en marche en abandonnant Viknéa qui s'en était momentanément éloignée. Ce combat entre les deux personnages que Klabou condamne (sans doute par crainte de voir Kalao battu) illustre à quel point Bao diffère de la collectivité pour qui une direction multilatérale de type démocratique est inconcevable. Du point de vue de la horde, Bao incarne donc « ce dangereux supplément » de Derrida (1967, p. 203) qui, selon Jeffrey Cohen, « breaks apart bifurcating, "either/or" syllogistic logic with a kind of reasoning closer to "and/or" » (1996, p. 7).⁵

Dépassant « Kalao d'une tête » (p. 129), Bao s'avère donc non seulement plus intelligent, mais aussi plus brave que le chef et ses prédécesseurs. En fait, comme le bouc émissaire que René Girard associe à la monstruosité,⁶ Bao finit ironiquement par devenir celui qui sauvera la horde et qui mettra fin à la violence collective à la fin du récit en proposant une entente entre les Kalahoumes, les Kalahoumides et les Gongalokis. Ainsi, sa « difformité » physique et comportementale fait

⁵ « brise la logique syllogique de la bifurcation "soit ceci soit cela" avec une sorte de raisonnement qui se rapproche plus de "et/ou" » (je traduis).

⁶ On se rappellera que le bouc émissaire est à la fois la source du désordre et de l'ordre, comme l'explique Girard dans le contexte d'Œdipe : « Il arrive que le héros, tout en restant dans bien des cas un transgresseur, apparaisse essentiellement comme un destructeur de monstres » (1972, p.132).

évoluer la horde, allant à l'encontre de la volonté des grands mâles qui s'avèrent les vrais monstres en refusant tout entorse à l'homogénéité de la horde.

L'évolution, concept d'une complexité monstrueuse

Cela dit, la question de l'évolution est plutôt complexe dans *Les Anthropoïdes*, ce qui se remarque par le fait que les Slamukis, perçus par Bao comme des « bêtes brutes » et des « émissaires infernaux des mânes » (p. 162), ont en même temps des armes encore plus sophistiquées que les Kalahoumes (p. 153). Guito, par exemple, en voyant des morceaux de viande cuite laissés au bord d'un bassin d'eau par cette horde, pense à tort que ce seraient même des hommes : « (*Ces envahisseurs ne sont pas des singes ce sont des hommes*) » (p. 144). Ce rapprochement problématise de toute évidence le rapport entre l'évolution et la civilisation en signalant que la différence fait partie intégrante de l'évolution, qui est loin d'être uniforme, et en suggérant que les plus forts, les plus avancés ne sont pas forcément supérieurs ou les plus « civilisés ». Cette idée rejoint les propos de Badoulou, paroleur d'antan pour qui « il ne suffit pas pour commander d'être le plus fort, il faut aussi faire preuve d'astuce et de sagesse » (p. 87). En effet, le rapprochement cité ci-dessus fait indirectement comprendre que même les hommes, malgré leur niveau de civilisation, restent capables d'agir comme des monstres et vice versa.

La preuve se voit dans l'épisode où Spanulik, le prisonnier slamukil de Bao, se fait écorcher vif par les Gongalokas (horde apparemment plus « avancée ») puis resurgit lui-même comme un vrai « monstre mânesque » (p. 275) pour déchiquter le

cadavre d'une des femelles que celles-ci sont en train d'enterrer. De même, le massacre de ces mêmes Gongalokas à la fin du récit par des Kalahoumelles que Guito qualifie alors d'« abjectes lunatiques sans entrailles » (p. 255) illustre que ce n'est pas le niveau d'évolution qui définit la monstruosité, mais plutôt la violence réciproque. En effet, l'usage du mot « abject » ici est à mettre en relation avec le propos de Julia Kristeva suggérant que chacun renferme la capacité d'agir autrement que d'habitude : « Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable » (1980, p. 9)

Ainsi, les idées reçues sur l'évolution et la civilisation sont relativisées dans *Les Anthropoïdes*, ce qui apparaît aussi dans la représentation de certains gestes et pratiques controversés. Par exemple, la description de la masturbation de Guito comme un besoin physique normal et celle des rapports bucco-génitaux entre mâles de rangs différents comme faisant partie d'un système d'hierarchie sociale remet en cause le caractère traditionnellement « déviant » de telles conduites et le naturel des contraintes modernes qu'on s'impose parfois. Mais l'exemple sans doute le plus frappant qui souligne la monstruosité de la dite « civilisation » est le rite du coupoir dont se souviendra toujours Guito qui avait eu le « membre saignant et monstrueux plongé soir et matin dans l'eau salpêtruse, mais [dont] peu à peu l'enflure disparut la plaie se cicatrisa » (p. 5). Marqué physiquement par ce rite de passage prescrit par certaines religions, Guito est traumatisé par cette circoncision qui lui enlève le prépuce naturellement présent. Quoique ni cette pratique ni les autres gestes ne s'accompagnent de commentaires précis, leur description

dans *Les Anthropoïdes* tend à déconstruire la dichotomie traditionnelle selon laquelle la civilisation est perçue comme bonne et la nature comme mauvaise. À ce propos, il convient également de remarquer que dans le contexte du Québec, le cadre préhistorique du roman ainsi que la description générale de la nature humaine et de son comportement vont à l'encontre de la Genèse et de l'enseignement de l'Église catholique qui a tellement influencé les Québécois de la génération de Gérard Bessette. En effet, comme l'explique Jeffrey Cohen dans *Monster Theory* :

Monsters ask us how we perceive the world, and how we have misrepresented what we have attempted to place. They ask us to reevaluate our cultural assumptions about race, sexuality, our perception of difference, our tolerance toward its expression. (1996, p. 20)⁷

La parole (r)évolutionnaire

Tout au long des *Anthropoïdes*, il est clair que Guito cherche à transgresser ou à combattre la violence et la xénophobie qu'il met pourtant en scène par son récit. En fait, Guito incarne cette contradiction où ce qui est perçu comme monstrueux constitue en réalité, par la façon dont il est mis en récit, une forme de transgression qui fait évoluer la horde, ce qu'on remarque lorsqu'il devient le « paroleur officiel » des Kalahoumes à la fin

⁷ « Le monstre interroge notre perception du monde et la manière dont nous avons mal représenté ce que nous avons tenté d'établir. Il nous demande de réévaluer nos idées reçues sur le plan culturel par rapport à la race, la sexualité, la perception de la différence, et notre tolérance envers l'expression de cette différence » (je traduis).

du roman. Conséquence indirecte de son héroïsme qui sauva la vie de son père lors de la dernière grande attaque slamukile mais le laissa, lui, infirme (p. 97, 167, 218, 292), le nouveau rôle de Guito assure ironiquement sa place (marginale) dans la horde. N'ayant jamais pu participer aux grandes chasses des mâles, Guito, en intervenant dans la bataille, voit disparaître pour toujours cette possibilité :

Que n'ai-je pu au cours de ce combat néfaste esquiver le gourdin fracasseur du Slamuk-aux-crocs-loup [...] – mais ne devais-je pas (en dépit des ordres de Kalao-le-chef) me porter au secours de Bao (mon père) qui [...] fut rejoint et assailli par trois agresseurs dont il réussit à abattre le premier à culbuter le second [...] mais dont le troisième (aux bras nouveaux comme les bras de Kalao) allait l'atteindre de son gourdin en plein crâne et sûrement l'occire si ma grêle massuette ne s'était pas interposée pour détourner (imprévisiblement) vers mon épaule le coup fatidique (p. 287)

Blessé au bras droit, « Guito-à-l'inerte bras droit » (p. 292) regrette son infirmité mais semble reconnaître la valeur de son geste, car, en désobéissant aux ordres de Kalao, il a sauvé l'avenir des Kalahoumes : « Et pourtant pourtant [...] le Grand Bao [...] n'aurait-il pas succombé [...] sans l'interposition (mystérieuse-mânesque) de ma grêle massuette » (p. 295). Cette déclaration, prononcée dans la caverne où Guito est transporté après avoir été blessé et où il avait « subi [autrefois] l'épreuve de la parole et triomphé des traquenards de Klabou » (p. 101), signale l'importance de sa gaucherie, voire de son « interposition », au sens propre et figuré, dans la survie de la horde. Dans cette caverne, qui constitue le point de départ et la fin de l'histoire ainsi que le lieu de naissance du jeune narrateur, Guito subit une sorte de renaissance. En effet, en s'enfermant dans cette grotte où il travaille sa future parolade à

prononcer devant la triple horde des Kalahoumes, des Kalahoumides et des Gongalokis, Guito rappelle l'adolescent dans les rites d'initiation des sociétés dites « primitives » qui devient un adulte riche d'un nouveau savoir après s'être enfermé dans une hutte hermétique, symbolique du ventre d'un monstre. Selon Ismène Lada-Richards, « nothing can convey more effectively the initiatory remoulding of identities than the initiand's emergence from the ritual monster's mouth, a reenactment of his/her natural birth from the maternal womb » (1998, p. 53).⁸ Comme Bao qui émerge du boyau, Guito renaît en devenant « monstrueux » dans ce « dédale » (p. 100), c'est-à-dire en acceptant sa difformité. Cette affirmation est d'ailleurs appuyée par Northrop Fry dans ses propos sur l'archétype de la quête où le héros combat un monstre : « Mutilation or physical handicap, which combines the themes of sparagmos and ritual death, is often the price of unusual wisdom or power » (1971, p. 193).⁹

Intermédiaire entre les différentes hordes et responsable, « à coups de parolade » (p. 225), d'« harmoniser les désaccords et [d]'établir l'imagerie commune de la horde nouvelle » (p. 292), Guito incarne l'altérité qui, selon Salaloudi, caractérise le paroleur : « *[N]'oublie jamais que pour les autres tu es un autre* » (p. 12). La parolade de Guito (c'est-à-dire ce roman) consiste d'ailleurs en un emboîtement ou un patchwork de monologues où il est, à la fois, lui-même « je reviens à moi »

⁸ « Rien ne peut mieux communiquer la refonte initiatique des identités que l'émergence de l'initié de la gueule rituelle du monstre, reproduction de son émergence de la matrice lors de la naissance » (je traduis).

⁹ « La mutilation ou le handicap physique, qui mélangent les thèmes desparagmos et de la mort rituelle, sont souvent le prix d'une sagesse ou d'un pouvoir extraordinaire » (je traduis).

(p. 67, 82, 137) et autrui (« Gao et Bao sont en moi depuis qu'ils parolèrent tour à tour » (p. 201). Ainsi, le jeune homme qui, comme le suggère Salaloudi, « n'est jamais seulement lui-même et [...] n'est jamais seulement en lui-même. Il est à la fois dans la horde et dans lui-même » (p. 5) incarne le « trismégiste » (p. 76) (trois fois grand) qui était déjà annoncé dans l'incipit si souvent cité : « Nous avançons dans la savane immense (dit Guito se dit Guito moi Guito je me dis) » (p. 1). En effet, Guito raconte une histoire véritablement polyphonique et polymodale qui va finir (espère-t-il) par réconcilier « la double-(triple)-horde » (p. 59). Différent du discours traditionnel, le monologue de Guito dévie aussi en rompant avec l'objectivité (p. 4) et la linéarité narrative (p. 13) prescrites par Salaloudi, et en allant même jusqu'à questionner certains actes de Bao, le nouveau chef des Kalahoumes : « est-ce qu'il faut taire toute faiblesse chez Bao » (p. 229). Réticent au début à transgresser les règles de la parolade, Guito évolue au cours du récit et finit par adopter un discours unique qui non seulement met en relief sa propre subjectivité, mais aussi les imperfections de la horde. Ainsi, Guito rompt avec l'idée qu'il existe une seule Histoire et fait comprendre qu'il s'agit d'une création peu uniforme, composée de diverses histoires hétérodoxes. Jacques Allard remarque très justement :

L'absence de parties nettement identifiées (des chapitres, par exemple), la longueur des phrases, la réduction de la ponctuation, les ajouts entre parenthèses ou en italiques, tout cela, qui contribue au caractère massif du texte imprimé, s'ajoutant au dépaysement lexical (et culturel), exige une attention considérable, une volonté constante de déchiffrement. (2000, p. 315)

Ainsi, la parolade ou *le stream of consciousness* de Guito, qu'il décrit lui-même comme « vipérine » (p. 37) et qu'il imagine

« naître et se dérouler » en lui dans l'avenir comme un « long-magique serpent » (p. 292), emprunte une forme monstrueuse qui fera évoluer la horde, tout comme le « triple fleuve aux anneaux musculeux plus puissants que ceux du boa constricteur » (p. 21) à qui elle ressemble, et qui constitue le point de rencontre entre les différentes hordes dans *Les Anthropoïdes*.

Cette rencontre entre la parole — cette prise de conscience —, la transgression et la monstruosité est confirmée dans les derniers propos de Guito. En se lamentant du fait qu'il ne verra jamais le célèbre fleuve qui s'appelle « Kébébouâ » (p. 295), le jeune narrateur décrit à la première personne du pluriel les ancêtres à qui il « doit [...] le jour (au confluent mystérieux des Kalahoumes-Gongalokis-Kalahoumides qui sur deux pieds ou quatre mains s'avancèrent jusqu'à nous) » (p. 295). Prononcée à l'endroit même où Guito a jadis subi l'épreuve de la parole et où « les yéyés futurs [...] crèvent l'outre ventrale [...] distendent la fente arrondie comme un anus monstrueux et surgissent enfin hors des ténèbres » (p. 101), cette déclaration, qui clôt le roman, place le lecteur et le narrateur homme-singe à un même niveau d'évolution par l'emploi du pronom « nous ». Ainsi, elle fait ressortir non seulement le rapprochement entre l'homme et l'animal, mais aussi la primauté de la différence, mécanisme hétérogène et polymorphe qui peut faire peur par sa nouveauté autant sur le plan physique que comportemental, dans la (re)naissance de la horde. Quoique Guito reste physiquement un homme des cavernes à la fin du récit, il s'en sort psychologiquement par la parole qui, en dénonçant l'intolérance et le monolithisme, va *révolutionner* la horde en restituant l'histoire et l'harmonie de la « savane [...] où se

déroule-déroulait la monstrueuse ripaille des hommes-singes » (p. 293).

Conclusion

Plus que l'histoire des ancêtres de l'Homme, *Les Anthropoïdes* expose la complexité de l'espèce humaine où la transgression et la différence, souvent perçues par la collectivité comme monstrueuses, sont au centre de l'évolution des êtres. Voilà l'idée que, comme les messages « en apparence contradictoires » des mânes, mais qui veulent « assurer l'avenir » (p. 37) de la horde, l'esthétique du monstrueux qui sous-tend ce roman permet de comprendre. Elle recoupe presque tous les aspects des *Anthropoïdes*, y compris cette narration de Guito qui oblige le lecteur, à l'instar de Bao, à dépister en suivant des traces labyrinthiques une bête mystérieuse qui s'avère, ironiquement, un Homme.

Enfin, il convient de noter que Bessette lui-même avoue avoir trouvé l'écriture des *Anthropoïdes* une expérience d'ordre « monstrueux ». En parlant du roman l'année avant sa publication dans un entretien avec Jean Fisette, l'auteur déclare ainsi : « Il s'agit d'un monstre préhistorique : c'est le cas de le dire » (p. 323). Il se sert d'une formule semblable cette même année dans une lettre à Gilbert La Rocque où il explique à son ami et éditeur : « Si je pense me débarrasser du roman monstrueux auquel je travaille (il compte maintenant 2000 pages), [...] j'aimerais analyser en détail *Serge d'entre les morts* » (1994, p. 47). Monstrueux par sa longueur et sa complexité, *Les Anthropoïdes* est à la fois l'apogée de l'œuvre de Bessette et un nouveau point de départ pour l'auteur, qui

transgressera ensuite la définition même du roman dans *Le Semestre*, fiction pseudo-autobiographique et transgénérique où il explore l'évolution de son propre « moi » qui restera toujours, bien sûr, un peu l'autre.

Bibliographie

- ALLARD, Jacques (2000), « *Les Anthropoïdes* : dans la caverne du récit », *Le roman du Québec : Histoire. Perspectives. Lectures*, Montréal, Québec/Amérique, p. 311-316.
- AMPRIMOZ, Alexandre (1983), « The Scapegoat : A thematic structure of Gérard Bessette's short fiction », *Canadian Studies*, n° 14, p. 65-70.
- BESSETTE, Gérard (1977), *Les Anthropoïdes, roman d'aventure(s)*, Montréal, La Presse.
- (1985), « Gérard Bessette et son œuvre », dans *Les Dires d'Omer Marin*, Montréal, Québec/Amérique, p. 115-129.
- BESSETTE, Gérard et Gilbert LA ROCQUE (1994), *Correspondance*, édité par Sébastien La Rocque et Donald Smith, Montréal, Québec Amérique.
- CANTIN, Léonce (1980), « Gérard Bessette : Un micro-univers en ébullition » *Québec français*, n° 40, p. 37-40.
- COHEN, Jeffrey Jerome (dir.) (1996), *Monster Theory. Reading Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- DERRIDA, Jacques (1967a). *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil.
- (1967b), *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit.

- (1972), « La pharmacie de Platon », *La Dissémination*, Paris, Seuil.
- (1992), *Points de suspension... Entretiens*, éd. Elisabeth Weber, Paris, Galilée.
- ÉLIADE, Mircea (1965), *Rites and Symbols of Initiation*, trans. Willard R Trask, New York, Harper & Brothers.
- FISSETTE, Jean (1976), « Gérard Bessette et la recherche du Père », *Voix et Images*, vol.1, n° 3, p. 317-328.
- FRYE, Northrop (1971 [1957]), *Anatomy of Criticism*, New Jersey, Princeton University Press.
- GIRARD, René (1972), *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset.
- (1982), *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- GOUANVIC, Jean-Marc (1980), « Entrevue avec Gérard Bessette sur les *Anthropoïdes* ou goûtez-y voir comme c'est bon », *Imagine*, mars-mai, p.103-10.
- HAMELIN, Louis (1995), « Dans le ventre du récit (lecture de Gérard Bessette) », *Voix et Images*, vol. 20, n° 2, p. 440-450.
- KAYSER, Wolfgang (1963 [1957]), *The Grotesque in Art and Literature*, trans. Ulrich Weisstein, New York, McGraw-Hill-Indiana University Press.
- KRISTEVA, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil.
- LADA-RICHARDS, Ismene (1998), « "Foul Monster or Good Saviour"? Reflections on Ritual Monsters », dans Catherine Atherton (dir.), *Monsters and Monstrosity in Greek and Roman Culture*, Bari, Levante Editori, coll. "Nottingham Classical Literature Studies 06".
- LASNIER, Louis (1982), « L'Espace primal dans l'œuvre de Gérard Bessette », dans J.-J. Hamm (dir.), *Lectures de Gérard Bessette*, Montréal, Québec Amérique, p. 11-19.

- MICHAUD, Carole (1974), « Testicules et peau d'homme », *Le Québec littéraire* I, p. 79-86.
- MILBURN, Colin Nazhone (2003), « Monsters in Eden: Darwin and Derrida » *MLN*, vol. 118, n° 3, p. 603-621.
- PATERSON, Janet (1979), « The Adventures of *Les Anthropoïdes* », *Journal of Canadian Fiction*, n° 24, p. 127-130.
- (1982), « *Les Anthropoïdes* ou la parole abymée », dans J.-J. Hamm (dir.), *Lectures de Gérard Bessette*, Montréal, Québec/Amérique, p. 227-36.
- PIETTE, Alain (1978), « Gérard Bessette : *Les Anthropoïdes* », *Livres et auteurs québécois 1977*, Québec, PUL, p. 69-73.
- ROBIDOUX, Réjean (1987), *La création de Gérard Bessette*, Montréal, Québec/Amérique.
- (1994), « Gérard Bessette ou l'exaltation de la parole », *University of Toronto Quarterly*, vol. 63, n° 4, p. 539-550.
- ROSEN, Elisheva (1991), *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint Denis, Presses universitaires de Vincennes.
- ROSNY AÎNÉ, Joseph-Henri Boex (1982 [1909]), *La guerre du feu*, Montréal, Domino.
- SAINT-HILAIRE, Étienne Geoffroy (1822), *Philosophie anatomique, III. Des monstruosités humaines*, Paris, Chez l'auteur.
- STEAD, Evanghélia (1994), *Le Monstre, le singe et le fœtus, tératogénie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz.
- THOMSON, Philip (1972), *The Grotesque*, London, Methuen.
- TODOROV, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.

- WHITFIELD, Agnes (1982), « *Les Anthropoïdes* : l'épreuve de la parole ou l'enjeu de la transgression », *Lectures de Gérard Bessette*, p. 211-226.
- (1991), Gérard Bessette, écrivain: à la recherche de l'homme nouveau », *Queen's Quarterly*, vol. 98, n°1, p. 40-55.
- (1991), « Le littéraire bessettien entre la taverne et la caverne », dans Louise Milot et Fernand Roy (dir.), *Littérarité*, Montréal, PUL, p. 149-162.

Résumé

Cet article réexamine *Les Anthropoïdes* de Gérard Bessette en tenant compte de ce que j'appelle l'esthétique du monstrueux chez l'auteur. Cette notion polysémique qui est définie ici dans le sens derridien du terme permet non seulement de caractériser l'univers du roman, mais aussi de voir comment la transgression constitue le mécanisme clé d'une certaine évolution au cours du récit.

Abstract

This article is a rereading of *Les Anthropoïdes* by Gérard Bessette in terms of what I call "the esthetic of the monstrous" in this author's works. This polysemous notion which I define in the derridian sense of the term allows us to not only characterize the setting and actions of the novel, but also to show how transgression is the key mechanism that leads to a certain degree of evolution within the story.

Jeu allégorique dans *Les Anthropoïdes*. Une carte du Tendre freudienne

Christian Vandendorpe
Université d'Ottawa

La séquence initiale du film de Stanley Kubrick, *2001 Odyssée de l'espace* (paru en 1968), montre l'émoi produit par l'arrivée inopinée d'un monolithe au sein d'une tribu d'anthropoïdes. Gérard Bessette, qui avait adoré lire *La Guerre du feu* quand il avait huit ans, avait été vivement frappé par ce film et il s'en était inspiré pour écrire *Les Anthropoïdes* (1977). Sans doute espérait-il secrètement que cet ouvrage qu'il considérait comme sa plus grande réussite susciterait dans la population québécoise le même mélange de stupeur et de fascination que l'aérolithe *high tech* dans la séquence d'ouverture du film. Ce ne fut pas le cas, sauf chez une poignée de critiques qui ne

cachèrent pas leur enthousiasme dès la parution du roman. Dans l'ensemble, l'accueil réservé à ce livre a été « décevant », comme le note Agnès Whitfield (1994). Et une récente *Histoire de la littérature québécoise* (Biron *et al.*, 2007) réussit même à l'ignorer totalement.

Pourtant, ce roman résiste au passage du temps et se lit sans doute aussi bien aujourd'hui que lors de sa publication. Bessette, qui a consacré sept ans à sa rédaction, s'est appuyé sur une documentation anthropologique extrêmement étendue dont témoignent les milliers de pages de notes et les brouillons aujourd'hui déposés aux Archives nationales du Québec. Cet ouvrage s'inscrit — à sa manière romanesque — dans la ligne des études cherchant à appréhender des stades anciens du psychisme et de la société humaine, depuis *Totem et tabou* de Freud (1913) jusqu'à *Dreams in Greek Tragedy* de Devereux (1976), en passant par *Thalassa* de Ferenczi (1924).

Certes, des critiques ont noté à juste titre des incohérences dans la datation des événements racontés dans ce roman. Certaines données du récit (peintures rupestres, maîtrise de la céramique, etc.) permettraient en effet de situer l'action à moins de 30 000 ans, alors que Bessette a dit en entrevue que son histoire se passait « il y a à peu près 500 000 ans » (Robidoux, p. 181). En outre, on ne se représente déjà plus tout à fait aujourd'hui la vie de nos ancêtres préhistoriques comme lors de la parution du *Naked Ape* de Desmond Morris (1967), un ouvrage qui avait aussi beaucoup inspiré notre écrivain. Enfin, notre façon d'envisager le passé de l'espèce est sans doute moins tributaire de la grille freudienne et davantage de la sociobiologie et des approches néo-darwiniennes sur le « gène égoïste » (Dawkins). Toutefois, le roman de Bessette

conserve sa force d'évocation et continue à fasciner par l'originalité de sa conception et la puissance de son écriture, qui font de sa lecture une expérience jubilatoire.

Ce roman se prête aussi particulièrement bien à des jeux interprétatifs en raison de sa dimension allégorique, restée inaperçue durant de longues années même à ses critiques les plus éminents. En effet, l'auteur, qui était rompu à la psychanalyse et à la psychocritique, s'est plu à lester sa construction romanesque d'un symbolisme riche et complexe qui invite à une lecture au deuxième voire au troisième degré. Ce souci, qui se manifeste sur tous les plans, est surtout sensible dans la description de l'espace. On peut s'en rendre compte par une série de trois cartes que Steven Urquhart a trouvées alors qu'il faisait l'inventaire des papiers de l'écrivain (décédé en 2005), et qu'il m'a aimablement communiquées (voir figures 1, 2 et 3 ci-dessous). Ces cartes nous ont d'abord vivement intriguées. Elles ne sont pas de la main de Bessette car ce n'est pas son écriture. Comme elles renvoient à des pages du livre tel qu'il a été publié, elles ne peuvent pas non plus avoir servi à sa rédaction. De plus, certaines indications sont suivies de points d'interrogation, signe qu'il s'agissait probablement de conjectures faites par un lecteur. Toutefois, le fait que l'écrivain les ait conservées atteste qu'il y attachait de l'importance. C'est pour cette raison que j'ai cru utile d'attirer l'attention sur ces cartes et de les commenter quelque peu. Par la même occasion, je ferai état de la parution récente d'un ouvrage de « psychobiographie » qui constitue une magistrale contribution aux études bessettiennes : *La mort d'Omer Marin, Anthropoïde*, de Jean-Louis L'Écuyer (alias de Louis Lasnier).

Les Anthropoïdes est présenté en page couverture comme un « roman d'aventure(s) ». Censé se dérouler dans les temps préhistoriques, il est centré sur la tribu des Kalahoumes, qui seraient des hominidés primitifs dont Gilles Dorion signale la probable étymologie grecque (« beaux hommes »). Un premier événement important a eu lieu dans le passé de la horde lorsque Venlao, ne supportant plus l'autorité dictatoriale du chef Bandonao, a fait sécession avec une moitié du groupe et a traversé le désert de la « mer des sables » pour aller s'installer dans « les régions transdésertiques baignées par le triple fleuve aux anneaux musculeux » (p. 21). Une fois établi dans cet endroit, perçu comme le paradis rêvé, ce dernier fera la guerre à la tribu voisine des Gongalokis avec laquelle il finira par nouer alliance. Grâce à des pratiques d'exogamie, sa tribu, qui a pris le nom de Kalahoumides, développera des traits de plus en plus nettement hominiens. Les chefs qui succéderont à Venlao ne reprendront contact avec la horde primitive que plusieurs générations plus tard.

Bien des lecteurs ont été tentés de transposer cette géographie imaginaire sur une carte du Québec, ainsi qu'y invite le dernier paragraphe du roman : « [je] ne verrai qu'en imagerie solitaire (par-delà la mer-des-sables) le musculeux fleuve géant que les sorciers Duracoudi-Sinaloké invoquent sous le nom guttural de Kébékouâ » (p. 295). La région située entre les deux fleuves pourrait donc être l'île de Montréal. Certes, l'auteur regrettera plus tard d'avoir fait une allusion aussi précise au Québec, car elle « donne une interprétation trop étroite à mon roman » (Robidoux, n. 66). Pourtant, Bessette affirme ne pas avoir songé à Montréal, au premier abord :

Si improbable que cela puisse paraître, je n'avais pas, en cours d'écriture, saisi le lien entre le triple fleuve (c'est ainsi qu'il est désigné le plus souvent) et Montréal. En « inventant » cette expression, je pensais vaguement à Trois-Rivières, que je connais à peine et dont j'ignore même si elle possède trois cours d'eau. Puis, tout à coup, j'ai fait une découverte « inattendue » : le triple fleuve, c'est le Saint-Laurent qui, à Montréal, se divise en trois branches [...]. Les deux interfleuves deviennent par conséquent l'île de Montréal et l'île Jésus. (1979, p. 123)

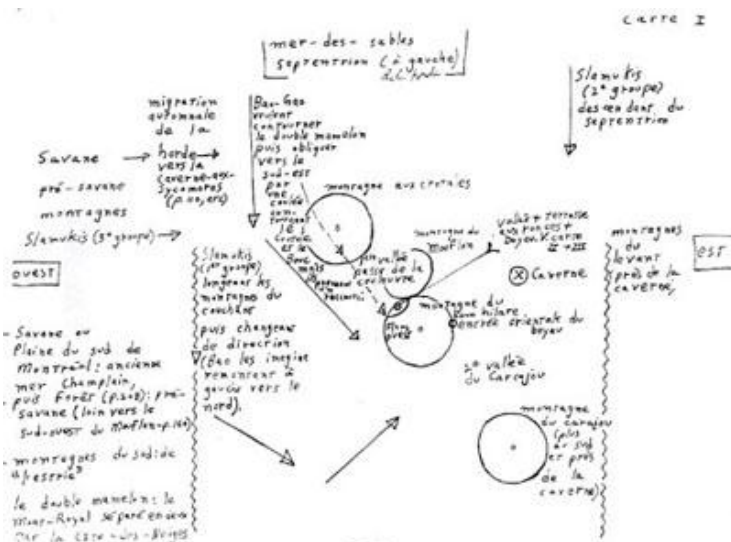


Figure 1. Géographie des lieux

Si Montréal a ainsi servi de référent inconscient au paradis rêvé, il est toutefois difficile de faire coïncider les autres données spatiales avec la géographie de l'Amérique, car la faune et la flore sont typiquement africaines (girafes, lions, léopards, etc.) et la mer-des-sables évoque tout naturellement le Sahara — à moins qu'il ne faille y voir une évocation symbolique du désert culturel séparant

Kingston de Montréal, ce qui serait pousser l'allégorèse un peu loin. Compte tenu des réticences de l'auteur, il est préférable de ne pas chercher à calquer la géographie imaginaire des *Anthropoïdes* sur la carte du Québec. Il est donc difficile d'être d'accord avec la figure 1, qui identifie la mer-des-sables à l'ancienne mer Champlain, les montagnes du sud à celles de l'Estrie (alors que celles-ci se trouvent à l'est) et le double mamelon au « Mont-Royal séparé en deux par la Côte-des-Neiges ».

Il en va tout autrement des figures 2 et 3. Celles-ci proposent une approche bien plus intéressante et convaincante de la géographie imaginaire de ce roman en la dessinant sur une minutieuse description du corps féminin. Cette lecture allégorique de l'espace est en effet préparée dès l'ouverture du roman par des métaphores organiques récurrentes. Le thème dominant en est le ventre, qui revient des dizaines de fois : « le ventre des nuits sans lune » (p. 19), « le ventre spacieux du temps » (p. 2, 5, 6, 60), « il laisse son parolage descendre dans le ventre de la horde » (p. 62), « je plonge lentement dans le ventre du sommeil » (p. 63, 146). D'autres métaphores jouent sur le thème de la chevelure ou de la peau : « la chevelure des longues herbes brunâtres » (p. 121), « le ciel tout entier n'était qu'une vaste peau pulsative et tourbillonnante » (p. 73). Ces métaphores ont pour effet d'anthropomorphiser la nature et préparent le lecteur à passer d'une lecture réaliste à une plongée dans l'imaginaire, ainsi que le signale Jean-Marc Gouanvic (1980).

Lors d'une première lecture, un lecteur non prévenu pourrait être frappé de la précision maniaque avec laquelle sont notés les détails topographiques. Ainsi, par exemple, lorsque les Kalahoumes décèlent la présence des Slamukis sur leur territoire, Bao part en éclaireur avec trois autres compagnons

afin de les repérer. Lorsqu'il s'arrête pour la nuit, le héros se représente mentalement sa situation dans l'espace: « il songea en s'endormant que sans les Slamukis il lui suffirait de s'élancer au pas de course dans la vallée puis d'obliquer vers le sud-est puis de grimper sur le bouc puis sur le carcajou pour atteindre (enfin) la caverne-aux-sycomores et attendre l'arrivée de la horde » (p. 155). De telles précisions topographiques sont d'autant plus étonnantes que Bessette avoue par ailleurs qu'il ne pouvait guère s'orienter dans l'espace (L'Écuyer, 2007, p. 135) et que : « n'étant pas visuel, je multiplie les détails que ma mémoire ne me fournit pas » (Smith, p. 116). Où prenait-il donc des détails aussi précis et propres à impressionner un lecteur doté d'un solide sens de l'orientation? La réponse est très simple : Bessette suivait en fait un plan très précis, calqué sur une partie précise du schéma corporel et que l'on peut comparer à une « carte du Tendre » freudienne.

Les pérégrinations de Bao et Gao atteignent leur point culminant lorsqu'ils arrivent à un « boyau transmontagneux » (p. 206) dont l'entrée est obstruée par une « grosse pierre ovoïde ». Les deux héros parviennent au prix d'efforts surhumains à déplacer cette pierre tout en évitant au « rocher stercoreux de dévaler plus bas (en pétaradant) la pente » (p. 206). Le terme « stercoreux » désignant « ce qui a rapport aux excréments », il ne saurait y avoir d'incertitude sur la matière dont est formé le rocher en question, ni par voie de conséquence sur la nature de l'orifice par lequel nos héros se sont introduits. L'auteur précise d'ailleurs : « Une odeur de moisissure régnait dans le boyau charriée par un étrange souffle intermittent-mystérieux [...] qui semblait émaner des entrailles de la terre » (p. 207-208). Après avoir rampé dans ce boyau, les héros arrivent à un autre orifice qui donne sur la

sortie. Celui-ci est décrit comme « une fente à demi lumineuse (obstruée qu'elle était par un buisson chevelu) » (p. 209). Bao y colle longuement son œil, observant les traitements que les Slamukis réservent à leurs prisonnières Gongalokis. La description de cet orifice est exactement la même que celle du sexe féminin donnée un peu plus loin : « fente embroussaillée de poils roux » (p. 242). Cette forme de voyeurisme au deuxième degré que suggère l'œil dans la vulve, accompagnée d'un phantasme sadique-anal, fait probablement renvoi à Bataille et à son *Histoire de l'œil*. Comme cette sortie est interdite à cause de la présence de Slamukis – décrits de façon fort appropriée « comme des morpions abhorrés collés à la vallée » (p. 246), Bao et Gao reprennent leur reptation à l'intérieur des entrailles de la terre-mère. Progressant dans un « boyau cauchemardesque qui déroule son réseau étend ses tentacules sous la montagne du bouc hilare », ils arrivent dans une « grotte colossale » (p. 212), dans laquelle on reconnaît sans difficulté l'utérus : on a sans doute ici la plus belle expression littéraire d'un phantasme de régression intra-utérine. Faisant référence aux conceptions mythiques de la « *vagina dentata* », le narrateur nous apprend que le même endroit a été vu en rêve par le héros comme plein de « piliers phosphorescents » (p. 212) et de « stalactites multicolores » (p. 220). Pour les lecteurs qui résisteraient encore à identifier la réalité corporelle sous-jacente à ce paysage caverneux, le récit précise que ce boyau est vivant :

le boyau se mit à rouler sur lui-même d'abord lentement puis de plus en plus vite avec un grondement de bête puis là-bas très loin poussé par un vent mystérieux le roc ovoïde fut éjecté et le couloir tout entier depuis la vallée crevasseuse jusqu'à la terrasse-aux-ronces se mit à se contracter et à se dilater comme les anneaux d'un boa monstrueux. (p. 213)

Le lecteur accroché à une lecture non métaphorique pourra certes encore tenter d'imaginer que la montagne est en proie à une secousse sismique ou que les héros circulent dans un volcan en train de se réveiller. Mais d'autres notations ramènent obstinément au substrat corporel comme autant d'indices et d'allusions transparentes proposées par l'auteur. Ainsi, les parois de la montagne sont fort opportunément striées de rouge, ce qui amène le narrateur à expliciter la métaphore corporelle : « Et Bao réimagea les strates rouges apparues dans son rêve à l'orée du boyau transmontagneux et il se demanda si ces strates rouges étaient les veines de son corps » (p. 168).

Enfin, une fois sortis du boyau, Bao et Gao iront puiser « une eau rousse » dans un « bassin minuscule où pissait chichement le ruisseau vermiforme à l'eau rouilleuse » (p. 269). On pourrait difficilement saturer davantage l'isotopie organique.

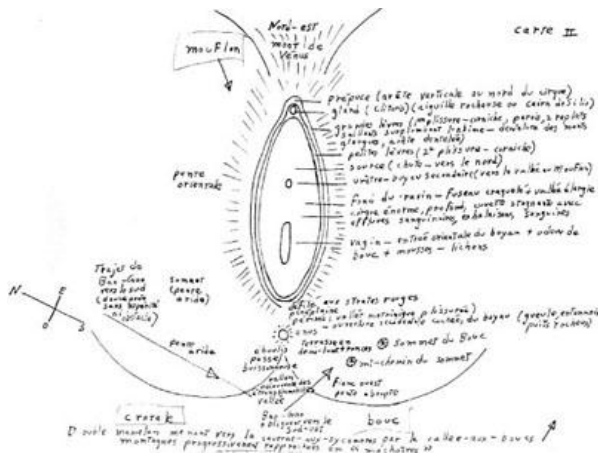


Figure 2. Métaphore organique externe

Il est à noter que, dans les entrevues qu'il a données sur cet ouvrage, Bessette reconnaît volontiers avoir été conscient de « la correspondance qui existe entre le boyau de la montagne [...] et les entrailles maternelles. Il en va de même pour la caverne et ses enclos successifs » (1979, p. 120). Il nous semble toutefois qu'il faille aller plus loin qu'une simple prise de conscience après coup de ce jeu de correspondances : en réalité, tout porte à croire que l'auteur a construit son récit en se fondant très consciemment sur une carte du corps : cela seul peut expliquer la profusion de détails topographiques donnés avec une précision obsessionnelle et les nombreux endroits où l'auteur vend la mèche dans une sorte de clin d'œil au lecteur. Car, à quoi servirait de celer une énigme au cœur de ce roman si personne ne devait s'aviser de son existence?

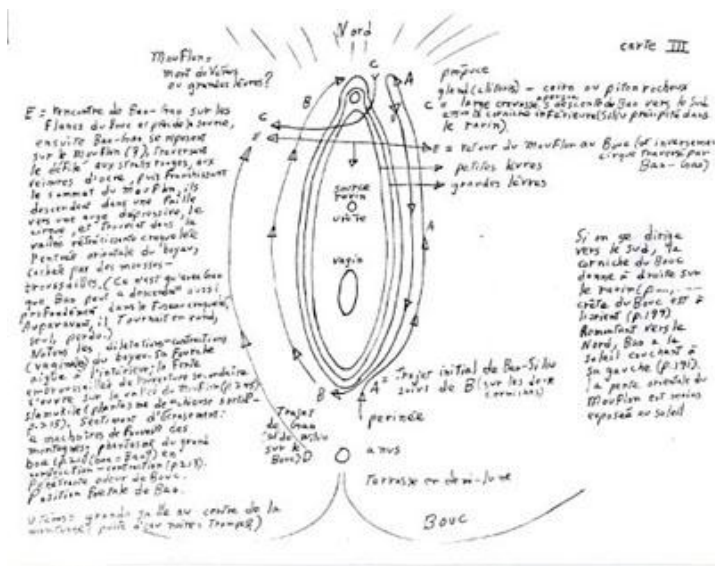


Figure 3. Métaphore organique interne

On peut aller encore plus loin que le perspicace auteur de ces cartes et déchiffrer un troisième niveau d'allégorie dans ce roman. Pour que les personnages puissent ainsi circuler librement dans ce sexe-pays, il faut qu'ils soient vraiment minuscules. Or, quoi de plus idoine que des spermatozoïdes pour effectuer une telle odyssée? Là encore, le texte propose des pistes non négligeables à l'appui d'une telle interprétation. Ainsi, alors que les bébés kalahoumes naissent dans le *deuxième* enclos de la caverne-aux-sycomores, Guito, le narrateur, lui, doit s'enfoncer plus profondément dans la caverne, jusqu'au *troisième* enclos : c'est là, dans le noir absolu, dans un « enfoncement alvéolique » qu'il doit *concevoir* sa parolade, qui retrace l'histoire de la tribu.

En même temps, on peut voir dans l'odyssée de ces spermatozoïdes un résumé des diverses étapes par lesquelles s'est effectué le processus d'hominisation. Le roman traduirait donc à sa façon un principe jadis énoncé par Ernst Haeckel et qui a longtemps eu cours en biologie, selon lequel « l'ontogenèse récapitule la phylogenèse » : le fœtus au cours de son développement passerait par les grandes étapes de l'évolution de l'espèce humaine. Cette hypothèse est confirmée par l'auteur lui-même qui, dans une entrevue avec Donald Smith, avait explicitement revendiqué une telle métaphore structurante comme trame de son roman en déclarant : « *Les Anthropoïdes* nous décrit l'origine de l'espèce : c'est un roman "phylogénétique" » (Smith, p. 119). De la même façon que l'organisme, au cours de son processus de maturation, reproduit divers états par lesquels son espèce est passée, le récit doit, pour réaliser ses effets magiques sur ceux qui l'écoutent, retracer l'histoire de la horde. Si le héros-paroleur Guito s'enfonce dans la caverne-utérus, c'est afin de pouvoir

accoucher de son récit, qui sera dit dans le deuxième enclos, celui des naissances.

Cette équivalence entre le récit et le corps permet au narrateur d'assumer une exceptionnelle puissance génésique et de vanter ses « parolades plus fécondes que le ventre des femelles » (p. 5). Bien conscient de la sorte de transe hypnotique qu'un récit bien mené peut avoir sur son audience, l'auteur écrit que: « les écoutants devenaient comme des somnambules et des nouveau-nés dans le delta fécond limoneux de l'interfleuve » (p. 4). Le récit primordial a ainsi pour effet de souder la collectivité, tout comme le fait la culture : « Ceux qui partagent les plaisirs frayeurs et tremblements d'une parolade [...] appartiennent à la même horde » (p. 96). À travers la fiction du héros-paroleur, c'est donc le lecteur du roman qui est en définitive visé : en s'imaginant dans la position des auditeurs de ce récit, le lecteur serait amené à vivre sur le plan fantasmatique une nouvelle naissance qui le ferait membre à part entière de la horde.

Une étude psychobiographique

Parmi les commentateurs de cette œuvre, Jean-Louis L'Écuyer mérite une place à part pour l'imposante étude psychobiographique qu'il a récemment publiée sur l'œuvre de Gérard Bessette. Dans le gros chapitre qu'il consacre aux *Anthropoïdes*, il identifie très clairement la dimension symbolique des nombreuses données spatiales et montre la cohérence de la « topographie anatomique » qui sert de soubassement au roman. Décrivant l'expédition de Bao-Gao comme une « odyssée lilliputienne » dans « un espace

entièrement corporalisé » (2007, p. 344), il note que celle-ci commence par un repérage minutieux de la topographie et il décline les différents repères géographiques en relation avec leurs équivalents corporels : « L'espace génital se recrée à mesure qu'avance le personnage; le décor en porte la représentation en permanence » (p. 357). En effet, le parcours est parfaitement balisé : « Le point de départ de Bao-Siliu et de Gao-Wiliu se trouve sur la terrasse en demi-lune, partie de l'orbe fessier du Bouc, plutôt que pubis, d'où on escalade le pli de l'aine (« passe buissonneuse ») pour apercevoir à gauche le sommet des monts, la crête dentelée des lèvres » (p. 361-362). On retrouve ainsi le clitoris sous la forme d'une « aiguille rocheuse »; les petites lèvres « deuxième plissure renversée de l'aride montagne-du-mouflon » (p. 355), le mont de Vénus, etc. Or, en comparant cette étude avec les figures 2 et 3, on ne peut qu'être frappé par la similitude des observations.

Comme nous l'avons déjà signalé, la figure 1 est beaucoup plus discutable et la correspondance avec l'étude de l'Écuyer n'est pas totale. En effet, alors que la carte assimile ces montagnes à celles de l'Estrée, L'Écuyer affirme que Bessette se serait inspiré du Mexique « pour les chaînes de montagnes orientale et occidentale des *Hominiens* » (p. 213). En revanche, pour la topographie anatomique, la correspondance est parfaite. De sorte qu'il n'est pas hasardeux de supposer que le psychobiographe et l'auteur de ces trois cartes sont une seule et même personne.

Jean-Louis L'Écuyer était bien placé pour rédiger cette somme sur l'œuvre de Gérard Bessette que constitue *La mort d'Omer Marin, Anthroïde* (2007). Il a en effet été son étudiant à l'Université Laval en 1966-67 puis l'a suivi à l'Université Queen's, où il fait sa maîtrise. Formé à la psychocritique par

Bessette, il avait développé avec lui une sorte de relation filiale qui s'est maintenue durant de longues années, le romancier voulant trouver un disciple en ce jeune admirateur. L'Écuyer s'appelle de son vrai nom Louis Lasnier, mais — la nomination est la marque du pouvoir — Bessette le baptise Pasquier dans ses romans et lui suggère par la suite le pseudonyme de L'Écuyer. Le romancier en fait même le narrateur fictif de son dernier roman *Les dires d'Omer Marin*, dans lequel L'Écuyer apparaît sous le nom de « Nazaire-Élie Pasquier dit L'Écuyer » et où il se fait léguer les papiers de l'écrivain, avec mission d'en faire un livre. Ainsi dûment adoubé — un écuyer est un « Gentilhomme au service d'un chevalier » (*Le Petit Robert*) —, Lasnier/L'écuyer était autorisé à se lancer dans l'entreprise colossale qu'est cette psychobiographie, même s'il avoue, après toutes ces années, se trouver dans une relation duelle avec l'écrivain : « Dans son esprit, nous nous ressemblons par la frustration-irritation, à l'origine nucléaire de la pulsion agressive qui ne se sublime pas, et ne s'exprimant pas, se transforme en angoisse. [...] IL VOULAIT INCONSCIEMMENT ME BLOQUER-ASSASSINER ET J'AI DÛ LE PARRICIDER passivement » (p. 48. Les majuscules sont de l'auteur).

L'ouvrage de L'Écuyer commence par identifier ce que l'on sait de la famille et de l'enfance de Bessette, tant par sa correspondance et ses souvenirs romancés (notamment dans *Le Semestre*) que par les entrevues qu'il a données et ses propres analyses de psychocritique appliquées à son œuvre. L'Écuyer interroge à l'aide de la même grille les romans les plus révélateurs des traumatismes que l'écrivain aurait vécus dans son enfance. Il questionne aussi, bien sûr, les rapports du jeune Bessette à sa mère et à son père. Ce dernier est décrit comme « l'objet de la pulsion sadique conjuguée de la

mère dépressive et de l'enfant » (p. 302); en revanche, le jeune garçon idéalise la mère, mais cette idéalisation le conduira à la fuir dans l'alcool et la recherche des prostituées (p. 318). Selon L'Écuyer, on trouve des manifestations de cette stratification affective chez nombre de ses personnages, que ce soit dans *Le Libraire*, *Les Pédagogues*, *Le Cycle* ou *La Bagarre*. L'ensemble de la production romanesque se diviserait en « deux temps et deux genres » : le cycle du père correspondrait au désir de réussir, représenté par *La Bagarre*, *Le Libraire*, *Les Pédagogues* tandis que les autres ouvrages formeraient le cycle de la mère ou de la femme, axé sur la parole et le monologue intérieur (p. 596-597). Plus loin, L'Écuyer suggère une division des romans en deux groupes : « le cycle de la révolte, le cycle de la jalousie » (p. 613) : « Le jeune des premières œuvres voit le père en ennemi [...]. Les œuvres de la seconde moitié de la carrière de l'écrivain établissent une connivence avec la figure paternelle, l'autorité de la horde ou l'Institution littéraire et universitaire » (p. 614). Cette connivence est très visible dans *Les Anthropoïdes* où, après avoir perdu l'usage de son bras en détournant un coup de massue qu'un ennemi voulait asséner à son père, Guito sublime sa condition en se faisant paroleur, ou chantre officiel de la tribu.

Certains lecteurs pourront trouver agaçant que l'Écuyer ait systématiquement transformé les noms propres et les titres de livres : *Kamouraska* est ainsi rebaptisé *Kakamarda*, Anne Hébert devient Anne Chambredebois, *La Bagarre* devient *La Rixe*, Sainte-Espérance est mis pour Sainte-Foy, Lelaid pour Lebel, Tonton Micon pour Gaston Miron et ainsi de suite. Parmi les quelque 250 déformations ainsi effectuées sur le mode du calembour, on trouve aussi des trouvailles rabelaisiennes du genre « Téléspore de Mortecouille » pour désigner un collègue de Québec. Certes, un index permet au lecteur de rétablir le

patronyme correct sous la désignation humoristique. Et L'Écuyer ne fait que reprendre une onomastique créée par Bessette lui-même. Mais un procédé d'écriture qui pouvait se justifier dans une œuvre de fiction détonne et exaspère dans un ouvrage de critique. De plus, en adoptant les fantaisies onomastiques du romancier, L'Écuyer reprend parfois aussi sans les questionner des détails par lesquels Bessette identifiait ses personnages tout en brouillant les pistes, comme de dire de tel collègue qu'il était flamand alors qu'il est alsacien.

Ces quelques réserves mises à part, L'Écuyer fournit ici l'étude de psychocritique la plus riche que l'on ait pu écrire sur l'œuvre de Bessette. Outre qu'il maîtrise la totalité du corpus, ce qui lui permet de faire des rapprochements lumineux entre des thématiques et des personnages, l'auteur a une bonne connaissance de Gérard Bessette, qu'il a fréquenté durant de longues années. De plus, il s'appuie sur des lectures de psychologie et de psychanalyse très étendues, qu'il applique avec finesse et perspicacité.

Toutefois, il ne va pas jusqu'à questionner les limites que pose à sa méthode de psychocritique le fait que l'écrivain en maîtrisait parfaitement les moindres éléments, surtout dans une œuvre de maturité comme *Les Anthropoïdes*. Dans ce roman, les symboles que le critique repère — avec un indéniable talent et une grande sûreté — comme autant de cailloux blancs livrés à la sagacité interprétative du lecteur, ne sont pas les produits d'un inconscient qui travestirait de façon plus ou moins opaque des données interdites à la conscience et censurées, mais bien plutôt le résultat d'une construction mûrement réfléchie dans laquelle l'écrivain s'est donné la possibilité et le plaisir de satisfaire ses fantasmes sans aucune

inhibition tout en mettant ses lecteurs au défi de les repérer. Le substrat inconscient ou pour le moins indicible de cette fiction est à chercher dans une autre strate, comparable à la castration symbolique de Guito dont un bras est inutilisable. Bessette a lui-même reconnu que « cette blessure brachiale [...] peut symboliser une impuissance sexuelle » (1979, p. 117). Dans le libre jeu des fantasmes que permet l'écriture, cela se traduit par une obsession du sexe d'autant plus douloureuse qu'elle ne trouve pas à se réaliser. On est donc ici devant un bel exemple de sublimation par l'art : tout comme le dit Bessette à propos de Guito, « la blessure physique se sublime en parole » (Smith, p. 125).

Mais est-on ici dans le registre de l'inconscient? Pratiquant Freud depuis qu'il avait vingt ans, ayant dans sa bibliothèque à peu près tout ce qui était disponible de cet auteur, Bessette avait mis au clair la source de la plupart de ses phantasmes et pouvait, sans censure de son sur-moi, effectuer une régression débridée à un stade infantile en se mettant dans la peau d'un narrateur primitif dominé par le Ça.

Cette libération de la parole dans l'écriture, qui peut certes choquer certains lecteurs, lui a permis de faire parler Guito de façon crédible, dans une prose d'une fluidité et d'une oralité rarement égalées. On ne sait si, pour trouver un ton adapté à sa fiction, Bessette a étudié de près les procédés stylistiques propres aux littératures orales ou s'il les a retrouvés spontanément. Le fait est qu'il en joue en virtuose, accumulant syntagmes figés et répétitions à valeur incantatoire. Il en résulte une prose envoûtante parfaitement adaptée à un projet épique situé à l'aube des temps et qui, en plus de charmer le lecteur, permet d'explorer, par-delà les phantasmes

de l'auteur, des facettes obscures ou occultées de notre humaine condition.

Bibliographie

- BATAILLE, Georges (1979 [1928]), *Histoire de l'œil*, Paris, Gallimard.
- BESSETTE, Gérard (1977), *Les Anthropoïdes*, Montréal, Québec-Amérique.
- (1979), *Mes romans et moi*, Montréal, Hurtubise HMH.
- BIRON, Michel *et al.* (2007), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- DAWKINS, Richard (1989 [1976]) *Le gène égoïste*, Paris, Odile Jacob.
- DEVEREUX, George (1976), *Dreams in Greek Tragedy*, Berkeley University Press.
- DORION, Gilles (1978), « Les Anthropoïdes », *Québec français*, 29, p. 7.
- FERENCZI, Sandor (2002 [1924]), *Thalassa : Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*, Paris, Payot.
- FREUD, Sigmund (1972 [1913]), *Totem et tabou : interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*. Traduit de l'allemand par S. Jankélévitch. Paris, Payot.
- GOUANVIC, Jean-Marc (1980), « Les Anthropoïdes ou "Goûtez-y voir comme c'est bon!" », *Imagine*, vol. 1, n° 3.

L'ÉCUYER, Jean-Louis (2007), *La mort d'Omer Marin, Anthroïde. Essai sur les mœurs*, Montréal, Québec Amérique.

MORRIS, Desmond (1967), *The naked ape; a zoologist's study of the human animal*, London, Cape.

ROBIDOUX, Réjean (1987), *La création de Gérard Bessette*, Montréal, Québec-Amérique.

SMITH, Donald (1983), « Entrevue avec Gérard Bessette », *L'écrivain devant son œuvre*, Montréal, Québec-Amérique. Entrevue d'abord publiée dans *Lettres québécoises*, n° 11, septembre 1978.

URQUHART, Steven Douglas (2006), *L'esthétique du monstrueux dans l'œuvre romanesque de Gérard Bessette*, thèse de doctorat, Université Queen's.

WHITFIELD, Agnès (1994), Article sur *Les Anthropoïdes*, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome 6, Montréal, Fides.

[Anthropoïdes - Carte 1 \(98k\)](#)

[Anthropoïdes - Carte 2 \(170k\)](#)

[Anthropoïdes - Carte 3 \(167k\)](#)

Résumé

Dans *Les Anthropoïdes* Gérard Bessette propose une géographie imaginaire qui allégorise le corps féminin dans ses parties les plus intimes. Il trace ainsi une moderne carte du Tendre où se donnent libre cours nombre de fantasmes mis au jour par la psychanalyse et l'anthropologie. En dépit du fait que le récit est parsemé d'allusions répétées et parfois très explicites à ce jeu

métaphorique, la plupart des critiques n'ont pas décodé cette clé interprétative dans toute sa richesse, exception faite de Jean-Louis L'Écuyer (2007). Nous montrons toutefois que la construction allégorique est encore plus subtile et plus élaborée que ne le propose cet auteur.

Abstract

In his novel *Les Anthropoïdes*, Gérard Bessette describes an imaginary geography that allegorizes the feminine body in its most intimate parts. He thus draws a modern “carte du Tendre” in which are freely expressed a number of fantasies explored by psycho-analysis and anthropology. Even if the novel is dotted with repeated and sometimes very explicit allusions to this metaphorical play, most critiques have not decoded this interpretative key, with the exception of Jean-Louis L'Écuyer (2007). We show however that the allegorical construction is even subtler and more elaborate than proposes this author.

Le Semestre. Une lecture « psychanalytique »

Annette Hayward
Université Queen's

Il rêva (bizarrement) qu'il rêvait sans le savoir et
essayait assis dans son bureau de *Narcotown*
Hall d'exprimer par un monologue intérieur ce
rêve qui se rêvait en lui à son insu en présence
de Sandra Karolanski

Gérard Bessette, *Le Semestre*, p. 100

Le Semestre (1979) est une œuvre dont la thématique onirique et résolument non linéaire met le lecteur au défi d'y mettre de l'ordre et d'analyser l'ensemble du texte de la même façon que le narrateur, Omer Marin, analyse ses propres rêves ou l'œuvre

de Gilbert La Rocque. C'est ainsi que, partie avec l'intention d'étudier surtout, sinon exclusivement, les récits de rêve et l'oniranalyse réalisée par ce narrateur, je suis tombée dans un piège savamment ourdi par l'auteur. Il en serait ravi, j'en suis certaine. Néanmoins, n'étant pas une disciple de Gérard Bessette et n'ayant pas été formée par lui, je n'ai pas l'intention de faire une psychocritique qui engloberait l'ensemble de son œuvre, comme l'ont fait Louis Lasnier et Guy Monette. Mon but — si tant est qu'on puisse parler de but, vu que je me suis laissée entraînée par ma lecture du *Semestre* — est plus modeste : analyser cette œuvre unique, envoûtante, pour en faire du sens et cerner/commenter la métaphore obsédante qui, selon moi, la sous-tend.

Texte hybride sans division en chapitres et à la ponctuation plutôt rare, à l'exception des traits d'union et des parenthèses savamment commentés par Annie Montaut, *Le Semestre* raconte, dans un long monologue intérieur labyrinthique, le dernier semestre d'Omer Marin, un écrivain originaire du Québec qui enseigne la littérature québécoise à la Princess University de Narcotown, petite ville tranquille située au bord du Lac Ontario. Le narrateur vit continuellement dans « une espèce d'état second » onirique (p. 186) causé entre autres par des doses massives d'antibiotiques (tétracyclines et amoxils) à la suite d'une récente maladie, dont il précise qu'il s'agit des chlamidia, une infection sexuellement transmise; il est en outre en proie à des insomnies fréquentes suivies d'ingestion de cafés hypertassés puis parfois de comprimés de valium. C'est plongé dans cet état que Marin raconte, par bribes apparemment sans ordre, au fil de la plume et de ses associations libres: (1) ses fantasmes et ses rêves (hypnagogiques ou hypniques), (2) certaines séances du cours de

littérature où il initie ses « anglotes » à la psychocritique, (3) son analyse psychocritique du roman *Serge d'entre les morts* de Gilbert La Rocque, (4) ses réminiscences du passé, (5) ses réflexions sur la situation politique du Canada et du Québec et sur son propre rapport complexe avec ces deux « États », ainsi que (6) son aventure amoureuse avec une jeune étudiante de son cours, Sandra Karolinski. Sans oublier (7) ses réflexions sur certains écrivains québécois comme Jack MacFerron, Vinicole Brosseuse, Hubert Aquin et Butor-Ali Nonlieu, sur la littérature en général et sur sa propre œuvre en particulier.

Le Semestre est une œuvre fascinante, notamment pour ceux et celles qui s'intéressent au rôle joué par le récit de rêve en littérature. En effet, Omer Marin, féru des théories freudiennes, prête beaucoup d'attention à ses rêves, qu'il note depuis des années dans un cahier posé sur sa table de chevet. Le narrateur raconte aussi ses fantasmes hypnagogiques, qui lui viennent comme malgré lui, et ceux que, « recroquevillé sur le matelas », il invente pour s'endormir — comme lorsqu'il s'imagine en train de creuser un tunnel profond pour ensuite émerger à la surface et cribler ses ennemis de « balles-fusées-rayons mortelles » (p. 114). Dans ce roman, en effet, la frontière entre la veille et le sommeil, le rêve et le fantasme, le passé et le présent, le présent et le futur, le conscient et le subconscient ou l'inconscient, le texte et le hors-texte, deviennent extrêmement floues, ainsi que la césure entre ce qui se dit et ce qui ne devrait pas se dire.

Une remise en question de certains concepts

On peut voir un exemple de la remise en question de la logique binaire habituelle lorsque le protagoniste raconte à l'intérieur

du récit un roman futur qu'il écrira peut-être, roman qui ressemble comme deux gouttes d'eau à celui que le lecteur est en train de lire : « Il faudrait bien un jour (se disait Marin) que j'écrive un roman (mais ce serait un drôle de roman) sur ces questions complexes à mi-chemin entre le conscient et l'inconscient (région grisâtre et comme hypnagogique) un roman qui dans un sens serait plus réel-authentique que la réalité obtuse quotidienne » (p. 209). Ainsi, le professeur et critique littéraire Omer Marin, en analysant *Serge d'entre les morts* de Gilbert La Rocque, établit une équivalence entre le protagoniste et le romancier, écrivant ainsi : « Serge (et par conséquent La Rocque) ». De même, tout comme, en tant qu'écrivain, Marin s'identifie « plus ou moins » au protagoniste du roman qu'il est en train d'écrire, le texte nous invite continuellement à nous interroger sur les liens qui pourraient exister entre l'œuvre littéraire et son auteur, tout particulièrement entre l'Omer Marin auteur de *la Rixe*, du *Bibliothécaire*, de *L'Élucubration*, etc. (p. 259-261), et Gérard Bessette, auteur de *La Bagarre*, du *Libraire*, de *L'Incubation*, etc.¹ Le narrateur annonce d'ailleurs clairement que « [Marin] ne séparait plus l'homme (profond) de l'œuvre ni le prof du cours » (p. 11). Et alors que la fin du roman annonce le début de la rédaction de l'œuvre (« il me reste à l'écrire à décrire ce demi-semestre houleux-accidenté [...] à le revivre dans un état second pour me (re)catharsiser de mes fantômes », p. 278), encourageant ainsi le lecteur à faire le lien avec le roman qu'il tient entre les mains, on voyait déjà, à la page 21, se multiplier les mises en abyme :

¹ Les personnages des romans d'Omer Marin, lorsqu'on en parle, ont d'ailleurs les mêmes noms que ceux qu'ils ont dans les œuvres de Bessette.

Ainsi dans cette espèce de roman qui s'intitulera probablement *Le Semestre* je n'ai pas dit pourquoi le protagoniste Omer Marin (qui est plus ou moins moi) se met à écrire une espèce de récit de son dernier semestre (qui fut-sera peut-être son dernier semestre d'enseignement). Mais sans doute ne sait-il pas lui-même (pas plus que moi) les motifs-impulsions-impulsions qui l'incitent à entreprendre ce drôle de récit-chronique-roman. [...] ce sont les chlamydiae infectieuses puis les tétracyclines antibiotiques qui ont assuré à Marin (mon personnage) un certain recul une distanciation inusitée face à des événements contemporains. Jamais auparavant Omer n'avait élaboré une œuvre romanesque à partir d'un vécu aussi récent [...]. (p. 21)

Précisons que, en dépit de l'impression donnée par cette citation, le récit du *Semestre* est raconté par un narrateur externe, extradiégétique et hétérodiégétique, qui présente toujours son protagoniste à la troisième personne, mais en rapportant en détail les faits et gestes, et surtout les pensées intimes ainsi que le monologue intérieur de ce personnage qui se parle, bien entendu, à la première personne. Il s'agit donc d'un véritable narrateur-Dieu anonyme dont la voix, n'en déplaise aux mises en garde fort justifiées de Genette, sera perçue par la plupart des lecteurs comme provenant de Gérard Bessette, la personne dont la signature se trouve sur la couverture du livre. Mais ce narrateur cède si souvent la place au monologue intérieur de Marin qu'on finit par avoir l'impression — même si le narrateur ajoute à la suite de chaque monologue, « se disait-il » ou un équivalent — que c'est celui-ci, autant sinon plus que le narrateur externe, qui raconte le roman, créant ainsi une certaine confusion entre les deux « narrateurs » et leur auteur.

De plus, dans le passage cité ci-dessus, comme dans plusieurs autres séquences du roman, Marin, protagoniste-

écrivain et professeur, se parle à la première personne de son futur roman qui s'intitulera *Le Semestre* et qui mettra en scène un protagoniste-écrivain-professeur ayant vécu récemment, comme son créateur, son dernier semestre d'enseignement. Ce deuxième Omer Marin, donc, doublement fictif en quelque sorte, serait en train d'écrire un roman qui porte sur ce sujet. Ces jeux de mise en abyme finissent par créer une sorte de ruban de Möbius où le lecteur ne sait plus très bien sur quel plan il se situe.

En effet, si le premier Marin distingue parfois clairement entre le passé qu'il aurait vécu et son rôle en tant qu'écrivain ou mémorialiste (« Omer relut le discours de Sara Holstein et hochâ la tête, je simplifie-condense-clarifie (se dit-il) », p. 20), tout comme son monologue intérieur rapporté distingue entre le deuxième Marin, son personnage, et lui-même (« le protagoniste Omer Marin (qui est plus ou moins moi) », p. 21), ces distinctions seront remises en question tout de suite après (« Mais vogue la galère — me dis-je ou se dit Marin », p. 21). Elles l'étaient déjà, à vrai dire, par le fait que le roman fictif et le roman que lit le lecteur ont exactement le même titre. En réalité, ils se ressemblent tellement qu'il est quasi impossible de ne pas les confondre :

Mais est-il possible que toutes ces pensées m'aient traversé l'esprit [...] ? se demanda Marin qui était en train de reconstituer son cours à l'aide de notes et de souvenirs épars dans le but d'en fabriquer une espèce de roman où se trouveraient mêlés (optativement fusionnés) des éléments de critique enrobés dans une trame romanesque (mais le projet était-il réalisable ? N'en résulterait-il pas [...] un « monstre hybride » ?) (p. 40)

Si l'on ajoute qu'au moment de publier ce roman, Bessette lui-même, professeur et critique littéraire, venait de prendre sa retraite de *Queen's University* à Kingston, sur les bords du Lac Ontario, à la suite d'un dernier semestre compliqué par une maladie assez grave, comment le lecteur pourrait-il éviter de faire des associations entre la vie de l'auteur et le personnage d'Omer Marin? Autrement dit, le lecteur rencontre constamment des techniques narratives, dont un certain nombre de métalepses ou ruptures narratives, qui ne sont pas sans rappeler, pour ceux qui la connaissent, l'analyse par Gérard Genette de l'œuvre de Proust, laquelle donna naissance à la théorie narratologique exposée dans *Figures III*.

Proust est d'ailleurs mentionné au moins trois fois dans *Le Semestre*, sans doute afin de souligner les ressemblances et les différences entre sa recherche du temps perdu et celle de Marin. La première trace de cette intertextualité importante est assez transparente : « Je suis un petit Proust (microscopique) se dit Marin qui avait toujours tendance à se minusculiser et à ridiculiser ses découvertes-réussites par crainte anticipée d'un éventuel échec » (p. 46). La deuxième référence, provoquée par le souvenir de son ancienne amante, Renata, qui « suçait expertement », est cependant plus ironique/satirique et surtout plus complexe : « son pénis peu à peu se gonflant non non oui oui, optique paternelle-filiale-repaternelle oui oui, repensant à la Madeleine de Proust dégustation pénienne » (p. 224-225). Notons que c'est le syntagme « optique paternelle-filiale-repaternelle » qui est particulièrement étonnant ici, et qui semble lié au souvenir du dernier rendez-vous avec Renata qui avait eu lieu dans une chambre de motel « au rideau rouge » en présence de son jeune bébé Marie-Ange.

On rencontre Proust pour la troisième fois dans la dernière partie du roman, lorsque Marin, obsédé encore par Renata, se dit :

que la seule façon de se purger — catharsiser — de cette incubante-pourrissante histoire était de s'offrir en pâture (risible grenouilleux pélican) à la façon proustienne mais moins méandreuse-camouflante plus authentique (car depuis des années *À la recherche du temps perdu* paraissait à Marin d'une préciosité ridicule-tarabiscotée) stranguler (se disait Omer) ce qui peut rester en moi de respect humain et mettre mon cœur à nu (riétait-il) me déboutonner sur papier. (p. 258)

En plus de marquer une évolution certaine depuis la première allusion à l'auteur français sacro-saint, force est d'admettre que ce passage décrit assez bien la démarche de Marin qui ne veut rien (se) cacher, même en ce qui concerne ses contradictions, ses ambivalences, voire ses actes illogiques ou ignobles envers ses (anciens) amis, par exemple, s'obligeant dans la mesure du possible à confronter *tout* son passé afin de mieux se connaître. Il essaie de sonder son inconscient, à l'aide de ses rêves et d'analyses d'une franchise étonnante, de s'auto-analyser, en somme, sans doute afin de mieux représenter, à partir de son propre cas, la « réalité » profonde d'un professeur vieillissant à la veille de la retraite. On pourrait parler à son sujet d'une œuvre « masculiniste », entendant par là un équivalent masculin de certaines œuvres produites par des écrivaines féministes qui ont tenté de cerner au plus près en quoi consisterait vraiment cet être qu'on désigne traditionnellement sous l'étiquette trompeuse et réductrice de « la femme ».

Parmi les frontières d'habitude jalousement gardées par les professeurs de littérature se trouve aussi celle entre le

critique et l'œuvre analysée, distinction remise ici en question par l'activité critique de Marin. Celui-ci souligne en effet à plusieurs reprises que les passages qui le retiennent dans *Serge d'entre les morts* sont ceux qui trouvent un écho chez lui. En parlant de « la femme rouge » chez *Serge*, par exemple, « Marin [...] éprouva (encore somnolent) la conviction que la femme rouge n'était pas seulement la mère de Serge mais aussi la sienne propre » (p. 106), pour passer ensuite au récit de la scène où sa mère avait dit au petit Omer de huit ans, traumatisé, qu'elle « saignait par en bas » et qu'il fallait aller chercher le médecin. Ailleurs aussi, cette femme rouge chez La Rocque (« une morte-vivante », p. 77; « la méchante mère imagoïque », p. 91) entraîne le souvenir de cette « hémorragie [de sa mère] [...] à moins que ce ne fût une fausse-couche — mais Marin chassa avec violence cette hypothèse, aucun têtard si informe fût-il n'avait jamais pris sa place » (p. 78).

Nous reviendrons plus tard sur cette question du « têtard » qui constitue d'ailleurs une des métaphores obsédantes les plus importantes de l'œuvre, provoquant de nombreux sentiments irrationnels, contradictoires et ambivalents chez le protagoniste.

Relever le défi du labyrinthe

Analyser *Le Semestre* n'est pas tâche facile. Il s'agit d'un roman expérimental dont la forme postmoderne, parfaitement adaptée au sujet de l'œuvre, reste à beaucoup de points de vue assez exceptionnelle. Une œuvre dans laquelle le protagoniste se livre en même temps à une psychanalyse littéraire et à une auto-analyse par une plongée dans son propre inconscient, nécessite

d'ailleurs un récit labyrinthique comme celui du *Semestre*, où les principaux pôles d'attraction ou d'obsession reviennent continuellement tout au long du texte. Or, une telle structure crée un certain nombre de défis pour le lecteur, dont celui de retrouver après coup des passages qu'on aimerait relire ou citer. Une lecture approfondie montre cependant que chaque pôle d'attraction correspond malgré tout à une section dont il constitue le centre d'intérêt principal, ce qui aide à cerner et à analyser l'évolution en cours.

I. Au début, il est surtout question de la **psychocritique** de *Serge d'entre les morts*, présentée par le truchement des premières visites de Sandra au bureau de Marin ainsi qu'à travers les souvenirs des cours donnés à ce sujet au *Redroom de Narcotown Hall*. L'image de la « femme rouge » découverte dans *Serge* permettra d'ailleurs d'évoquer à plusieurs reprises la mère de Marin (p. 77-79 et 106), mère surprotectrice perçue autrefois comme « imago terrible-dévoreuse » (p. 133). En sus de cette tranche importante où domine l'analyse de *Serge* (p. 15-108), les références à l'œuvre de La Rocque reviennent fréquemment tout au long du roman, où Marin fait de plus en plus le lien entre sa psychocritique et certains événements plus ou moins refoulés dans son propre inconscient.

II. Suit une longue section de plus d'une trentaine de pages (p. 112-148) consacrée à l'**oniranalyse** d'une série de rêves survenus la même nuit, à la suite d'un fantasme de viol de Sandra. Cette partie est intéressante du point de vue de l'analyse des rêves — en particulier à cause des difficultés rencontrées, de la superficialité de certaines associations, et du ton ironique que le narrateur adopte parfois à l'égard du

système d'analyse de Freud, dont il s'inspire pourtant. En passant du plus évident — son désir de faire l'amour avec Sandra — aux rapports avec ses parents et l'Œdipe, puis, avec la séquence du bris des lunettes, à quelques souvenirs oubliés du père et à l'évocation de fantasmes meurtriers, puis à l'histoire fort complexe et peu flatteuse pour Marin de la rupture avec ses amis Gilbert et Jeannette Lesieur, le narrateur en arrive enfin au **rêve récurrent de la voiture introuvable**. Pour analyser ce rêve, il applique la technique de « l'attention flottante » conseillée par Maury. Il en vient ainsi à retracer ce qu'il appelle son étrange affectivité spatiale — déjà identifiée comme domocentrique ou matricentrique — à une expérience traumatique vécue à l'âge de 8 ans. Il raconte alors comment, en s'exprimant de façon ambiguë, il avait réussi à obtenir la permission de partir en tricycle plus loin et plus longtemps que d'habitude; il reste que, en revenant vers sa maman couveuse et surprotectrice, il souffre d'une telle culpabilité à cause de ce subterfuge qu'il en développe une migraine. Pour comble de malheur, sa mère le punit en lui enlevant son tricycle pendant une semaine. Cette même séquence génère aussi le souvenir d'une visite à Montréal pour aller voir sa mère à l'hôpital, ce qui a nécessité un voyage en train et un cadeau de Noël prématuré — un train électrique — pour consoler le petit Omer si attaché à sa maman. L'attention flottante et l'image de l'auto entraînent ensuite le souvenir de trois voyages angoissants faits avec la mère : le premier en train, passant sur un vieux pont branlant, le deuxième en vieille Ford sous une pluie battante pour aller voir son oncle agonisant, l'autre en camion pour déménager à Montréal. Marin en conclut que les premières séparations d'avec la mère, et notamment celle du tricycle, ont entraîné une forte sensation de culpabilité, ce qui expliquerait en grande

partie son affectivité spatiale angoissée, d'autant plus que les autres souvenirs indiquent que sa mère avait elle aussi la phobie des voyages. Omer Marin a donc l'impression d'avoir fait une grande découverte grâce à cette oniranalyse. Celle-ci, qui lui a pris trois jours, est parfois un peu étonnante par rapport aux analyses qui ont précédé, surtout en raison du langage métaphorique emprunté, souvent à caractère sexuel. En faisant une liste afin de disséquer ses rêves, par exemple, il commence de la façon suivante : « Primo (se disait Omer) La perte de mon innocence spatio-tricylienne (où l'espace ambivalement maternisé constituait une *chair sous-jacente*) » (p. 147-148. Je souligne).

Il est également question dans cette oniranalyse de pulsions homicides qui auraient causé des sentiments de culpabilité tels que Marin aurait dû consulter à deux reprises un psychiatre, une fois à Narcotown à la suite de son aventure avec Renata et de son attaque de Coxsackie, et, une décennie auparavant, à Steelburg, à la suite « d'essoufflements et de palpitations psychosomatiques » qui avaient « suivi de peu l'attaque d'apoplexie de [son père] Moïse Marin (à laquelle il devait succomber trois ans plus tard) » (p. 124). Ainsi, Marin laisse entendre qu'il aurait entretenu des désirs homicides non seulement envers le mari de son amante Renata, mais aussi à l'endroit de son père.

III. Dans la section suivante, on assiste à la scène d'amour avec Sandra, suivie de révélations de la part de cette étudiante sur la mort de son père dans un accident d'auto, sur les rapports incestueux que ce dernier l'avait obligée à entretenir avec lui, ainsi que sur le fait qu'elle est enceinte et a l'intention de se faire avorter. Cette partie pourrait s'inscrire sous la

rubrique « **Marin et Freud** », surtout si l'on tient compte du rêve qui suivra l'aventure sexuelle où Marin se trouve enfermé dans une cage que surveille l'œil de Freud. En écoutant les confidences de Sandra, il avait d'ailleurs l'impression de jouer le rôle de Freud, c'est-à-dire du psychanalyste, réalisant ainsi un vieux fantasme. En même temps, c'est dans cette section que les réticences de Marin à l'égard des théories freudiennes se font de plus en plus manifestes. Le rêve qu'il fait à ce sujet, où il se voit en cage et surveillé par l'œil de Freud, devient cependant encore plus bizarre lorsqu'il le reprend quelques pages plus loin en imaginant que la cage freudienne serait en fait l'utérus de Sandra : « Omer se réimagea [...] en train de posséder Sandra dans son vieux bureau mansardé de Narcotown Hall [...] [ce qui] lui permit malgré sa fatigue d'éprouver une érection de taille [...] et Omer imagea que sa cage et son cachot oniriques représentaient les organes de Sandra habités par un têtard [...] » (p. 221). Dans ce fantasme, donc, c'est Omer qui devient en quelque sorte le têtard dans l'utérus de Sandra. C'est ainsi que se manifeste de plus en plus clairement l'obsession du fœtus qui va dominer la suite du texte.

IV. Vient ensuite la fameuse **scène originale** de *Serge*, et la découverte de la « **bascule optique fils-père** » chez La Rocque qui oriente cette section (p. 223). Le fils, Serge, qui entend le père « battre » sa mère, c'est-à-dire faire l'amour avec elle, ressent ensuite la peur et l'angoisse du père lorsque celui-ci meurt dans un accident d'auto. Cette scène entraîne chez Omer des souvenirs traumatisants au sujet de son dernier rendez-vous amoureux avec Renata, lequel avait abouti à leur rupture en raison du fait que Renata ne se sentait pas capable de quitter son mari. Cet événement est survenu à peine trois jours avant que Marin ne se trouve paralysé à l'hôpital, en proie

à une maladie, le Coxsackie, sorte de polio, dont il a failli mourir — à tel point qu'il aurait même été techniquement mort pendant quelques secondes avant d'être ressuscité par un interne. Comme Renata a dû emmener avec elle son nouveau-né Marie-Ange dans cette chambre de motel « à rideau pourpre ensanglanté par les rayons horizontaux du crépuscule » (p. 238) où a lieu le rendez-vous, les cris du bébé ainsi que le fait de faire l'amour avec la mère alors que le bébé se trouve dans la chambre semblent avoir complètement traumatisé Marin. Il sera beaucoup question dans cette section de têtards accrochés à l'utérus de leur maman ou qui s'en détachent, les mamans étant Sandra, Renata et aussi Henriette, l'ex-femme de Marin, qui a fait une fausse couche alors qu'ils vivaient à Steelburg. Ces séquences s'accompagnent de bouffées de colère et de jalousie, de pensées mortifères et homicides. Le fait de revivre cette scène du motel à plusieurs reprises dans son monologue intérieur semble jouer un rôle de catharsis pour Marin :

Et peu à peu Omer se mit à subodorer-pressentir la relation (ténébreuse) qui pouvait exister entre d'une part la séquence originaire (imaginaire) de *Serge d'entre les morts* qui se terminait par l'écrabouillement du père et d'autre part la scène (réelle) qui s'était déroulée dans un motel de la banlieue de Narcotown et qui avait précédé (sinon provoqué *post hoc ergo propter hoc*) sa quasi mort à lui Marin dans un lit à garde-fou grillagé du *Narcotown General Hospital*. Car Omer savait (pressentait) que dans *Serge* le protagoniste-enfant (qui aurait pu s'appeler Marie-Ange ou Angèle-Angélique) fantasmaït-souhaitait sans doute la mort du père (ou du partenaire coïtant) en percevant les bruits de la *primal scene* (ne suffisait-il pas comme dans un film d'un fondu-enchaîné ou d'un travelingue [255] pour que l'optique passât du rejeton au géniteur (putatif ou fantasmé) et inversement?) Et voilà se disait clair-obscurément Marin (comme à l'orée d'une énorme

révélation) voilà pourquoi cette séquence primale de *Serge* a exercé-exerce sur moi pareille fascination (254-255. Je souligne)

V. La suite pourrait s'inscrire sous ce que Marin lui-même appelle ses « **attaques d'immortalité** ». Y sont évoqués surtout les amis (ou le manque d'amis) d'Omer Marin : (1) Gordon Blackwell, son meilleur ami, maintenant décédé, à qui il en veut d'avoir fait la cour à sa femme — même si cela s'était passé pendant sa propre liaison avec Renata — , surtout lorsqu'il a appris peu avant la mort de ce dernier que, si Gordon n'était pas passé à l'acte, ce n'était pas par amitié mais parce que sa condition cardiaque le rendait impuissant; et (2) Rick Buckley, un ami de jeunesse de Bragadoon qu'il voyait rarement mais qui était selon lui le seul vrai ami qui lui restait. En apprenant la mort de Rick l'année d'avant, Omer avait senti, dit-il, « son âge » et sa fin plus ou moins prochaine. Il sera alors beaucoup question de l'écriture, du rôle primordial et thérapeutique qu'elle joue dans sa vie, ainsi que de son espoir qu'on ne l'oubliera pas complètement après sa mort.

VI. Peut-être faudrait-il placer dans une autre section le passage où Omer aborde la question de son **identité nationale** et de son pays divisé, scindé, en essayant de comprendre pourquoi, alors qu'il se sent « Québécois », il a choisi de retourner à Narcotown plutôt que d'accepter l'invitation de rester à l'Université Lanallois, au Québec. Les commentaires sur la politique canadienne qui interviennent ici sont bien sûr assez ironiques — il appelle Trudeau P.E.T., par exemple (p. 272) — pour ne pas dire acerbes.

VII. Mais comment interpréter le **dénouement** du *Semestre* où, juste avant de résumer tout ce que ce demi-

semestre lui aurait appris, Omer Marin se cache dans les toilettes de *Narcotown Hall* pour éviter de revoir Sandra Karolinski :

[Je] m'engouffre dans les W.C. (Julien de *l'Épicycle* – tournant dans le même cercle la même ambivalence) réfugié loufoque dans le cabinet du fond soulevant le châssis (à vitre dépolie) de la fenêtre à guillotine donnant sur la courette où Sandra sortira si elle sort par l'arrière et attendant là *stupide crétin foireux* (pendant que peut-être là-haut Sandra fait les cent pas dans le couloir) puis *l'irrécupérable idiot* d'abord en érection puis dégonflé perdant patience et se faulant hors des toilettes *MEN staff only* en se disant, *faux brave couard*, advienne que pourra (...) réussissant sa deuxième *foireuse évasion saugrenue* (p. 276. Je souligne)

La métaphore obsédante du fœtus-têtard

Une des grandes obsessions de Marin est certainement de ne pas avoir d'enfants; il se demande constamment, par exemple, si Marie-Ange, le bébé de Renata, aurait pu être de lui. Et l'imagerie ou le symbolisme qu'on rencontre dans son monologue intérieur renvoie très souvent à des scènes oniriques intra-utérines ou au franchissement d'une barrière souvent vaginale. Il se demande d'ailleurs lui-même quelle pourrait être la source de cette obsession :

Mais pourquoi reviens-je sans cesse à ces histoires d'enfantement et de bébés et de retour au sein maternel (se demandait Marin), ne s'agissait-il pas là d'une obsession-fixation d'une façon de se « fantasmer fœtalement »? (p. 108. Je souligne.)

Sans vouloir réduire cette œuvre foisonnante et complexe à une seule interprétation, j'aimerais proposer l'hypothèse que

les nombreuses allusions à la fameuse « scène originaire », dont Omer donne la définition au moins deux fois au cours du roman, ainsi qu'à la bascule de l'optique fils-père et au têtard accroché à la paroi de l'utérus de Sandra, ne sont pas seulement rattachées, comme il semble vouloir le croire (p. 255), à la liaison traumatique avec Renata et en particulier à ce fameux rendez-vous, trois jours avant l'éclosion de son Cocksackie, où ils ont fait l'amour en présence du bébé. Il me semble que le traumatisme de base thématise dans ce roman remonte beaucoup plus loin, au moins jusqu'à la fausse-couche subie par son ex-femme Henriette. Cette hémorragie est évoquée par le symbolisme du *Redroom*, des rideaux rouges du motel, de la femme rouge, comme par le besoin irrationnel de Marin de quitter la salle et presque de vomir lors du visionnement d'un documentaire sur une césarienne à Québec. Les sentiments d'horreur et de culpabilité qu'il ressent en se rappelant cette scène lui font imaginer une « cloque sanglante-glaireuse glissant dans les égouts de la Monongahela non non » (p. 208). Il refuse toutefois d'admettre pleinement que cette scène l'obsède : « lui que la fausse-couche d'Henriette avait profondément bouleversé (à retardement — mais était-ce bien sûr puisque ladite fausse-couche avait en gros coïncidé avec l'apoplexie du père?) » (p. 192-193). C'est pourtant l'image qui lui vient automatiquement à l'esprit lorsqu'il apprend que Sandra est déjà enceinte et prévoit un avortement : « Avoir un enfant se disait Omer (Henriette le teint cendreuse couchée sur le chariot de la salle d'urgence après de massives transfusions la figure comme bosselée alors que le fœtus informe asexué sanglant sans doute dans un sac ou une poubelle non non) » (p. 185). À un autre moment, il évoque la possibilité que Renata aurait pu ne pas avoir pris assez de précautions et qu'elle soit

enceinte de lui. Cette idée non seulement le rend heureux mais lui rappelle aussi, comme infailliblement, le souvenir de sa première et unique expérience de la paternité :

Je suis peut-être en passe de devenir père pour la deuxième fois (protozoaire monstrueux sanglant emporté par les eaux de la Monongahela non non) Henriette exsangue dans la salle des soins intensifs la figure couverte de bosselures à cause des transfusions massives et dégoûtant un vomi vert sur le drap verdâtre, Omer se tenant debout immobile-figé près du brancard à roulettes (non non) il s'en était fallu d'un cheveu qu'Henriette ne succombât à l'hémorragie déclenchée par le décrochage inopiné du fœtus qui n'aurait jamais pu se rendre à terme avait plus tard déclaré le médecin à cause des grappes tumorales agrippées aux parois de la matrice et Marin à l'époque avait ressenti à la fois déception et soulagement à la suite de cette fausse-couche qui avait charrié dans un flot de sang un fœtus informe et non viable, mais le médecin n'avait-il pas fait cette affirmation dans le seul but de consoler Henriette? s'était alors demandé Omer (p. 246-247. L'auteur souligne.)

Il éprouve des sentiments ambivalents ou carrément négatifs envers les différents fœtus, tant celui, hypothétique, qu'aurait porté sa mère après lui, que celui d'Henriette, celui de Sandra et celui de Renata, car ce dernier aura été lui aussi une source d'angoisse. Il s'agit là apparemment d'une réaction de jalousie jointe à un fort sentiment de culpabilité à l'idée de pénétrer une femme qui porte un fœtus dans son utérus. Cela nous renvoie alors à cette « bascule optique fils-père » et à l'idée que le fœtus-fils pourrait non seulement se trouver dérangé par le fait que ses parents fassent l'amour pendant qu'il est encore dans l'utérus, mais qu'il pourrait s'imaginer à la place du père, enfreignant à ce moment-là l'interdit de l'inceste :

Et Marin relut ensuite de bout en bout la « séquence originaire » de *Serge* (pp. 71-73). Par quel extraordinaire

hasard (mais rien n'est hasard) ai-je remarqué enfin (moi couché aux petites heures après une nuit blanchoyante) ce passage, et seulement à la fin de cette relecture ai-je noté la bascule optique fils-père qui m'a tellement remué? Et c'est pourquoi j'ai sans doute (fugitivement) essayé (faisant marche arrière) d'adopter – non non – l'optique du père au cours du coït auditivement perçu par l'enfant Non non (p. 223)

Le Semestre semble proposer, par conséquent, que cette « scène originaire » qui pouvait parfois être selon Freud « de l'ordre du mythe », mais « déjà là » (p. 223) avant toute signification (ce qui, comme le souligne Marin, la rapproche de l'archétype de Jung), prendrait en fait ses origines dans le sein maternel. Ce qui est certain, en tout cas, c'est qu'Omer Marin entretient des sentiments parfaitement irrationnels quand il s'agit de faire l'amour avec une femme enceinte. Lorsqu'il apprend, après avoir fait l'amour avec elle, que Sandra est enceinte, il dit ressentir de la rancune, presque de la haine envers elle (p. 169). Il est quand même étonnant qu'il ne s'inquiète jamais de la possibilité qu'il lui ait transmis ses chlamydiae, dont il dit qu'ils sont contrôlés par les antibiotiques mais pas totalement guéris. Or, cette infection est une des principales causes de stérilité chez les femmes.

Quant à l'idée de refaire l'amour avec cette étudiante, il la voit comme un danger, tant pour lui que pour le fœtus : « il me faut dorénavant bannir toute intromission dans la fente vaporeuse de Sandra et me garder d'y projeter ma décharge corrosive susceptible de désancrer la cloque greffée contre la paroi utérine. Non non c'est moi c'est mon nécator aveugle érectile à tête fendue qui subirait les contre-offensives du scaphandre extra-terrestre et tout puissant » (p. 225).

De même, il se culpabilise d'avoir fait l'amour avec Renata en présence du bébé Marie-Ange :

Omer [...] venait tout juste de saisir les liens complexes qui pouvaient rattacher la scène originaire de *Serge* (où le père avait péri) à son traumatisme propre où il s'était imaginé s'imaginait condamnable (mais plus maintenant plus maintenant et d'ailleurs est-ce possible) digne de mort [...] digne de mort pour avoir dans une chambre de motel incendiée par le couchant fait l'amour en présence d'une nourrissonne. (p. 230)

En se réfugiant aux toilettes pour éviter de récidiver avec Sandra, tout en faisant explicitement le lien avec Julien qui, dans *L'Épicycle* [c'est-à-dire dans *Le Cycle*], vomit dans les W.C. par culpabilité envers son père étendu au salon funéraire, Omer se place peut-être résolument du côté du fœtus, destiné à finir dans les égouts, plutôt que du côté du père (substitut) coïteur. Il est alors permis de se demander s'il ne culpabilise pas au sujet de son ex-femme Henriette, avec qui il aurait sans doute fait l'amour avant sa fausse-couche, ayant par conséquent l'impression d'avoir délogé un fœtus qu'il souhaitait plus ou moins. Il avoue en effet avoir ressenti à la fois déception et soulagement lors de cette disparition (p. 247). Or, c'était là, en fin de compte, sa seule chance d'avoir un descendant. Autre que ses œuvres de création.

La culpabilité associée à la mort du père semble intimement liée à celle de la fausse couche. En effet, la fausse couche d'Henriette a eu lieu à la même époque que l'apoplexie du père de Marin, et celui-ci ne sait toujours pas quelle était la cause des symptômes psychosomatiques qui l'avaient alors obligé à consulter un psychanalyste : « cette consultation avait suivi de peu l'attaque d'apoplexie de Moïse Marin (à laquelle il

devait succomber trois ans plus tard), mais nourrissais-je alors aussi [comme lors de sa liaison avec Renata] des idées fantasmes homicides? se demanda Omer » (p. 124). Il raconte aussi comment, de plus en plus frustré par son analyste plus ou moins endormi, il serait parti en claquant sa paume sur le bureau :

Omer n'était jamais retourné le voir mais il avait souvent repensé à son *Bang bang bang* (imitant les détonations d'une arme à feu) et à la mort de son père qu'il estimait imminente il s'était interrogé sur ses possibles pulsions homicides et sur la culpabilité irrationnelle qu'il ressentait depuis l'attaque subie par son père (p. 124-125)

Il lui semble clair, en revanche, qu'il y a un lien entre la mort du père de Serge, le protagoniste enfant de *Serge d'entre les morts*, et le fait que celui-ci a été auparavant témoin de la scène originaire. Mais c'est l'idée de la « bascule optique fils/père » lors de cette scène qui l'affecte surtout : « Et c'est pourquoi j'ai sans doute (furtivement) essayé (faisant marche arrière) d'adopter — non non — l'optique du père au cours du coït auditivement perçu par l'enfant Non non » (p. 223). Le plus étrange, cependant, c'est la vision « prémonitrice », prémonitrice, que cette lecture ou interprétation a réveillée par association chez Marin alors qu'il flottait entre le sommeil et la veille :

[S]e pouvait-il que cette séquence et cette fulgurante bascule optique fils/père de *Serge* eussent tellement touché Marin parce qu'elles lui évoquaient à son insu (non Omer ne dormait pas il flottait dans la clairvoyante vigile horizontale de son lit) parce qu'elles avaient fait émerger en lui une vision prémonitrice, Marin comme penché depuis la travée d'un pont et attiré (comme aspiré) par les remous bouillonnants? Qu'est-ce qui palpitait au fond de ce maelström se soulevant comme un ventre et dans les entrailles duquel prolifèrait-

ondulait quelque monstre entr'aperçu par Marin à la limite du regard du haut de ce pont fantasmique dont l'armature tout entière vibrerait (p. 221-222)

De là à conclure qu'il s'agit d'un souvenir intra-utérin survenu alors que le père de Marin faisait l'amour avec sa mère, il n'y a, dans le contexte, qu'un pas. Si l'on suit le raisonnement établi dans le roman, il s'agirait alors d'un souvenir — réel ou fantasmé — qui, à cause de cette fameuse bascule fils/père, lui aurait permis d'adopter l'optique du père au cours du coït, ce qui lui aurait laissé après coup, lors de la prise de conscience de l'interdit de l'inceste, un durable sentiment de culpabilité. Et peut-être en même temps, l'Œdipe aidant, du ressentiment voire des pulsions homicides à l'égard du père.

Une telle conclusion ressort assez clairement de l'auto-analyse entreprise par Marin, même si celui-ci n'en semble pas pleinement conscient au moment où il tire les conclusions de cette aventure dont, en fin de compte, il n'est pas trop mécontent :

ce drôle de semestre n'avait pas été infertile même au plan de l'analyse et de la recherche [...] — car Marin avait le sentiment de mieux connaître en profondeur *Serge d'entre les morts* ainsi que son auteur et par réfraction-association de se mieux connaître lui-même, n'avait-il pas réussi à défouir-expliciter sa drôle de fixation domocentrique (mais cela découlait davantage de son oniranalyse que de *Serge*), à détecter-préciser sa bizarre ambivalente vocation à l'exil, à clarifier ses relations stressantes-anxiogènes avec Nata-Renata et jauger sa paternité douteuse, découvertes-dévoilements en partie déclenchées par ses rapports insolites (comme déjà vus déjà vécus) avec Sandra. (p. 277-278)

Quant à savoir si le traumatisme de base provient de la fausse couche d'Henriette ou d'un souvenir prénatal totalement refoulé qui remonterait à l'expérience utérine, il est

probable qu'un analyste freudien opterait pour la seconde hypothèse. Personnellement, en tant que femme, et n'étant pas plus freudienne qu'il ne faut, j'avoue être tentée par l'idée que ce serait la culpabilité rattachée à la fausse couche d'Henriette qui serait ici le traumatisme le plus important, et qu'il serait à l'origine des réactions irrationnelles de Marin à l'idée de faire l'amour avec une femme enceinte. Mais Gérard Bessette, en dépit des questions qu'il se pose à ce sujet dans *Le Semestre*, croyait à la psychanalyse freudienne, qu'il avait beaucoup étudiée.

Pour en revenir à l'auteur

Nous avons atteint le point où devrait s'arrêter toute bonne psychanalyse littéraire, du moins si l'on en croit Jean Bellemin-Noël, dont l'ouvrage phare *Vers l'inconscient du texte* date de 1979, soit l'année où est paru *Le Semestre*. Pour ce critique, il s'agit en effet d'analyser l'inconscient du texte, et non l'inconscient de l'auteur. Mais tout comme Bessette jouait à brouiller la distinction auteur-narrateur, il aimait aussi semer le doute chez son lecteur entre ces deux strates de l'analyse. Comme le dit Stephen Urquhart :

Protéiforme, *Le Semestre* remet en question par son côté interdit, la séparation entre « la réalité » et la fiction. Le lecteur ne pourra s'empêcher de s'interroger sur la véracité des événements, sur les liens entre Marin et Bessette et c'est cette mise en échec de toute tentative de départir ce qui est « réel » ou vécu de ce qui ne l'est pas qui constitue entre autres la force de l'œuvre. (p. 387)

En effet, le roman est truffé d'indices qui visent précisément à encourager le lecteur à faire le lien entre Omer Marin et l'auteur lui-même. Outre ceux que j'ai cités au début de

cette étude, Urquhart en signale un autre qui est particulièrement éloquent pour notre propos : la Monongahela, qui prend une telle signification symbolique lorsqu'il est question de la fausse couche d'Henriette, est une rivière qui passe à Pittsburgh, siège de l'Université Duquesne, où Bessette avait été engagé comme professeur de littérature française. Il y avait passé huit ans avec sa première femme, entre 1950 et 1958, avant de revenir au Canada comme professeur de littérature québécoise.

Quoi qu'en disent des critiques soucieux de maintenir une distinction tranchée entre l'homme et l'écrivain, il est indubitable que la psychocritique qu'Omer Marin fait du roman de Gilbert La Rocque est bel et bien celle de Gérard Bessette. Nous sommes ici en présence d'une auto-analyse ou d'une autofiction² et non d'une autobiographie. La distinction est importante. En se lançant dans l'écriture du *Semestre*, Bessette ne cherchait pas à livrer des souvenirs ou à récapituler sa vie, comme le font si souvent les autobiographies, mais à se saisir au plus près dans la vérité de son être, telle qu'elle se manifestait par ses rêves, ses fantasmes et ses relations amoureuses. S'examinant dans la diversité de ses rôles — écrivain, critique littéraire, professeur, collègue, amant, mari, fils, ami —, il réunit dans une toile narrative serrée les fragments qui font sens. Ce faisant, il était véritablement engagé dans l'équivalent d'une cure psychanalytique, telle que la décrit Paul Ricœur :

Le patient qui s'adresse au psychanalyste lui apporte des bribes d'histoires vécues, des rêves, des 'scènes primitives', des

² Le terme « autofiction » a été introduit pour la première fois par Serge Doubrovsky pour désigner son roman *Fils* (1977).

épisodes conflictuels ; on peut dire à bon droit des séances d'analyse qu'elles ont pour but et pour effet que l'analysant tire de ces bribes d'histoire un récit qui serait à la fois plus supportable et plus intelligible. Cette interprétation narrative de la théorie psychanalytique implique que l'histoire d'une vie procède d'histoires non racontées et refoulées en direction d'histoires effectives que le sujet pourrait prendre en charge et tenir pour constitutives de son identité personnelle. (p. 271)

Si le long monologue intérieur de ce roman ne s'adresse pas à un psychanalyste, il n'en joue pas moins un rôle analytique, car « il n'est pas de parole sans réponse », selon les mots de Lacan (1966, p. 123). Se servant du roman de Gilbert Larocque comme d'un objet extérieur à soi dans lequel il peut projeter ses propres fantasmes, l'écrivain se retrouve ici des deux côtés de la relation analytique, jouant tour à tour le rôle d'analysé et d'analysant. Et la cure se termine au moment où l'auteur peut poser le point final et soumettre le livre à son éditeur, afin que le public des lecteurs prenne la relève et, dans le meilleur des cas, l'aide peut-être à apercevoir des aspects de son inconscient jusque-là restés inaperçus. Gérard Bessette était en effet étonnamment ouvert aux interprétations d'autrui. En cela aussi, il ressemblait à son protagoniste Omer Marin quand celui-ci déclare à ses étudiantes un peu étonnées que « dans un sens le romancier lui-même n'était guère (en cours d'écriture) plus conscient que le lecteur (en cours de lecture) » (p. 202). Éminemment respectueux du rôle essentiel que joue la lecture dans le processus littéraire, Gérard Bessette avait donc prévu et légitimé par avance le genre d'analyse auquel j'ai ici pris le risque de me livrer.

Bibliographie

- BELLEMIN-NOËL, Jean (1979), *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF.
- BESSETTE, Gérard (1979), *Le Semestre*, Montréal, Québec/Amérique.
- Doubrovsky, Serge (1977), *Fils*, Paris, Galilée.
- LACAN, Jacques (1966), *Écrits 1*, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », Paris, Seuil.
- LASNIER, Louis (1982), « L'espace primal dans l'œuvre de Gérard Bessette », dans J.-J. Hamm (dir.), *Lectures de Gérard Bessette*, Montréal, Québec/Amérique, p. 35-65.
- MAURON, Charles (1962), *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti.
- MONETTE, Guy (1982), « Superpositions », dans *Lectures de Gérard Bessette*, p. 237-251.
- Montaut, Annie (1982), « Le trait d'union et le primaire = *Le Semestre* », dans J.-J. Hamm (dir.), *Lectures de Gérard Bessette*.
- RICŒUR, Paul (2008 [1962-1988]), *Écrits et conférences I. Autour de la psychanalyse*. Paris, Seuil.
- ROBIDOUX, Réjean (1987), *La Création de Gérard Bessette*, Montréal, Québec/Amérique.
- URQUHART, Steven (2006). *L'Esthétique du monstrueux dans l'œuvre romanesque de Gérard Bessette*, Université Queen's, thèse de Ph.D.

Résumé

Cette lecture psychanalytique du *Semestre*, survenue un peu malgré moi parce que le défi du labyrinthe que constitue ce roman y entraînait, aboutit à la conclusion — à la suite d’une étude approfondie qui identifie les principaux pôles d’attraction ou d’obsession du récit — que la métaphore obsédante la plus importante du texte est celle du fœtus-tétard. L’étude souligne aussi comment cette œuvre génériquement insolite remet en question, au moyen de ses multiples mises en abyme, plusieurs concepts clefs de la critique littéraire contemporaine dont la distinction entre auteur et narrateur et celle entre le critique et l’œuvre analysée.

Abstract

This psychoanalytical reading of *Le Semestre*, into which I was drawn despite myself by the challenge represented by this labyrinthine novel, comes to the conclusion – after a close study of the text that identifies the main poles of attraction or obsession of the narration – that the most important *métaphore obsédante* (the recurring metaphor) is that of the tadpole/foetus. This article also studies the way in which this generically experimental work questions several of the key concepts of contemporary literary criticism such as the distinction between author and narrator or between the critic and the object of literary criticism.

Gérard Bessette, *Homo Ontarionensis* ?

Réjean Robidoux
Université d'Ottawa

L'auteur de *L'Incubation* et du *Semestre* a élu domicile et vécu en Ontario, on peut dire, en continuité, depuis 1958 jusqu'à son décès, en 2005. Les trois années scolaires qu'il a passées à Québec ou à Montréal (1966-1967, 1969-1970, 1974-1975) — dont la première surtout avait été entrevue au départ comme un transfert décisif — n'auront été, tout compte fait, que des absences provisoires. En réalité la permanence ontarienne se trouve dans le devenir bessettien la dernière étape (définitive) à la fois d'un écart et d'un rapprochement par rapport au Québec, car avant de venir à Kingston il avait séjourné trois ans (1946-1949) à Saskatoon, un an (1950-1951) à New York et sept ans (1951-1958) à Pittsburgh. Au total, il a

donc jusqu'à son terme passé plus de la moitié de sa vie (47 années sur 85, incluant bien sûr les semaines et les mois de voyage à l'étranger, au Mexique, en Europe ou au Maroc) hors des frontières de la patrie première, ayant cédé, comme dit le personnage du *Semestre* « à l'appel-de-l'exil ou désir de fuite (comment savoir comment éclairer cette lanterne vacillante remontant au moins à la rupture-éclatement de [son] infantile *weltanschauung* et de [son] déménagement prépubertaire à Montréal [...] »¹.

Ce long séjour à l'« étranger », on a pris l'habitude de l'appeler son « exil ». À ma connaissance, ce sont les interviewers du *Québec littéraire*² qui, les premiers, parlent ainsi. G. Bessette sera plus réticent à désigner de cette manière sa situation; en fait il n'emploiera ouvertement le terme qu'au stade de *Mes romans et moi* (écrit en 1977-1978), et il le mettra entre guillemets³. C'est Omer Marin, son alter ego du *Semestre*, qui utilisera finalement le mot en y joignant les nuances explicatives du point de vue proprement bessettien.

Je ne crois pas quant à moi que G. Bessette, du fait de son éloignement du Québec, ait éprouvé ce qui peut être un véritable sentiment d'exil avant le milieu des années 1960. Si je me mets dans sa peau, comme on dit, je pense qu'il s'est même trouvé longtemps plutôt heureux d'être *en dehors*. Il échappait de ce fait aux légendaires contraintes de la religion traditionnelle, du rigorisme janséniste, du duplessisme,

¹ *Le Semestre*. Roman, Montréal, Québec/Amérique, « Littérature d'Amérique », 1979, p. 178. (Abrév. dans la suite du texte : Sem.)

² Entrevue réalisée à Kingston, en 1973, par Yvon Boucher et Carole Michaud, dans *Le Québec littéraire*, I, Montréal, Guérin, 1974, p. 127-146.

³ *Mes romans et moi*, Montréal, Hurtubise HMH, Cahiers du Québec, coll. « Littérature », p. 123. (Abrév. dans la suite du texte : Mes romans.)

jouissant d'une liberté totale, lui que le puritanisme WASP⁴ ne concernait absolument pas. Il n'avait du reste jamais été porté sur le nationalisme, même s'il reconnaissait Lionel Groulx pour son maître, au temps de ses études universitaires et après. Il se permettra certes plus tard, en classe, de « rares incursions-digressions politiques » (*Sem.*, p. 269), mais il n'est pas exagéré d'affirmer que, pendant bien longtemps, ne lui importaient guère (outre naturellement la bonne vie) que l'art et la littérature. Au début des années 60, il a perçu le problème canadien depuis son poste en retrait au Canada anglais, et je croirais qu'a pu jouer sur lui une certaine « influence », par exemple, d'amis « Canadiens » comme Glen Shortliffe, son collègue professeur de français à Queen's University, francophile reconnu et l'un des citoyens de Kingston-la-loyaliste « qui a le plus contribué à la bonne entente entre les deux principaux groupes linguistiques du pays », *dixit* G. B. dans l'éloge funèbre de son ami en 1969⁵. C'est pourquoi, lorsque la revue *Liberté* avait voulu consacrer un numéro spécial au séparatisme, en 1962, G. Bessette, nageant à contre-courant, s'y était opposé et s'en était expliqué dans un article intitulé « Dissidence⁶ ». Les remous du Québec cependant ne le laissent pas indifférent, puisque, aussi bien, avec des livres comme *Le Libraire*, par exemple, grâce à qui « la parole vient au pays du silence⁷ », il n'a pas peu contribué à une certaine émancipation générale.

⁴ White Anglo Saxon Protestant.

⁵ *Queen's Quarterly*, Autumn 1969, p. 563.

⁶ Dans *Liberté*, n° 21, mars 1962, p. 127-132.

⁷ Voir l'article de Jacques Allard dans les *Cahiers de Sainte-Marie*, n° 4, avril 1967.

Pour la première fois de sa carrière plus que simplement lancée, le professeur Bessette (à l'époque, déjà l'auteur de quatre romans publiés, dont deux, *Le Libraire* et *L'Incubation*, ont connu beaucoup de succès) enseigne une année scolaire dans une université québécoise, en 1966-1967 : il est à Laval, Sainte-Foy, Québec. Son statut est celui de professeur invité, avec une offre de continuer ensuite à demeure comme professeur régulier. Par prudence, il s'est fait mettre en congé, plutôt que de démissionner à Queen's (où on le remplace provisoirement par François Hertel, rapatrié de France pour l'année). Mais le dessein avoué de Bessette au départ était bien de rentrer au « pays » (c'est-à-dire au Québec) pour de bon. Or il ne mit pas grand temps à changer d'idée, puisque, après quelques semaines seulement d'année scolaire, il avait déjà pris la décision de revenir à Kingston l'année suivante. (Personnellement, j'ai été mis au courant de toute l'affaire par G. Bessette lui-même, au moment du fameux colloque Nelligan à McGill, en 1966; j'ai de bonnes raisons de m'en souvenir.)

On doit prendre au pied de la lettre et l'appliquer à l'auteur la relation de l'expérience lavalloise que donne Omer Marin dans *Le Semestre*, écrit une douzaine d'années plus tard :

[...] jamais [il] ne s'était plus viscéralement rendu compte de la dualité schizophrénique de son pays qu'au cours de l'année où professeur à Laval P.Q. il avait troqué ses anglophones [c'est ainsi qu'il désigne dans le roman ses étudiantes kingstoniennes] pour des étudiants canadiens-français en passe de s'appeler Québécois et prompts à projeter sur lui leur hargne antiparentale antiestablishment ou antitout, contristes jusqu'à la moelle c'est-à-dire jusqu'à l'inconscient – à quelques exceptions près [...] (*Sem.*, p. 269)

Cette année à Laval fournit au *Semestre* l'un de ses thèmes lancinants : ayant « été ce que les anglos appellent *a comedy of*

errors », il n'est pas étonnant qu'elle ait laissé à Omer Marin-Gérard Bessette « une impression d'irréalité onirique » et que « mi-exilé dans sa drôle de province-État », le prodigue à peine de retour au Québec ait passé une longueur d'année à se demander : « Suis-je ici parmi les miens dans ma patrie ? » (*Sem.*, p. 170).

Bien sûr les difficultés de cette « drôle de frustrante année instructive » ne sont pas uniquement (et peut-être pas d'abord) reliées à l'effervescence politique. Le professeur, qui au surplus donnait éperdument dans la psychanalyse freudienne, « s'était senti en présence d'une nouvelle race-génération et leurs "échanges", reposant avant tout sur la projection mutuelle [ils] s'étaient séparés comme deux imagos » (*Sem.*, p. 71). En somme, il prenait conscience de ce que « les anglotes étaient beaucoup moins malicieuses-agressives que les Québécois(es) dont certain(e)s du temps qu'il fantasmaient tout haut dans les amphithéâtres lui avaient décoché quelques flèches (à lui ou à leur imago parentale) sans doute parce qu'ils ou elles avaient collectivement plus souffert que les anglotes bien tranquilles lesquelles se montraient (peut-être) douces et délicates à son égard parce qu'elles ressentaient (comment savoir) à l'égard des Canayens ou Québécois une espèce de culpabilité » (*Sem.*, p. 73).

Le fait est incontestable et les raisons sont multiples : il s'était senti « plus dépaycé dans ce milieu qu'à Narcotown [c'est le nom gentil – littéralement : *ville de l'engourdissement* – qu'il donne dans ses romans à Kingston, Ontario] peut-être surtout à cause de l'organisation des études [...] mais était-ce bien à cause de cette bizarrerie-absurdité que Marin avait douze mois plus tard retransporté ses pénates à Narcotown ? N'était-ce pas

plutôt parce que la tension la nervosité ambiantes [...] auraient marqué la fin de sa carrière littéraire (mais comment savoir comment être sûr)? » (*Sem.*, p. 78-79).

Cependant que, en 1958, l'installation à Kingston (Ontario) de l'homme venant de Pittsburgh (Pennsylvania) ressemblait à un rapprochement du Québec, c'est décidément un écart que représentait, en 1967, le retour à Narcotown. De ce moment date une attitude, qui se reflétera définitivement, non certes de « Canadien errant », mais, à coup sûr, de « Québécois hors Québec ». Quand le romancier passe à Montréal son congé sabbatique de 1969-1970, le séjour québécois a bien quelque chose de « nécessaire », mais il est vécu tout au long comme « transitoire ». Il en ira de même en 1974-1975, et jusque dans l'achat d'une petite maison-pied-à-terre à Montréal (quartier Hochelaga) en 1975; la participation de G. Bessette à la « vie » québécoise — commerce (au sens figuré du terme) assidu avec les parents, les amis, les écrivains, les éditeurs, les revues etc. — se concrétise dans un mode de visites plus ou moins étendues : « quelques sporadiques incursions à Montréal cet autre milieu étranger où je n'entretiens que d'anémiques-épidermiques relations » (*Sem.*, p. 258).

À cette question qu'on lui posait : « Est-ce que le climat politique, social et intellectuel du Québec a entraîné votre "exil"? », G. Bessette répondait :

J'en suis venu à me demander si je n'avais pas une vocation à l'exil [...]. Par rapport au Québec comme par rapport à presque tout, je pense que j'ai des sentiments ambivalents et peut-être ai-je toujours eu des sentiments ambivalents à l'égard du Québec. Ça veut dire : à l'égard du milieu, à l'égard de mes parents aussi. Nous avons tous des sentiments ambivalents et je ne me suis rendu compte des miens que depuis assez peu de

temps. Je pense que c'est l'ambivalence qui caractérise mes rapports. Ça veut dire qu'ils sont très forts, très intenses. Ce sont les sentiments les plus forts qui sont les plus ambivalents. Mes sentiments envers Kingston sont ambivalents. Mes sentiments envers Saskatoon, où j'ai habité, étaient ambivalents... Mais ils sont particulièrement intenses vis-à-vis du Québec, me semble-t-il.⁸

De telle manière, en définitive, qu'il peut déclarer en toute vérité, dans une autre interview :

Oui, je me sens québécois, mais peut-être pas complètement. Je me sens un peu étranger quand même, parce que la moitié de ma vie maintenant s'est passée hors frontières, [...] Je ne sais si je me sentirais moins étranger si je n'avais pas quitté le Québec. Bien des Canadiens français de ma génération (il n'y avait pas de Québécois à l'époque) qui n'ont jamais quitté « Terre Québec » se sentent aussi... mettons un peu déphasés...⁹

C'est bien là, je crois, la clef de compréhension de sa « weltanschauung », comme dirait Omer Marin.

Il a donc choisi de vivre à Kingston-Narcotown, « petite ville limbeuse-somnolente » (*Sem.*, p. 265), le moment venu de prendre sa retraite (anticipée), en 1979. Un pareil choix apparaît extrêmement significatif, quand on connaît « la *domocentrie* » de Gérard Bessette : « je suis *homecentrique* [...] il me faut une *home base* un port d'attache une demeure-refuge » (*Sem.*, p. 47).

Ainsi immergé dans une collectivité anglophone et avec toutes les attaches qu'il garde du côté de son Québec originaire (on pourrait dire : primal, au sens strictement psychanalytique), il est très conscient de

⁸ *Québec français*, décembre 1980, p. 35.

⁹ *Voix et images*, I, 3, avril 1976, p. 325-326.

L'éternelle question-conflit psycho-linguistico-politique de son drôle de pays schizophrène où la plupart des anglos unilingues macérant dans leur (insécure) complexe de supériorité et leur inaptitude à l'acquisition d'une langue seconde (peut-être à cause de l'extrême simplicité de la leur) réagissaient avec hostilité lorsqu'ils entendaient du français et *a fortiori* lorsqu'on s'adressait à eux dans cette langue parce que cela (au plan affectif) les infantilisait les reportait à la lointaine époque où ils ne pouvaient suivre la conversation des adultes (*Sem.*, p. 211)

Il le dit à sa façon, mais au fond il n'est pas un cas unique, et j'en connais bien d'autres qui pensent comme lui, dans une situation à peu près analogue :

Je suis né dans un foutu pays sous-développé se disait Marin en se demandant lequel des deux groupes linguistiques avait le nombril le plus humide – ce qui n'empêchait pas Omer de rester viscéralement attaché à la minorité sienne (même si elle le frottait souvent à contre-poil) parce qu'elle était moins arrogante-confite que l'autre dans son myope complexe de supériorité – un foutu pays [...] mais Omer ne se souhaitait pas Français car il restait intensément (absurdement?) attaché à sa québécoisité bien qu'il eût quitté le Québec depuis trente et quelques années (mais cela découlait peut-être – comment savoir? – de son bénin complexe spatial claustro-domo-agoraphobique) – de toute façon pour lui les jeux étaient faits, il ne retournerait plus dans sa province (-État?) natale sauf peut-être à titre de retraité (*Sem.*, p. 213)

[...] conviction de vivre dans un insoluble hypermerdier politico-linguistico-(con)fédéraste *a mari usque ad mare* dont Marin n'aurait pu faire (partiellement) abstraction qu'en ne lisant point les journaux imprimés-parlés-télévisuels (*Sem.*, p. 214)

Et encore :

[...] j'ai vécu je vis dans cette mer anglophone [...] dont les vagues déferlent constamment aux frontières et même à l'intérieur d'un Québec qui a enfin décidé de se défendre –

comme moi je me défends à ma façon solitairement retiré dans mon cabinet comme un moine dans sa cellule ou bien dans cette autre cellule : la salle de classe [...] où je répands diffuse à ma façon sinueuse-digressive (dilateuse de rates anglotes) cette littérature naguère canadienne-française maintenant québécoise (le changement n'étant pas que terminologique se disait Omer) à laquelle j'ai consacré tant d'efforts et d'années finissant par y acquérir une modeste réputation en même temps que — ô ironie — un sentiment de demi-étrangèreté vis-à-vis de la province dite belle (en train de se muer laborieusement en État) évolution tâtonnante qu'Omer suivait avec un intérêt passionné mais néanmoins distancié depuis sa niche sa cellule qui lui rappelait peut-être sa lointaine enfance protégée-emmitouflée au cœur de Saint-Césaire où il servait régulièrement la messe dans la chapelle du couvent ou à l'église (*Sem.*, p. 178)

...Drôle de simili-immigré, tapi dans une niche-cellule en retrait, à Kingston (Narcotown) Ontario, borne d'arrivée « d'un *homo québécoensis* (de naissance) devenu par une série hasardeuse de circonstances un *homo* (à demi) *ontarionensis* ambivalent et compulsif scriptomane » (*Sem.*, p. 133-134).

Gérard Bessette n'a pas cherché systématiquement dans son œuvre à représenter les lieux qu'il a hantés, pas plus le Québec en général que l'Ontario, et il a par exemple davantage décrit la savane imaginaire et fantasmatique des *Anthropoïdes* que le cadre réaliste de Saskatoon, de New York ou de Pittsburgh où il a pourtant vécu plusieurs années. Le déploiement de l'espace est toujours relatif chez lui à l'être et au devenir des personnages particuliers. Il n'empêche cependant que l'écriture reste la projection de soi dans des dimensions personnelles identifiées, et l'on comprend, sous ce rapport, que l'alter ego Omer Marin soit « depuis quelques années convaincu que son attitude vis-à-vis de l'espace constituait une des clefs de son comportement et de son caractère » (*Sem.*, p. 46).

L'Incubation (1965) et *Le Semestre* (1979) se situent expressément à Narcotown, qui de l'aveu répété de l'écrivain est à l'image de Kingston, Ontario. Mais sans doute à cause du mode d'implication de l'auteur dans chacun des deux romans, les réalités topographiques et humaines n'ont pas la même immédiateté. Dans *Mes romans et moi*, de même que dans la seconde partie (polémique) d'un article publié à l'automne 1980 pour le cinquantenaire de *Université of Toronto Quarterly*, G. Bessette insiste énormément sur le fait que « *L'Incubation* raconte un drame qu'[il a] vécu réellement et en fantasmes », mais « avec force déformations et déplacements », comme il se doit (*Mes romans*, p. 107). Peut-être parce que le narrateur, qui est le seul parlant français parmi les personnages, se situe malgré tout un peu en dehors, comme un « témoin passif » (*Mes romans*, p. 97) d'une histoire qui se joue entre pantins indigènes ou importés et qui fait l'objet d'une évocation onirique, ce qui relève de la couleur locale est fortement marqué au coin de la satire, qu'il s'agisse du conformisme WASP et bourgeois (description du salon des parents de Maggie à Toronto¹⁰, après celui de Maggie elle-même, à Narcotown), du dévergondage ennuyeux des bambochards de la puritaine province (soirée « dolcevitala » avec l'érotomane torontois¹¹), de la toquade chevaline d'un riche Anglo désœuvré (rituel sacré de la jument égroutante¹²), etc. Comme il reste très vaguement décrit, le campus de *L'Incubation* peut être celui de n'importe quelle université anglaise un peu ancienne de l'Ontario, cependant que la bibliothèque, qui joue un rôle important dans l'histoire, en est

¹⁰ *L'Incubation*, p. 46, 108, 125.

¹¹ *Ibid.*, p. 126 ss.

¹² *Ibid.*, p. 129 ss.

réduite physiquement à ses labyrinthes catacombesques¹³ comme la Londres du temps de guerre à l'enfermement de son *underground* et à l'opacité claustrogène de son brouillard. Narcotown correspond à Kingston, moins en elle-même que par sa localisation depuis Montréal et sur la voie ferrée qui longe le fleuve : dans la première ébauche du roman, la ville nommée était London (Ontario), qui, côté engourdissement (*narkè*), n'a certes pas grand-chose à envier à la cité kingstonienne, sauf que G. Bessette n'y a jamais habité.

À l'opposé justement, je pense, parce que le personnage-acteur-narrateur du *Semestre* est le reflet – en un sens, plus vrai que nature – de l'auteur et qu'il se raconte *hic et nunc* dans sa concrétude spatio-temporelle, la réalité ambiante est évoquée dans ce deuxième roman avec une complaisance qui dénote un véritable attachement : Narcotown fait très Kingston, Princess University est vraiment Queen's (avec ses pavillons, ses bureaux et ses salles de cours), et sous les noms à peine déguisés on reconnaît aisément le *City (Municipal) Park*, les *Jingo (Simcoe) Apartments*, etc., au bord du lac Ontario avec Wolfe Island au large.

Je relèverai et soulignerai simplement les notations les plus significatives, et d'abord ce « City Park biquotidiennement traversé depuis des années », qui dans l'« espace intime » de Marin (Bessette) « constituait un lieu puissamment investi » (*Sem.*, p. 46). Ce parc, qui apparaissait déjà, mais bien plus abstrait – lieu mythique hanté par « les précautionneux vieillards pantinesques sclérotiques », – dans *L'Incubation* (p. 59), est ici un coin très reconnaissable où l'on retrouve bien le palais de justice, la statue de Sir John A. Macdonald, le soldat du

¹³ « Ce troisième poussiéreux lugubre sous-sol » (*L'Incubation*, p. 122.)

monument aux morts et les antiques ormes décimés par le *Dutch Elm disease*. O. Marin décrit en détail son itinéraire par les rues du campus et à travers City Park jusqu'aux Jingo Apartments et s'arrête longuement au passage devant la plaque commémorative du poète Charles Sangster (1822-1893), né et mort à Kingston : « Moi aussi, soupire Marin, si j'étais un anglo on érigerait peut-être un jour une plaque en mon honneur mais ça me ferait une belle jambe » (*Sem.*, p. 47). Et cette histoire de plaque, à force d'y insister – même ironiquement – finit par prendre de l'importance dans la relation du personnage à Narcotown :

[...] il s'arrêta devant la plaque commémorative consacrée au poète Charles Sangster qui avait passé une partie de sa vie à Narcotown comme journaliste puis fonctionnaire avant d'y prendre sa retraite et finalement d'y mourir et Marin qui se sentait encore bien vivant [...] se demanda si la Société historique de Narcotown lui érigerait jamais à lui une plaque, tout *frog* et *French-pea-soup* qu'il fût dans ce milieu naguère hostile et maintenant plutôt neutre envers les minoritaires (francophones) mais la possibilité d'avoir un jour sa plaque au fond d'une (quasi) parfaite indifférence même si par la force des choses et de l'habitude il éprouvait un certain attachement pour Narcotown sans doute à cause de sa tranquillité-absence d'inconvénients plutôt qu'en raison de qualités plus patentées-positives [...] ça faisait une belle jambe à Charles Sangster, maintenant décomposé dans quelque cimetière, d'avoir une plaque en son honneur dans le parc municipal (*Sem.*, p. 235)

Il a beau se dire détaché, Omer Marin (et, je suis sûr, Gérard Bessette) mise sur la fidélité de Narcotown :

[...] au fond se dit Marin je n'attends plus aucune sympathie de la part de quiconque, sauf peut-être à titre posthume si on lit encore mes œuvres mais alors je ne serai plus moi je ne serai plus rien et mes rêvasseries devant la plaque commémorative de Sangster (lorsque je traverse *City Park*) sur l'éventualité (improbable) que soit un jour érigé en ma mémoire un

rectangle bronzique analogue paraîtront (mais aux yeux de qui?) nauséusement hypomerdiques (*Sem.*, p.266)

La projection la plus intense, dont on ne retrouve à mon avis l'équivalent dans aucun paysage bessettien — pas même dans le Montréal de *La Bagarre* —, s'effectue dans les dimensions et les registres multiples d'une réalité de l'environnement narcotownien :

[...] moi si peu champêtre si peu enclin à la *pathetic fallacy* me projetant si peu dans Terre-Québec et encore moins dans Terre-Ontario [voire!] sauf dans le lac qui venait laper doucement la rive ou déferler avec fracas sous la fenêtre de son étude mais son attachement pour cette énorme masse liquide ne provenait-il pas de son rétrécissement là-bas dans la région des Mille-Iles de son étranglement pour donner naissance au fleuve géant sur les rives duquel habitaient la plupart des siens... (*Sem.*, p. 88)

On comprend que, « toujours debout face au lac [...] face à la double fenêtre hublot de son étude » (*Sem.*, p. 153), Marin reconnaisse dans cette force de la nature l'image de sa propre entreprise créatrice et qu'il le dise, au sommet du roman-bilan, dans un passage-synthèse complexe (que je citerai longuement parce que je le trouve littéralement inspiré) :

[...] exilé plus ou moins volontaire solitaire-ermiteux enfermé dans son cabinet d'étude encombré dont la double fenêtre enfin coite (car après s'être époumonné deux jours durant le suroît avait perdu le souffle) donnait sur le profond lac Ontario face à Wolfe Island dont clignotaient au loin les feux immobiles devant lesquels les phares et le réflecteur rotatif du traversier se déplaçaient avec lenteur, Omer au cœur gravitant de la nuit laissait son stylographe poursuivre par à-coups sur la page blanche son tracé d'insecte tenace qui (sentait obscurément Marin) avait pour lui valeur de symbole au tréfonds de sa gravisque ténèbre (psychosomatique) androgyne instrument à deux jambages réunis en un seul fendu au centre d'une raie mince comme un cheveu le long de laquelle fluait

imperceptiblement depuis un cercle minuscule quasi ponctuel le noir *semen* capable de se perpétuer-revivre de génération en génération [...] son stylo à plume d'or quatorze carats dont la pointe le reliait au monde et lui permettait (seul replié dans sa coquille protégé des bruits externes par le chuintement de son ventilateur) de communiquer (ne fût-ce qu'à retardement) les ondes-fantasmes de son cerveau aux quelques cinquantaines d'anglos aux quelques milliers de Québécois qui lisaient le bizarre anachorète involutif dont la fenêtre donnait sur le lac Ontario à l'écoulement imperceptible, mais dont le(s) flot(s) n'en aboutissai(en)t pas moins au gigantesque entonnoir du fleuve Saint-Laurent et Omer Marin sentait-cénestésiait une analogie-correspondance entre la forme géante-jumelée du lac fluvigène et de son stylo liliputien dont le cercle quasi-ponctuel ou plutôt le réservoir figurait le lac et la fente médiane le fleuve géant (sur les rives d'un affluent duquel Omer avait hasardeusement vu le jour il y avait plus d'un demi-siècle) [...] Omer établissait fantasmatiquement un rapport entre ce lac gonflé-testiculaire se déversant dans le fleuve pénien et les écrits nombreux qu'il avait engendrés-enfantés dans cette ville vieillotte qui dans un sens convenait bien au besoin de calme et de tranquillité qu'il éprouvait de plus en plus intensément au fur et à mesure que passaient les années. (*Sem.*, p. 273-274)

L'admirable correspondance, mise en valeur dans ce texte, entre (d'une part) le lac-fleuve-pays primal-originaire-géniteur et (d'autre part) l'entreprise d'écriture, qui est en vérité la raison de vivre d'Omer Marin-Gérard Bessette, non seulement représente-t-elle de façon passagère l'éminence d'un acte éphémère, mais je croirais qu'elle assure en permanence à l'écrivain, dans la continuité d'une intense *pathetic fallacy*, la continuité d'un ressourcement tellurique.

Or la situation de Narcotown-Kingston dans l'espace-temps personnel de l'auteur est davantage encore précisée dans un fragment du même grand morceau lyrique sur le lac que j'ai omis et que je transcrirai à présent hors de toute fiction. Car

Kingston « anténommée Fort Frontenac » (*Sem.*, p. 274), fait en quelque sorte éclater le hasard, dans l'existence de Gérard Bessette. Au témoignage, en effet, d'un archiviste qui l'a révélé à l'écrivain, il appert que Jean Bessède ou Bessette dit Brisetout, le premier et le seul du nom à venir en Nouvelle-France, soldat dans le régiment de Carignan-Salières, s'est trouvé censément présent aux côtés de son commandant, lors de la fondation du Fort Frontenac en 1673. Ce qui fait de Gérard Bessette aujourd'hui le plus raciné sans doute des Kingstoniens.

[...] dans cet historique fort Frontenac où il se trouvait (d'une part) assez près de son État-pays-province natal pour en sentir les remous-fluctuations-transformations et (d'autre part) assez loin pour que lesdites agitations-déferlements (qui devaient remonter le courant pour lui parvenir) ne le troublassent-remuassent pas outre mesure et inutilement (car qu'y pouvait-il qu'y aurait-il pu même s'il était resté au niveau villemarialis-montréalais du triple fleuve naguère dépeint à son insu dans un roman démesuré-originel?¹⁴) – si bien que se disait Omer Marin qui faisait contre douteuse fortune bon cœur et cherchait peut-être à rationaliser son espèce d'exil en établissant une équivalence entre distance et distanciation (affective-esthétique) propice à l'élaboration de ses œuvres musait Marin [...] Je n'ai plus le choix les jeux sont faits *alea jacta est* il ne me reste plus qu'à continuer d'aligner sur le papier des parolades (quelles que soient leur qualité ou leur médiocrité) dont l'élaboration-déroulement est devenue la grande affaire de ma vie. (*Sem.*, p. 274)

Dans *Mes romans et moi* (p. 123), écrit en 1977-1978, Gérard Bessette s'interrogeait : « Dois-je rentrer au pays [c'est-

¹⁴ Il s'agit ici du paragraphe final des *Anthropoïdes*, p. 295 : « Le sort en est jeté. *Alea jacta est* [...] je vivrai désormais en retrait de cette savane tant aimée (mais poreuse et fragile) et ne verrai qu'en imagerie solitaire (par-delà la mer-des-sables le musculeux fleuve géant que les sorciers Duracoudi-Sinaloké invoquent sous le nom guttural de Kébékouâ et sur les rives fécondes duquel naquit l'antique géniteur inconnu [...] à qui je dois [...] le jour [...]. »

à-dire au Québec] ou bien rester ici à Kingston [...] ? C'est là, disait-il, une question qui m'a déchiré pendant longtemps (et peut-être me déchire encore). » En 1979, la question semble définitivement réglée. Il répond à un journaliste d'Ottawa : « Vous pouvez écrire que je suis en quelque sorte un écrivain franco-ontarien, [...] Après tout, c'est normal, j'habite Kingston depuis plusieurs années¹⁵ ». Et il pousse les choses un peu plus loin, selon le journaliste : « À Kingston (ville qu'il surnomme Narcotown dans *Le Semestre*), il affirme se sentir chez lui, en dépit de l'environnement anglophone, se rendant compte que "Le Canada existe, malgré tout".¹⁶ » On aurait grand tort de voir là une profession de foi fédéraliste, puisqu'il proclame dans le même souffle qu'il voterait « oui » au prochain référendum, s'il habitait le Québec¹⁷. S'il a choisi raisonnablement et pour de bon résidence en Ontario, il reste donc malgré tout encore un Québécois (plus que jamais *politically incorrect*).

Dans les premières années de sa retraite, Kingston restera le simple port d'attache d'un auteur mobile, toujours actif et voyageur (à l'étranger). Il se retrouvera « en résidence » à Yale (New Haven, U.S.A., janvier-mai 1981), à Ottawa (septembre-décembre 1981), à l'UQAM (septembre 1984-avril 1985); il retournera une nouvelle fois en Europe : Barcelone, Toulouse, Vienne, Prague (septembre 1983); et il passera fonctionnellement souvent à Montréal où il continue de publier,

¹⁵ Murray Maltais, « Gérard Bessette tel quel », dans le journal *Le Droit*, 19 décembre 1979, p. 19.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.* À l'époque, l'illustre Séraphin Marion, Franco-ontarien au-dessus de tout soupçon (s'il en fut un), disait, lui aussi, qu'il voterait « oui » au référendum, s'il était Québécois.

animé d'un seul « souhait : celui de l'écrivain qui désire de nombreux lecteurs québécois » (*Mes romans*, p. 124). Mais cela finira brusquement dans la deuxième moitié de 1985, son état de santé s'étant gravement détérioré. De ce jour et pour toute la suite, pendant encore 20 années, Kingston sera physiquement le refuge ultime de l'homme, cependant que l'écrivain, réduit au silence, glissera moralement hors du lieu et du temps au purgatoire littéraire, y précipitant avec lui, dans sa chute, plus d'un critique ami¹⁸, qui avait toujours cru dans la pérennité de son étoile. Néanmoins (et par-delà tout l'énorme défaitisme ambiant), je continuerai, moi, de nourrir mon espoir (bien ancré) qu'il arrive, lui Gérard Bessette, à s'en sortir, un jour (que je souhaite prochain).

Résumé

En s'attardant à la biographie de l'auteur ainsi que sur ses deux romans les plus autobiographiques, *L'Incubation* et *Le Semestre*, cet article souligne l'importance de la question identitaire dans l'œuvre, ainsi que la complexité d'être Canadien français/Québécois alors qu'on vit depuis longtemps en dehors du Québec. Il montre également les raisons pour lesquelles il serait possible de considérer Gérard Bessette auteur comme *homo ontarionensis*.

¹⁸ Après une obscure et vaine carrière de 10 années dans le no man's land littéraire canado-local, mon livre, *La Création de Gérard Bessette*, aura été d'office mis au pilon, en 1997 par la maison Québec / Amérique qui l'avait édité mais qui n'avait jamais su le vendre. Dont acte. R.R.

Abstract

Passing in review details from the author's biography as well as passages from his two most autobiographical novels, *L'Incubation* and *Le Semestre*, this article illustrates the importance of the theme of identity in his works, as well as the complexity of being French-Canadian then Québécois while living outside of Québec for such a long period of time. It also underscores the reasons why it is possible to consider Gérard Bessette as a *homo ontarionensis*.

Inventaire de la bibliothèque personnelle de Gérard Bessette

Steven Urquhart
Université de Lethbridge

Effectué de façon plus ou moins hebdomadaire au cours de l'année qui a suivi le décès de Gérard Bessette en février 2005, l'inventaire de sa bibliothèque personnelle se veut le plus complet possible. Je ne peux toutefois pas en garantir l'exhaustivité, car il est impossible de dire que l'inventaire comprend tous les titres que Bessette ait jamais possédés. En témoignent certaines lacunes évidentes, comme l'absence d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel* alors que tous les autres ouvrages de Marie-Claire Blais publiés jusqu'en 1979 s'y trouvent.

Pour des raisons pratiques, il n'a pas toujours été facile de regrouper tous les ouvrages ayant appartenu à M. Bessette. La plupart se trouvaient au sous-sol, là où il écrivait, mais d'autres — dont parfois les livres les plus précieux, comme les éditions

de luxe des romans ayant gagné le Prix du Gouverneur Général — se trouvaient dans la bibliothèque de la chambre à coucher. En outre, Mme Bessette, ancienne professeure et bibliothécaire à la faculté de droit de l'Université Queen's, possédait elle-même un nombre de livres impressionnant. Il y avait dans la chambre à coucher, par exemple, une édition luxueuse des œuvres complètes de Freud, qu'elle disait avoir hérité de sa sœur psychiatre, mais que M. Bessette pouvait évidemment lire à loisir.

L'inventaire n'inclut pas par ailleurs les différentes éditions des œuvres de Gérard Bessette lui-même, dont certaines qu'il avait en de multiples exemplaires, ainsi que les traductions de ses ouvrages (dont une du *Libraire* en tamoul) et différentes éditions de luxe¹.

¹ *Not For Every Eye*, trad. Glen Shortliffe, Toronto, Macmillan, 1962. Couverture en cuir et une carte de l'éditeur (Macmillan) avec des vœux de Noël et une signature illisible. Éditions reliées de L'Incubation, trad. Glen Shortliffe, Toronto, Macmillan, 1967, et de *The Brawl*, trad. Marc Lebel and Ronald Sutherland, Montreal, Harvest House, 1976. Édition de luxe de L'Incubation, Montréal, Librairie Déom (coll. "Nouvelle prose"), 1965. Couverture en cuir noir et rouge, dans un étui, avec une page ajoutée après la page-titre où il est inscrit : "Ce livre a mérité pour son auteur un prix du Gouverneur général pour la littérature en 1965". Une édition reliée de *Les Images en Poésie Canadienne-Française*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1960. Une édition de luxe du *Cycle*, Montréal, Éditions du Jour, 1971, dans un étui, avec une couverture en cuir vert, les lettres sur la couverture et le bord des pages en couleur or, et une page avant la page-titre où il est inscrit, "Ce livre a valu à son auteur un prix littéraire du Gouverneur général pour l'année 1971", suivi de la signature du Gouverneur général, Roland Mitchener. Une édition reliée (couverture brune, avec lettrage doré), de *La Garden-Party* de Christophine, Montréal, Québec/Amérique, 1980. Puis finalement, ce véritable objet de collection qu'est un volume relié, couverture en brun avec lettrage doré portant le titre "Gérard Bessette. Le Cycle. Québec/Amérique", mais avec une page de faux-titre correspondant au livre qui suit où il est écrit *La Garden-Party* de Christophine, Montréal, Québec/Amérique, 1980.

La réalisation de l'inventaire a été soumise à diverses contraintes de temps et de circonstances, dont mon départ de Kingston en juillet 2006 et le déménagement ultérieur de Mme Bessette, ce qui a entraîné la vente de la maison et la dispersion subséquente et définitive de la collection.

Imparfait peut-être, cet inventaire permet toutefois de voir l'immense bagage culturel et littéraire de ce professeur, critique, poète et romancier et donc de mieux comprendre son œuvre. Il devrait aider les futurs chercheurs en donnant une idée des ouvrages que Gérard Bessette avait jugé utile d'avoir sous la main, afin peut-être de les consulter avant de prendre la plume pour écrire.

A

Abraham, Karl. *Psychanalyse et Culture*. Paris : Payot, 1966.

Abry, Émile, Charles Audic, et Paul Crouzet. *Histoire illustrée de la littérature française*. Paris : Didier, 1942.

L'Action universitaire, revue trimestriel. Vol. 15, n°1. Octobre 1948. Avec « Analyse d'un poème de Nelligan », p. 62-79. L'auteur est identifié comme « Gérard Bessette, Département de français, Université de Saskatchewan ».

—, Vol. 18, n° 4. Juillet 1952. Article de Gérard Bessette sur « Bonheur d'occasion », p. 53-74.

—, Vol. 20, n° 3. Avril 1954. « Connaît-on Benjamin Constant : Le plus grand roman français du XIXe siècle », p. 15-22, avec la signature « Gérard Bessette, Duquesne University.

ADAM, Antoine. *Verlaine*. Paris : Hatier, 1953.

Adler, Alfred. *Connaissance de l'homme*. Paris : Payot, 1949.

- . *Le Tempérament nerveux*. Paris : Payot, 1955.
- . *Pratique et théorie de la psychologie individuelle comparée*. Paris : Payot, 1961.
- ALAIN [Émile Chartier]. *Préliminaires à l'esthétique*. Paris : Gallimard, 1939.
- . *Propos sur l'esthétique*. Paris : PUF, 1949.
- . *Politique*. Paris : PUF, 1952.
- ALBALAT, Antoine. *L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons*. Paris : Armand Colin, 1956.
- ALBÉRÈS, R. M. *L'Aventure intellectuelle du XX^e siècle. Panorama des littératures européennes*. Paris : Albin Michel, 1959.
- . *Bilan littéraire du XX^e siècle*. Paris : Aubier-Montaigne, 1962.
- . *Histoire du roman moderne*. Paris : Albin Michel, 1962.
- . *Le Roman d'aujourd'hui*. Paris : Albin Michel, 1970.
- ALLARD, Jacques. *Zola, le chiffre du texte*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 1978.
- . *Le Roman du Québec*. Montréal : Québec/Amérique, 2000.
- ALYN, Marc, dir. *Poètes du XVII^e siècle*. Paris : J'ai lu, 1962.
- ANDERSON, E.W., and W.H. Trethowan. *Psychiatry*. London: Baillière, Tindall & Cassell, 1967.
- ANOUILH, Jean. *Beckett*. New York: Appleton-Century Crofts, 1969.
- Anthologie de la poésie française*. Tomes IV et V. Montréal : Bernard Valiquette, s.d.
- ANZIEU, Didier. *Le Corps de l'œuvre; essais psychoanalytiques sur le travail créateur*. Paris : Gallimard, 1981.
- Apolinaire. Guillaume. *Alcools. Poèmes 1898-1913*. Paris : Gallimard, 1920.

- . *Les Onze Mille Verges*. Montréal : Quintal Associés, coll. « Éros », 1969.
- Aquin, Hubert. *Prochain Épisode*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1965. (2)
- . *Trou de mémoire*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1968. (2)
- . *L'Antiphonaire*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1969.
- . *Prochain Épisode. Annoté par Gilles Beaudet*. Montréal : Éditions du Renouveau-pédagogique, 1969.
- . *Point de fuite*. Montréal : Cercle du Livre de France, 1971.
- . *Neige noire*. Montréal : La Presse, 1974.
- . *Blocs erratiques*. 1977. Montréal : Quinze, 1982. (2)
- Aquinas, Thomas. *Elementa philosophiae christianae*. Tome II. Québec : L'Action sociale, 1925.
- Angers, Pierre. *Foi et Littérature*. Montréal : Beauchemin, 1959.
- Arban, Dominique. *Dostoïevski par lui-même*. Paris : Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1962.
- Arc-Lortie, Jeanne d'. *La Poésie nationaliste au Canada français (1606-1867)*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1975.
- Archambault, Jacques (dir.). *Profile of Quebec*. Québec: Quebec Government Communications, 1973.
- Archambault, Gilles. *Les Pins parasols*. Montréal : Quinze, 1976.
- . *Parlons de moi*. Montréal : Stanké, 1980.
- Arendt, Hannah. *The Recovery of the Public World*. Ed. Melvyn A. Hill. New York : St. Martin's Press, 1979.
- Aron, Raymond. *La Lutte des classes*. Paris : Gallimard, 1964.

- Asimov, Isaac. *Le Corps*. 1963. Verviers : Marabout Université, 1965.
- . *Le Cerveau*. 1963. Verviers : Marabout Université, 1977. (2)
- Association canadienne des éducateurs de langue française. *Esquisses du Canada français*. Montréal : Fides, 1967.
- Atwood, Margaret. *Survival. A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto : Anansi Press, 1972.
- Aubert de Gaspé, Philippe. *Les Anciens Canadiens*. 1863. Montréal : Beauchemin, 1960.
- Aubert de Gaspé (fils), Philippe. *Le Chercheur de trésor ou L'Influence d'un livre*. 1837. Québec : Réédition Québec, 1968.
- . *Le Chercheur de trésors ou L'Influence d'un livre*. 1837. Québec : Réédition Québec, 1969.
- Aubier, Catherine. *Singe, Zodiac Chinois*. 1908. Paris : France-Amérique, 1982.
- Aubry, Claude. *Miroirs déformants*. Montréal : Fides, 1945.
- . *Les Îles du roi Maha-Maha II*. Québec, Éditions du Pélican, 1960.
- Aubry, Pierre. *Nous ne sommes pas des singes*. Montréal : Université Libre, 1979.
- Audet, Noël. *Figures parallèles*. Québec, Éditions de l'Arc, 1963. (2)
- . *La Parade*. Montréal : Québec/Amérique, 1984.
- Aycard, Albert, et Jacqueline Franck. *Riez avec « La Réalité dépasse la fiction (ter) »*. Paris : Gallimard, 1959.

B

- Bachelard, Gaston. *L'Air et les Songes*. Paris : José Corti, 1943.
- . *La Poétique de l'espace*. 4^e édition. Paris : PUF, 1964.
- . *La Poétique de la rêverie*. 3^e édition. Paris : PUF, 1965.
- Bagley, Charles. *La France d'autrefois et d'aujourd'hui*. New York : Appleton-Century-Crofts, 1951.
- Baillargeon, Pierre. *Les Médisances de Claude Perrin*. Montréal : Lucien Parizeau & Co, 1945.
- . *La Neige et le feu*. Montréal : Éditions Variétés, 1948.
- . *Le Scandale est nécessaire*. Montréal : Éditions du Jour, 1962.
- . *Madame Homère*. Montréal : Éditions du Lys, 1963.
- Baillargeon, Samuel, dir. *Littérature canadienne-française*. Montréal : Fides, 1957. (2)
- Baillie, Robert. *Des filles de beauté*. Montréal : Quinze, 1980.
- Balzac, Honoré de. *L'illustre Gaudissart; La Muse du Département*. Paris : Calmann-Lévy, 1844.
- . *Le Lys dans la vallée*. Paris : Belles Éditions, s.d.
- . *Les Employés*. Paris : Calmann-Lévy, 1839.
- . *Le Curé de village*. Paris : Nelson, 1931.
- . *Un ménage de garçon*. Paris : Calmann-Lévy, 1842.
- . *La Cousine Bette*. Paris : Larousse, 1908.
- Banque royale du Canada. *Panorama canadien : Centenaire de 1967*. Montréal : Banque royale du Canada, 1967.
- Barbeau, Marius. *Le Rêve de Kamalmouk*. Montréal : Fides, coll. « Nénuphar », 1948.

- Barbeau, Victor. *Les Français du Canada*. Montréal : Publications de l'Académie canadienne-française, 1963.
- . *La Face et l'envers. Essais critiques*. Montréal : Publications de l'Académie française, 1966.
- Barande, Ilse. *Sandor ferenczi*. Paris : Payot, 1972.
- Barnett, Lincoln. *The Universe and Dr. Einstein*. New York : New American Library, 1952.
- Barr, Donald. *The How and Why Wonder Book of Primitive Man*. New York: Wonder Books/Grosset & Dunlop, 1961.
- Barrère, Jean-Bertrand. *La Cure d'amaigrissement du roman*. Paris : Albin Michel, 1964.
- Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Seuil, 1971.
- Baruk, Henri. *Psychoses et Névroses*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je? », 1960.
- Basile, Jean. *La Jument des mongols*. Montréal : Éditions du Jour, 1964.
- . *Joli tambour*. Montréal : Éditions du Jour, 1966.
- . *Le Grand Khan*. Montréal : Éditions Estérel, 1967.
- . *Les Voyages d'Irkoutsk*. Montréal : Hurtubise HMH, 1970.
- Bastien, Hermas. *Ces écrivains qui nous habitent*. Montréal : Beauchemin, 1969.
- Baudoin, Louis. *La Recherche au Canada français*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1968.
- Baudouin, Charles. *Qu'est-ce que la suggestion?* Neuchatel : Delachaux & Niestlé S.A., 1924.
- . *Le Mythe du moderne et propos connexes*. Genève : Éditions Mont-Blanc, 1946.
- . *Psychanalyse du symbole religieux*. Paris : Arthème Fayard, 1957.

- . *L'Âme enfantine et la psychanalyse*. Neuchatel : Delachaux et Niestlé, 1964.
- Beaucaire, Maurice, et Pierre Vincent. *Pour apprendre à jouer aux échecs*. Paris : S. Bornemann, 1932.
- Beauchemin, Nérée. *Nérée Beauchemin*. Textes choisis et présentés par Clément Marchand. Montréal : Fides, coll. « Classiques canadiens », 1957.
- Beauchemin, Yves. *Le Matou*. Montréal : Québec/Amérique, 1981.
- Beaudry, Marguerite. *Debout dans le soleil*. Montréal : Quinze, 1977.
- Beaulieu, Germain. *Nos immortels*. Montréal : Éditions Albert Lévesque, 1931.
- Beaulieu, Michel. *Pour chanter dans les chaînes*. Montréal : Éditions québécoises, 1964.
- . *Je tourne en rond mais c'est autour de toi*. Montréal : Éditions du Jour, 1969.
- . *Sylvie Stone*. Montréal : Éditions du Jour, 1974.
- . *La Représentation*. Montréal : Éditions du Jour, 1972. (2)
- Beaulieu, Maurice. *Il fait clair de glaise*. Montréal : Éditions d'Orphée, 1948.
- Beaulieu, Victor-Lévy. *Mémoires d'outre-tonneau*. Montréal : Éditions Estérel, 1968.
- . *La Nuitte de Malcomm Hudd*. Montréal : Éditions du Jour, 1969.
- . *Race de monde!* Montréal : Éditions du Jour, 1969.
- . *Jos Connaissant*. Montréal : Éditions du Jour, 1970. (2)
- . *Jos Connaissant*. 1970. Montréal: VLB, 1978.
- . *Pour saluer Victor Hugo*. Montréal : Éditions du Jour, 1971.

- *Les Grands-pères*. Montréal : Éditions du Jour, 1971.
- *Un rêve québécois*. Montréal : Éditions du Jour, 1972.
- *Jack Kérouac*. Montréal : Éditions du Jour, 1972.
- *Oh Miami Miami Miami*. Montréal : Éditions du Jour, 1973.
- *Don Quichotte de la Démanche*. Montréal : L'Aurore, 1974.
- *En attendant Trudot*. Montréal : L'Aurore, 1974.
- *Blanche forcée*. Montréal: VLB, 1976. (2)
- *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel : Lamentation*. Montréal: VLB, 1976.
- *Ma Corriveau suivi de La Sorcellerie en finale sexuée*. Montréal: VLB, 1976.
- *Sagamo Job J : cantique*. Montréal: VLB, 1977.
- *Cérémonial pour l'assassinat d'un ministre*. Montréal: VLB, 1978.
- *Monsieur Melville 2. Lorsque souffle Moby Dick*. Montréal: VLB Éditeur, 1978.
- *Monsieur Melville 3. L'après Moby Dick ou la souveraine poésie*. Montréal: VLB, 1978.
- *La Tête de monsieur Ferron ou les Chians*. Montréal : VLB, 1979.
- *Una. Roman*. Illustré par deux petites filles. Montréal: VLB, 1980.
- *Satan Belhumeur*. Montréal: VLB, 1981.
- *Discours de Sam*. Montréal: VLB, 1983.
- *Entre la sainteté et le terrorisme*. Montréal: VLB Éditeur, 1984.
- , dir. *Quand les écrivains québécois jouent le jeu*. Montréal : Éditions du Jour, 1970.

- Beaudoin, Jean Gibeau. *Guerre de Sang (ou le Juif)*. Montréal : Éditions du Lys, 1964.
- Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de. *Le Barbier de Séville*. Paris : Éditions de la bibliothèque mondiale, 1954.
- Beauvoir, Simone de. *L'Invitée*. Paris : Gallimard, 1943.
- . *Le Sang des autres*. Paris : Gallimard, 1945.
- . *Le Deuxième Sexe. Tome I : Les faits et les mythes*. Paris : Gallimard, 1949.
- . *Le Deuxième Sexe. Tome II. L'Expérience vécue*. Paris : Gallimard, 1949.
- . *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Paris : Gallimard, 1958.
- . *La Force de l'âge*. Paris : Gallimard, 1960.
- . *La Force des choses*. Paris : Gallimard, 1963.
- . *Une mort très douce*. Paris : Gallimard, 1964.
- . *La Vieillesse*. Paris : Gallimard, 1970.
- . *La Cérémonie des adieux*, suivi de *Entretiens avec J.-P. Sartre : août-septembre 1974*. Paris : Gallimard, 1981.
- Beckett, Samuel. *Molloy*. Paris : Éditions de Minuit, 1951.
- . *Malone meurt*. Paris : Éditions de Minuit, 1951.
- . *Nouvelles et textes pour un rien*. Paris : Éditions de Minuit, 1955.
- . *Comment c'est*. Paris : Éditions de Minuit, 1961.
- . *Oh les beaux jours*. Paris : Éditions de Minuit, 1963.
- . *Têtes-mortes*. Paris : Éditions de Minuit, 1967.
- Bédard, Roger-J. *L'Essor économique du Québec*. Montréal : Beauchemin, 1969.
- Bédouin, Jean-Louis. *André Breton*. Paris : Seghers, 1960.

- Beetz, Jean et al. *La Crise de l'enseignement au Canada français. Urgence d'une réforme*. Montréal : Éditions du Jour, 1961.
- Bégin, Luc-A. *Le Firmament trop cru*. Montréal : Éditions Aquila, 1971.
- Bégon, Elisabeth. *Élisabeth Bégon*. Textes choisis, présentés et annotés par Céline Dupré. Montréal : Fides, coll. « Classiques canadiens », 1960.
- Béguin, Albert. *L'Âme romantique et le rêve*. Paris : José Corti, 1963.
- Bélair, Michel. *Michel Tremblay*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 1972.
- . *Le Nouveau théâtre québécois*. Montréal : Éditions Léméac, 1973.
- Bélanger, Bagriana et Irène Thériault-Beaudin. *Ma voix seule entend ta voix*. Ottawa : Éditions du Vermillon, 1984.
- Bélanger, Marcel. *Pierre de cécité*. Montréal : Éditions ATYS, 1962.
- Belleau, André. *Le Romancier fictif*. Sillery : Presses de l'Université du Québec, 1980.
- Bellefeuille, Pierre de, Alain Pontaut et al. *La Bataille du livre au Québec : Oui à la culture française, non au colonialisme culturel*. Montréal : Leméac, 1972.
- Bellow, Saul. *Humboldt's Gift*. NYC : Avon Books, 1976.
- Benda, Julien. *Du poétique selon l'humanité, non selon les poètes*. Paris : Éditions des Trois Collines, 1946.
- Benoît, Jacques. *Jos Carbone*. Montréal : Éditions du Jour, 1967.
- . *Les Voleurs*. Montréal : Éditions du Jour, 1969.
- . *Patience et firlipon*. Montréal : Éditions du Jour, 1970.

- . *Les Princes*. Montréal : Éditions du Jour, 1973.
- . *Gisèle et le serpent*. Québec : Libre Expression, 1981.
- Benoît, Réal. *La Saison des artichauts*, suivi de *Mes voisins*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1968.
- . *Quelqu'un pour m'écouter*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1964.
- Ber, André. *La Cage aux fauves*. Montréal : Librairie Déom, 1981.
- Béraud, Jean. *Études sur le parler français au Canada*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1955.
- . *350 ans de théâtre au Canada français*. Montréal : Le Cercle du Livre, 1958.
- Bergerac, Cyrano de. *L'Autre Monde ou les États et empires de la lune et du soleil*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1960.
- Bergeron, Henri-Paul. *Le Frère André de la congrégation de Sainte Croix*. Montréal : Oratoire St. Joseph, 4^e édition, 1988.
- Bergeron, Léandre. *Petit manuel d'histoire du Québec*. Montréal : Éditions québécoises, 1970.
- . *The History of Quebec. A Patriot's Handbook*. Trad. Baila Markus. Toronto : New Canada Publications, 1971.
- Bergeron, Marcel. *Psychologie du premier âge*. Paris : PUF, 1966.
- Bergler, Ed. *La Névrose de base*. Paris : Payot, 1963.
- Bergson, Henri. *L'Évolution créatrice*. Paris : PUF, 1946.
- Bernard, André. *La Législation électorale au Québec 1790-1967*. Montréal : Éditions Sainte-Marie, 1969.
- . *La Politique au Canada et au Québec*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 1977.
- Bernard, Marc. *Zola par lui-même*. Paris : Seuil, 1952.

- Berne-Joffroy, André. *Valéry*. Paris : Gallimard, 1960.
- Bernier, Hector. *Au large de l'écueil*. Québec : Librairie de l'Événement : 1912.
- Bernier, Jovette. *Non Monsieur*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1969.
- Bersani, Jacques, Michel Autrard, Jacques Lecarme, et Bruno Vercier. *La Littérature en France. Depuis 1945*. Paris/Montréal : Bordas, 1970.
- Bersianik, Louky. *L'Euguélienne*. Montréal : La Presse, 1976.
- Bertin, Celia. *Marie Bonaparte : A Life*. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1982.
- Bettelheim, Bruno. *A Home for the Heart*. New York : Bantam Books, 1975.
- Bessis, Pierre et Hubert Jaoui. *Qu'est-ce que la créativité ?* Paris : Dunod, 1972.
- Berthiaume, André. *La Fugue*. Montreal : Le Cercle du Livre de France, 1966.
- Bessette, Arsène. *Le Débutant*. St. Jean : Le Canada français, 1914.
- . *Le Débutant*. Montréal : Cahier du Québec/Hurtubise HMH, 1977.
- Bethléem, Louis. *Romans à lire et romans à proscrire*. Paris : Franciscus, 1908.
- Bettelheim, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. Trad. Théo Carlier. Paris : Robert Laffont, 1976.
- Billy, André. *Apollinaire*. Paris : Pierre Seghers, 1956.
- Blackburn, Marthe, Marie-Claire Blais, Odette Gagnon, Luce Guilbeault, Pol Pelletier, et France Théoret. *La Nef des Sorcières*. Montréal : Quinze, 1976.

- Blain, Maurice. *Approximations*. Montréal : Hurtubise HMH, 1967.
- Blais, Jacques. *Présence d'Alain Grandbois : Avec quatorze poèmes parus de 1956 à 1969*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1974.
- . *De l'ordre et de l'aventure*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1975.
- Blais, Marie-Claire. *La Belle bête*. 1959. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1968.
- . *Mad Shadows*. Trans. Merloyd Lawrence. Toronto : McClelland & Stewart, 1960.
- . *Tête blanche*. Québec : Institut littéraire du Québec, 1960.
- . *Pays voilés*. Québec : Garneau Éditeur, 1963.
- . *L'Insoumise*. Montréal : Éditions du Jour, 1966.
- . *Pays voilés – existences*. Montréal : Éditions de l'Homme, 1967.
- . *David Sterne*. Montréal : Éditions du Jour, 1967.
- . *L'Exécution*. Montréal : Éditions du Jour, 1968.
- . *Manuscrit [sic] de Pauline Archange*. Montréal : Éditions du Jour, 1968.
- . *Vivre! Vivre!* Montréal : Éditions du Jour, 1969. (2)
- . *Les Apparences*. Montréal : Éditions du Jour, 1970.
- . *Le Loup*. Montréal : Éditions du Jour, 1972.
- . *Un Joualonnais sa joualonie*. Montréal : Éditions du Jour, 1973.
- . *Fièvre et autres textes dramatiques*. Montréal : Éditions du Jour, 1974.
- . *Une Liaison parisienne*. Montréal : Stanké/Quinze, 1975.
- . *Les Nuits de l'Underground*. Montréal : Stanké, 1978.

- . *Le Sourd dans la ville*. Montréal : Stanké, 1979.
- Blanchard, Raoul. *Le Canada français, province de Québec*. Montréal : Librairie Arthème Fayard, 1960.
- Blouin, Michèle. *Du Saint-Laurent au Nil*. Montréal : Le Préambule, 1980.
- Boileau, Nicolas. *Art Poétique*. Paris : Bordas, 1963.
- Boisdeffre, Pierre de. *Où va le roman ?* Paris : Éditions mondiales, 1962.
- Bonaparte, Marie. *Psychanalyse et Biologie*. Paris : PUF, 1952.
- . *Edgar Poe. Sa vie – son œuvre, étude analytique*. 3 Vol. Paris : PUF, 1958.
- Bonenfant, J.-C. et al. *Réflexions sur la politique au Québec*. Montréal : Éditions Sainte-Marie, 1962.
- Bonenfant, Joseph. *Repère*. Montréal : Hurtubise HMH, 1979. Borduas, Paul-Émile. *Refus global & projections libérantes*. Montréal : Parti pris, 1977.
- Bosco, Monique. *Les Infusions*. Montréal : Hurtubise HMH, 1965.
- . *La Femme de Loth*. Montréal : Éditions Robert Laffont, 1970.
- . *Jéricho*. Montréal : Hurtubise HMH, coll. « Sur parole », 1971.
- Bosquet, Alain. *Pierre Emmanuel*. Paris : Pierre Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1959.
- Bosquet, Alain. *La Poésie canadienne*. Montréal : Éditions Seghers/Hurtubise HMH, 1962.
- Bouchard, Denis. *Une lecture d'Anne Hébert*. Montréal : Hurtubise HMH, 1977.
- Boucher, Jean-Pierre. *Jacques Ferron au pays des amélanchiers*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1973.
- . *Instantanés de la condition québécoise*. Montréal : Hurtubise HMH, 1977.

- Boucher, Yvon. *L'Ouroboros*. Montréal : Grandes Éditions du Québec, 1973.
- . *L'Obscenant*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1974.
- Boucher de Boucherville, Georges. *Une de perdue, deux de trouvées*. 1849-1851. Montréal : Hurtubise HMH, 1973.
- Bouissac, Paul. *Les Demoiselles*. Paris : Éditions de Minuit, 1970.
- Boulenger, L'Abbé A. *Manuel d'apologétique*. 7^e édition. Lyon : Librairie catholique Emmanuel Vitte, 1934.
- Bourgault, Pierre. *Écrits polémiques 1960-1981 : 1. La Politique*. Montréal : VLB, 1982.
- Bourgeois, Marguerite. *Marguerite Bourgeois*. Textes choisis et présentés par Hélène Bernier. Montréal : Fides, coll. « Classiques canadiens », 1958.
- Bourget, Paul. *Un drame dans le monde*. Paris : Plon, 1921.
- . *Le Disciple*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1946.
- Bourneuf, Roland. *Saint-Denys Garneau et ses lectures européennes*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1969.
- Bouthillette, Jean. *Le Canadien français et son double*. Montréal : L'Hexagone, 1972.
- Bouyoucas, Pan. *Une bataille d'Amérique*. Montréal : Quinze, 1976.
- Boyers, Robert. *Ronald Laing et l'antipsychiatrie*. Paris : Payot, 1971.
- Brassard, André. « *Il était une fois dans l'est* » de Michel Tremblay. Montréal : L'Aurore, 1974.
- Braut, Jacques. *Alain Grandbois*. Montréal : L'Hexagone, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1968.
- . *Chemin faisant*. Montréal : La Presse, 1975.
- . *Agonie*. Montréal : Boréal Express, 1984.

- Brazeau, Raymond J. *An Outline of Contemporary French Canadian Literature*. Toronto : Forum House, 1972.
- Brébeuf, Jean de. *Brébeuf*. Textes choisis et annotés par René Latourelle. Montréal : Fides, coll. « Classiques canadiens », 1958.
- Bree, Germaine et Margaret Guiton. *The French Novel : from Gide to Camus*. New York: Harbinger, 1962.
- Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris : Jean-Jacques Prévert, 1963.
- Brien, Roger. *Faust aux enfers*. Montréal : Éditions du Totem, 1936.
- Brochu, André, et Gilles Marcotte. *La littérature et le reste*. Montréal : Quinze, 1980.
- Brochu, André. *Privilèges de l'Ombre*. Montréal : L'Hexagone, 1961.
- . *Délit contre délit*. Montréal : Les Presses de l'A.G.E.U.M., 1965.
- . *L'Instance critique : 1961 - 1973*. Montréal : Leméac, 1974.
- . *L'Évasion tragique : Essai sur les romans d'André Langevin*. Montréal : Hurtubise HMH, 1985.
- Brodeur, Hélène. *Chronique du Nouvel Ontario : La Quête d'Alexandre*. Montréal : Quinze, 1981.
- Brodin, Pierre. *Présence contemporaine*. Tomes II et III. Paris : Éditions Debresse, 1952.
- Brontë, Emily. *Wuthering Heights*. NYC : The Modern Library, 1950.
- . *The Complete Poems of Emily Bronte*. Ed. Philip Henderson. London: Folio-Society, 1951.
- Brossard, Jacques. *Le Métamorphaux*. Montréal : Hurtubise HMH, 1974.

- . *Le Sang du souvenir*. Montréal : La Presse, 1976.
- Brossard, Nicole. *Sold-out : étreinte/illustration*. Montréal : Éditions du Jour, 1973.
- . *L'Amèr ou Le chapitre effrité*. Montréal : Quinze, 1977.
- Bruchesi, Jean. *Histoire du Canada*. Montréal : Beauchemin, 1959. (2)
- Bruhat, Jean. *Marx/Engels*. Paris : Union générale, 1971.
- Brulotte, Gaétan. *L'Emprise*. Montréal : Éditions de l'Homme, 1979.
- Brunet, Berthelot. *Histoire de la littérature canadienne-française*. Montréal : L'Arbre, 1946. (2)
- Brunet, Jacques. *Albert Laberge : sa vie et son œuvre*. Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa, 1969.
- Brunet, Michel. *Québec Canada anglais : deux itinéraires un affrontement*. Montréal : Hurtubise HMH, 1969.
- Bugnet, Georges. *Siraf : étranges révélations*. Montréal. Éditions du Totem, 1934.
- . *La Forêt*. Montréal : Éditions du Totem, 1935.
- . *Voix de la Solitude*. Montréal : Éditions du Totem, 1938.
- Buies, Arthur. *La Lanterne*. Éd. Marcel-A. Gagnon. Montréal : Édition de l'Homme, 1964.
- . *Arthur Buies*. Textes présentés et annotés par Léopold Lamontagne. Montréal: Fides, coll. « Classiques canadiens », 1959. (2)
- Buliard, Roger. *Inuk - Au dos de la terre*. Paris : Éditions Saint-Germain, 1949.
- Bureau, René. *Toué, tais-toué*. Montréal : Éditions du Jour, 1968.
- Burgess, Anthony. *Un agent qui vous veut du bien*. Trad. Michel Deutsch. Paris : Denoël, 1969.

- Burney, Pierre. *Les Langues internationales*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je? », 1962.
- Butor, Michel. *Répertoire*. Paris : Éditions de Minuit, 1960.
- . *Répertoire II*. Paris : Éditions de minuit, 1964.
- . *Essais sur les modernes*. Paris : Gallimard, 1964.
- Buytendijk, F. *L'Homme et l'Animal*. Trad. Renée Laureillard. Paris : Gallimard, 1965.
- Byron, Lord. *The Poetical Works of Lord Byron*. Oxford: Oxford University Press, 1945.

C

- Cabiac, Pierre. *Feuilles d'érable et fleurs de lys. Anthologie de la poésie canadienne-française*. Paris : Éditions de la Diaspora française, 1965.
- Cadieux, Pauline. *La Lampe dans la fenêtre*. Montréal : Libre expression, 1976.
- Caillois, Roger. *L'Homme et le Sacré*. Paris : Gallimard, 1950.
- Caldwell, Erskine. *Trouble in July*. 1940. New York: [Duell, Sloane & Pearce], 1947.
- Callaghan, Barry. *As Close As We Came*. Toronto : Exile Editions, 1982.
- Callaghan, Morley. *More Joy in Heaven*. 1937. Toronto: McClelland & Stewart, 1960.
- Callaghan, Morley. *Telle est ma bien-aimée*. Trad. Michelle Tisseyre. Montréal : Cercle du Livre de France, 1974.
- Calvet, Jean. *Morceaux choisis des auteurs français du X^e au XX^e siècle*. Paris : J. de Gigord Éditeur, 1928.

- . *Les Types universels dans les littératures étrangères*. Paris : Lanore, 1932.
- . *Manuel illustré d'histoire de la littérature française*. Paris : J. de Gigord Éditeur, 1934.
- Canadian Literature*. N° 8. Spring 1961. Numéro spécial sur Malcolm Lowry. Article de G. Bessette, "Un grand poète", p. 57-59, qui porte sur *Mémoire sans jours*, de Rina Lasnier.
- Campbell, R. *L'Existentialisme*. Paris : Foucher, 1946.
- Camus, Albert. *La Chute*. Paris : Gallimard-Folio, 1956.
- . *Noces*, suivi de *L'Été*. Paris : Gallimard, 1959.
- Caravel, Jean-Baudoin. *La Chirurgie esthétique*. Nancy : Henri Veyrier, 1981.
- Carbonell, Reyes. *Poesias en aire y tierra*. Madrid : Laurel, 1951.
- Carco, François. *L'Équipe*. Paris : Albin Michel, 1925.
- . *Les Innocents*. Paris : Albin Michel, 1952.
- . *Jésus-La-Caille*. Paris : Calmann-Lévy, 1963.
- Cardinal, Marie. *Les Mots pour le dire*. Paris : Grasset-Fasquelle, 1975.
- Carles, Jules. *Les Origines de la vie*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je? », 1954.
- Caron, Louis. *L'Emmitouflé*. Paris : Robert Laffont, 1977.
- . *L'Emmitouflé*. 1977. Paris : Seuil, 1982.
- . *Les Fils de la liberté. Le Canard de bois*. Montréal : Boréal Express, 1981.
- Carrel, Alexis. *L'Homme, cet inconnu*. Paris : Plon, 1935.
- Carrier, Roch. *Jolis deuils*. Montréal : Éditions du Jour, 1964.
- . *La Guerre, yes sir!* Montréal : Éditions du Jour, 1968.

- . *Il est par là, le soleil*. Montréal : Éditions du Jour, 1970.
- . *Floralie, Where are you?* Trans. Sheila Fischman. Toronto: Anansi, 1971.
- . *Le Deux-millième Étage*. Montréal : Éditions du Jour, 1973.
- . *Le Jardin des délices*. Montréal : La Presse, 1975.
- . *Il n'y a pas de pays sans grand-père*. Montréal : Stanké, 1977.
- . *De l'amour dans la ferraille*. Montréal : Stanké, 1984.
- Carrouges, Michel. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. Paris : Gallimard, 1950.
- Cartier, George. *Le Poisson péché : roman*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1964.
- Casgrain, l'abbé H[enri-Raymond]. *Les Pionniers canadiens et le tableau de la rivière Ouelle : Légendes*. Montréal : Beauchemin et fils, 1895.
- Castex, P., et P. Surer. *Manuel des études littéraires françaises. XIX^e siècle*. Paris : Hachette, 1950.
- . *Manuel des études littéraires françaises. Tome VI : XX^e siècle*. Paris : Hachette, 1953.
- Catalogue des manuscrits*. Montréal : Bibliothèque nationale du Québec, 1978.
- Cathelin, Jean, et Gabrielle Gray. *Révolution au Canada*. Paris : Les Presses du Mail, 1963.
- Caullery, Maurice. *Les Étapes de la biologie*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je? », 1954.
- Céline, Louis-Ferdinand. *Mort à crédit*. Paris : Gallimard, 1952.
- . *Ballets sans musique, sans personne, sans rien*. Paris : Gallimard, 1952.
- . *Guignol's Band*. Paris : Gallimard, 1952.

- . *Voyage au bout de la nuit*. Paris : Gallimard, 1957.
- . *D'un château l'autre*. Paris : Gallimard, 1957.
- Cellier, Léon. *Gérard de Nerval. L'homme et l'œuvre*. Paris : Hatier Boivin, 1956.
- Cendrars, Blaise. *Moravagine*. 1926. Paris : Bernard Grasset, 1956.
- . *L'Homme foudroyé*. Paris : Denoël, 1945.
- Cerbelaud-Salagnac, Georges. *Les Coureurs de brousse*. Montréal : Fides, 1957.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quichotte I*. Paris : Gallimard-Folio, 1988.
- Cestre, Charles. *La Littérature américaine*. Paris : Armand Colin, 1948.
- Chaigne, Louis. *Vies et œuvres d'écrivains*. Paris : Fernand Lanone, 1954.
- Chainé, Yolande. *Au seuil de l'enfer*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1961.
- Chaloult, René. *Mémoires politiques*. Montréal : Éditions du Jour, 1969.
- Chamberland, Paul. *Genèses*. Montréal : Les Presses de l'A.G.E.U.M., 1962.
- . *L'Afficheur hurle*. Montréal : Parti pris, 1964.
- . *Terre Québec*. Montréal : Librairie Déom, 1964.
- . *L'Inavouable*. Montreal : Parti pris, 1967. (2)
- . *Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie*. Montréal : Danielle Laliberté, 1971.
- Champlain, Samuel de. Champlain. *Textes choisis et présentés par Marcel Trudel*. Montréal : Fides, coll. « Classiques canadiens », 1956.

Chansonniers 60. Paris : Éditions Pierre Horay, 1960.

Chapais, Thomas. *Thomas Chapais*. Textes choisis et présentés par Jean-Charles Bonenfant. Montréal : Fides, coll. « Classiques canadiens », 1957.

Chapman, William. *William Chapman*. Textes présentés et annotés par Jean Ménard. Montréal. Fides, coll. « Classiques canadiens », 1968.

Chaput, Marcel. *J'ai choisi de me battre*. Montréal : Club du livre du Québec, 1964.

—. *J'ai choisi de me battre*. Montréal : Club du Livre du Québec, 1965.

Charbonneau, Robert. *Ils posséderont la terre*. Montréal : Hurtubise HMH, 1941.

—. *Aucune créature*. Montréal : Beauchemin, 1961.

Charbonneau, Jean. *Des influences françaises au Canada*. Tome II. Montréal : Beauchemin, 1918.

Charbonnier, Gabrielle. *Le Maniement psychanalytique de l'image : méthode Guillerey*. Paris : Éditions ESF, 1970.

Charbonnier, Georges. *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*. Paris : Union générale, 1961.

Chardin, Pierre Teilhard de. *Le Phénomène humain*. Paris : Seuil, 1955.

Charest, Gilles. *Le Livre des sacres et blasphèmes québécois*. Montréal : L'Aurore, 1974.

—. *Sacrés sacres et blasphèmes québécois*. Montréal : Québec/Amérique, 1980.

Charlevoix, Pierre-François-Xavier de. *Charlevoix (1682-1761)*. Textes choisis et présentés par Léon Pouliot. Montréal : Fides, coll. « Classiques canadiens », 1959.

- Chateaubriand, René de. *Atala. René*. Paris : Librairie Gründ, 1938.
- Châtillon, Pierre. *La Mort rousse*. Montréal : Éditions du Jour, 1974.
- Chauchard, Paul. *Sociétés animales, société humaine*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je? », 1963.
- Chauveau, Pierre-Joseph-Olivier. *Charles Guérin : Roman de mœurs canadiennes*. 1852. Montréal : Compagnie de la publication canadienne, 1900.
- . *Charles Guérin*. 1852. Montréal : M.A. Guérin Éditeur, 1973.
- . *Pierre-Joseph-Olivier Chauveau*. Textes choisis et présentés par André Labarrère-Paulé. Montréal : Fides, coll. « Classiques canadiens », 1962.
- Le Chien d'Or*. N° 4. November 1974. Article de Leonard W. Sugden: "Gérard Bessette's Le Libraire as Seen Through Its Resemblances to Camus' L'Étranger", pp. 16-18.
- Choquette, Adrienne. *La Nuit ne dort pas*. 1954. Notre-Dame-des-Laurentides : Presses laurentiennes, 1979.
- . *Laure Clouet*. Québec : Institut littéraire de Québec, 1961.
- . *Laure Clouet*. 1961. Notre-Dame-des-Laurentides : Presses laurentiennes, 1980.
- . *Je m'appelle Pax*. Québec : Presses laurentiennes, 1974. Préface de Robert Choquette.
- . *Le Temps des villages*. Notre-Dame-des-Laurentides : Presses laurentiennes, 1975.
- . *Confidences d'écrivains canadiens-français*. Notre-Dame-des-Laurentides : Presses laurentiennes, 1976.
- . *La Coupe vide*. Notre-Dame-des-Laurentides : Presses laurentiennes, 1978.

- . *Adrienne Choquette lue par Suzanne Paradis*. Notre-Dame-des-Laurentides : Presses laurentiennes, 1978.
- Choquette, Gilbert. *L'apprentissage*. Montréal : Beauchemin, 1966.
- . *La Défaillance*. Montréal : Beauchemin, 1969.
- Choquette, Robert. *Suite marine*. Montréal : Les Sociétés d'édition et de librairie Paul Péladeau, 1953.
- . *Robert Choquette*. Textes choisis et présentés par André Melançon. Montréal : Fides, coll. « Classiques canadiens », 1959.
- Choquette, Robert, Luther Dittmer, et Réjean Robidoux. *Mélanges de civilisation canadienne-française offerts au professeur Paul Wyczynski*. Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa, 1977.
- Christiane F. , *Moi, Chistiane F., 13 ans, droguée, prostituée*. Témoignages recueillis par Kai Hermann et Horst Rieck. Trad. Léa Marcou. Paris : Lacombe, 1981.
- Christie, Agatha. *Le Meurtre de Roger Ackroyd*. Paris : Librairie Champs Elysées, 1927.
- Christie, Agatha. *Mysterious Affair at Styles*. 1920. London: Pan, 1956.
- . *The Mystery of the Blue Train*. 1928. New York: Pocket Books, 1969.
- . *The Mysterious Mr. Quin*. 1930. New York: Dell, 1968.
- . *Murder in the Calais Coach / Murder on the Orient Express*. 1934. New York: Pocket Books, 1969.
- . *Murder in Retrospect*. 1943. New York: Dell, 1970.
- . *Mrs McGinty's Dead*. 1952. London: Fontana-Collins, 1974.
- . *Dead Man's Folly*. New York: Pocket Books, 1956.

- . *The Pale Horse*. New York : Pocket Books, 1961.
- Cixous, Hélène. *Dedans*. Paris : Grasset, 1969.
- Clari, Jean-Claude. *Les Grandes Filles*. Montréal : Éditions du Jour, 1968.
- Glancier, Anne. *Psychanalyse et critique littéraire*. Toulouse : Éditeur Edouard Privat, 1973.
- Claudé, Paul. *Art poétique*. Paris : Mercure, 1919.
- . *Réflexion sur la poésie*. Paris : Gallimard, 1963.
- Clavel, Bernard. *Harricana : le royaume du nord*. Paris : Albin Michel, 1983.
- Clébert, Jean-Paul. *Paris insolite : roman*. Paris : Denoël, 1952.
- Cleland, John. Fanny Hill. *The Memoirs of a Woman of Pleasure*. Toronto: Swan, 1964.
- Cloutier, Cécile. *Cannelles et Craies*. Paris : Jean Grassin Editeur, 1969.
- . *Mains de sable*. Québec : Éditions de L'Arc, 1960. (2)
- . *Câblogrammes*. Paris : Chambelland, 1972.
- Cloutier, Eugène. *Les Témoins*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1953.
- . *Les Inutiles*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1956.
- Cocke, Emmanuel. *L'Emmanuscrit de la mère morte*. Montréal : Éditions du Jour, 1972.
- . *Sexe pour sang*. Montréal : Guérin, coll. « Le cadavre exquis », 1974.
- Cogswell, Fred, trans. *100 Poems of Modern Quebec*. Fredericton, N.B. : Fiddlehead Poetry Books, 1970. (2)
- . *100 Poems of Modern Quebec*. Fredericton, N.B. : Fiddlehead Poetry Books, 1971.

- Collectif. *L'Homme à la recherche de ses origines : De la mythologie à la théorie de l'évolution*. Paris : Éditions du Centenaire, 1979.
- Collet, Paulette. *L'Hiver dans le roman canadien-français*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1975.
- Colombier, Pierre du. *Histoire de l'art*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1942.
- Comeau, Robert. *Économie québécoise*. Montréal : Les Cahiers de l'Université du Québec, 1969.
- Conan Doyle, Arthur. *The Adventures of Sherlock Homes*. 1892. London : John Murray, 1962.
- . *The Case Book of Sherlock Homes*. 1927. New York : Pocket Books, 1950.
- Conan, Laure. *Angéline de Montbrun*. 1884. Montréal : Fides, coll. « Nénuphar », 1950. (2)
- . *Angéline de Montbrun*. 1884. Montréal : Fides, 1967.
- . *L'Oublié*. 1900. Montréal : Beauchemin, 1947.
- . *L'Obscure Souffrance*. 1919. Préface de Thomas Chapais. Québec : L'Action sociale, 1924.
- . *Laure Conan*. Textes choisis et présentés par Micheline Dumont. Montréal : Fides, coll. « Classiques canadiens », 1959. (2)
- Constant, Benjamin. *Adolphe*. 1816. Paris : Édition Simon, 1935.
- . *Adolphe*, suivi de *Cécile*. 1816. Paris : Gallimard et Librairie générale, 1958.
- Constantineau, Gilles. *Simplex poèmes et ballades*. Montréal : L'Hexagone, 1960.
- Contantin-Weyer, Maurice. *Un homme se penche sur son passé*. Paris : Rieder, 1928.

- Cormeau, Nelly. *Physiologie du roman*. Paris : A.G. Nizet, 1966.
- Corneille, Pierre. *Le Cid*. 1636. Paris : J. de Gigord, 1927.
- . *Théâtre choisi*. Ed. Maurice Rat. Paris : Garnier, 1950.
- . *Théâtre choisi*. Tome 1. Paris : Lutetia, Nelson Éditeurs, s. d.
- Cortazar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires : Editorial Sudamericana, 1977.
- Corti, E.C. Comte. *Vie, mort et résurrection d'Herculanum et de Pompéi*. Trad. Henri Daussy. Paris : Plon, 1955.
- Costisella, Joseph. *L'Esprit révolutionnaire dans la littérature canadienne-française*. Montréal : Beauchemin, 1968.
- Cotnam, Jacques. *Essai de bibliographie chronologique des écrits d'André Gide*. Imprimerie Durand : 1961.
- . *Poètes du Québec*. Montréal : Fides, 1969.
- Cousture, Arlette. 1985. *Les Filles de Caleb, tome 1 : Le chant du coq*. Paris : France Loisirs, 1993.
- Cowley, Malcolm, ed. *The Indispensable Faulkner*. New York: Book Society, 1950.
- Craig, Gerald, ed. *Lord Durham's Report*. Toronto : McClelland & Stewart, 1966.
- Crawford, Bartholow, Alexander C. Kern, and Morriss H. Needleman. *American Literature*. New York: Barnes and Noble, 1955.
- Crébillon, fils. *Le Sopha I*. Paris : Nilsson, 1906.
- Crémazie, Octave. *Œuvres complètes d'Octave Crémazie*. Montréal : Institut canadien de Québec, Beauchemin et fils, 1896.
- . *Crémazie*. Texte établi et annoté par Michel Dassonville. Montréal : Fides, coll. « Classiques canadiens », 1956.

- . *Œuvres I : Poésie*. Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa, 1972.
- . *Œuvres II : Prose*. Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa, 1976.
- Crick, Bernard. *George Orwell, une vie*. Trad. Jean Clem. Paris : Balland, 1982.
- Cuisenier, André. *Jules Romain et les hommes de bonne volonté*. Paris : Flammarion, 1954.

D

- Daco, Pierre. *Les Triomphes de la psychanalyse*. Verviers : Gérard & Cie, 1965.
- Dadoun, Roger. *Géza Roheim*. Paris : Payot, 1972.
- Dagenais, Pierre. *Contes de la pluie et du beau temps*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1953.
- Dagenais, Gérard. *Pour un Québec français*. Montréal : Éditions du Jour, 1973.
- Dana, Jacqueline. *La Constellation familiale*. Paris : Robert Laffont, 1978.
- Dantin, Louis. *Poètes de l'Amérique française*. Montréal : Éditions du Mercure, 1928.
- . *Gloses critiques*. Montréal : Albert Lévesque, 1931.
- . *Gloses critiques* (deuxième série). Montréal : Albert Lévesque, 1935.
- . *Poèmes d'outre-tombe*. Trois-Rivières : Éditions du Bien public, 1962.
- . *Les Sentiments d'un père affectueux*. Trois-Rivières : Éditions du Bien public, 1963.

- . *Louis Dantin*. Textes choisis et présentés par Yves Garon. Montréal : Fides, coll. « Classiques canadiens », 1968
- . *Les Enfances de Fanny*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1969.
- D'Arles, Henri [Henri Beaudé]. *Estampes*. Montréal : Bibliothèque de l'Action française, 1926.
- Davies, Robertson. *The Manticore*. Toronto: MacMillan, 1972.
- Day, Philip Stephen. *Le Miroir allégorique de Céline*. Paris : Klincksieck, 1974.
- Dechambre, Edmond. *Les Chiens*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je? », 1952.
- Deffontaines, Pierre. *L'Homme et l'hiver au Canada*. Paris : Gallimard, 1957.
- Deforges, Régine. *La Bicyclette bleue*. Paris : Éditions Rmasay, 1981.
- Delamare-Deboutteville, Claude. *La Vie dans les grottes*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je? », 1971.
- Delbos, Victor. *Figures et doctrines de philosophes*. Paris : Plon, 1918.
- . *La Philosophie française*. Paris : Plon, 1919.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *L'Anti-Œdipe*. Paris : Minuit, 1972.
- Demers, Louis-Philippe. *Sherbrooke*. Sherbrooke : Gauvin & Frère Ltée, 1969.
- Denham, Paul, ed. *The Evolution of Canadian Literature in English 1945-1970*. Toronto: Holt, Rinehart & Winston of Canada, 1973.
- Denham, Paul, and Mary Jane Edwards. *Canadian Literature in the '70s*. Toronto : Holt, Rinehard and Winston, 1980.

- Desaulniers, Gonzalve. *Les Bois qui chantent*. Montréal : Beauchemin, 1930.
- Desbarats, Peter. *A Canadian in Search of a Country*. Toronto : McClelland & Stewart, 1976.
- Desbiens, Jean-Paul (pseudo. Le Frère Untel). *Les Insolences du frère Untel*. Montréal : Éditions de l'Homme, 1960.
- . *Sous le soleil de la pitié*. Montréal : Éditions du Jour, 1965.
- Des Car, Guy. *La Maudite*. Paris : J'ai lu, 1954.
- Deschamps, Marcel, et Deny Tremblay. *Dossier en théâtre québécois : bibliographie*. Jonquière : Cégep de Jonquière, 1972.
- Desjardins, Denis. *Des bleus et des bosses*. Montréal : Québec/Amérique, 1983.
- Desjardins, Marcelle. *Mon cœur chargé à blanc*. Québec : Éditions de l'Arc, 1963.
- Desmarchais, Rex. *L'Initiatrice*. Montréal : Albert Lévesque, 1932.
- Desmond, Robert. *The Libertine*. California: Collectors Publications, 1972.
- Desrochers, Alfred. *À l'ombre de l'Orford*. 1929. Montréal : Librairie de l'Action canadienne-française, 1930.
- . *Paragraphes*. Montréal : Albert Lévesque, 1931.
- . *Le Retour de Titus*. Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa, 1963. (2)
- . *Élégie pour l'épouse en-allée*. Montréal : Parti pris, 1967.
- Desrochers, Clémence. *Le Monde sont drôles*. Montréal : Parti pris, 1966.

- Desrosiers, Richard, et Denis Héroux. *Le Travailleur québécois et le syndicalisme*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 1973.
- Desrosiers, Léo-Paul. *Nord-Sud*. Montréal : Fides, 1943.
- . *L'Ampoule d'or*. Paris : Gallimard, 1951.
- . *Les Engagés du grand portage*. Montréal : Fides, coll. « Nénuphar », 1958.
- Deutsch, Hélène. *La Psychologie des femmes. Enfance et adolescence*. Tome I. Paris : PUF, 1962.
- . *La Psychologie des femmes. Enfance et adolescence*. Tome II. Paris : PUF, 1964.
- . *Problèmes de l'adolescence. La formation de groupes*. Paris : Payot, 1967.
- . *La Psychanalyse des névroses et autres essais*. Paris : Payot, 1970.
- Devaux, Pierre. *Automates, automatisme, automation*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je? », 1960.
- Diderot, Denis. *Est-il bon ? Est-il méchant ?* 1781, publié 1834. Éd. Marcel Arland. Paris : Mondiale, 1955.
- . *La Religieuse*. 1796. Paris : Gallimard-Librairie Générale française, 1966.
- Dionne, René, dir. *Anthologie de la littérature québécoise : la Patrie littéraire 1760-1895*. Vol. 1. Montréal : La Presse, 1978.
- . *Propos sur la littérature outaouaise et franco-ontarienne II*. Ottawa : La Société des écrivains canadiens, 1979.
- Dolto, Françoise. *Le Cas Dominique*. Paris : Seuil, 1971.
- . *L'Évangile au risque de la psychanalyse*. Paris : Jean-Pierre Delarge, 1977.

- Dorchain, Auguste, éd. *Les Cent Meilleurs Poèmes de la langue française*. Paris : Payot, 1940.
- Doré, Marc. *Le Billard sur la neige*. Montréal : Éditions du Jour, 1970.
- Dormann, Geneviève. *Le Roman de Sophie Trébuchet*. Paris : Albin Michel, 1982.
- Dos Passos, John. *U.S.A.: The 42nd Parallel*. New York : The Modern Library, 1930.
- . *Manhattan Transfer*. New York: Penguin, 1946.
- Dostaler, Yves. *Les Infortunes du roman dans le Québec du XIX^e siècle*. Montréal : Hurtubise HMH, 1977.
- Dostoïevski, Fyodor. *L'Idiot*. Trad. Albert Mausset. Paris : Gallimard, 1939.
- . *Les Frères Karamazov I et II*. Paris : Gallimard, 1952.
- . *Le Joueur* suivi de *Les nuits blanches*. Trad. Nina Halpérine-Kaminsky. Paris : Plon, s.d.
- . *L'Éternel Mari*. Édité par Henri Troyat. Paris : Bibliothèque mondiale, 1956.
- Dostoyevsky, Fyodor. *The Brothers Karamazov*. Trans. Constance Garnett. New York: New American Library, 1957.
- . *The Brothers Karamazov*. Trans. David Magarshack : Harmondsworth: Penguin, 1959.
- . *The Possessed*. Trans. Constance Garnett. New York : The Modern Library, 1959.
- Dobrovsky, Serge. *Pourquoi la nouvelle critique*. Paris : Mercure de France, 1966.
- Doutre, Joseph. *Les Fiancés de 1812*. Montréal : Réédition-Québec, 1973.

- Dracoulidès, N.N. *Psychanalyse de l'artiste et de son œuvre*. Genève : Éditions du Mont-Blanc, 1952.
- Drolet, Antonio. *Bibliographie du roman canadien-français 1900-1950*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1955.
- Druon, Maurice. *Les Grandes Familles*. Paris : René Julliard, 1948.
- Dubé, Marcel. *Florence*. Québec : Institut littéraire de Québec, 1960.
- . *Un simple soldat, version nouvelle*. Montréal : Éditions de l'Homme, 1967.
- . *Bilan*. Montréal : Leméac, 1968.
- . *Textes et Documents*. Montréal : Leméac, 1973.
- Dubuc, Carl. *Les Doléances du notaire Poupart*. Montréal : Éditions du Jour, 1961.
- Ducassé, Pierre. *Les Grandes Philosophies*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je? », 1950.
- Ducharme, Réjean. *L'Avalée des avalées*. Paris : Gallimard, 1966.
- . *Le Nez qui voque*. Paris : Gallimard, 1967.
- . *L'Océantume*. Paris : Gallimard, 1968.
- . *La Fille de Christophe Colomb*. Paris : Gallimard, 1969.
- . *L'Hiver de force*. Paris : Gallimard, 1973.
- . *Les Enfantômes*. Paris : Gallimard, 1976.
- Duguay, Raoul Yaugud. *Lapokalipsô*. Montréal : Éditions du Jour, 1971.
- Duhamel, Roger. *Lettres à une Provinciale*. Montréal : Beauchemin, 1962.
- . *Le Roman des Bonaparte*. Montréal : Éditions du Jour, 1969.
- Dumas, Alexandre. *Kean*. Paris : Gallimard, 1954.

- Dumont, Fernand, et Jean-Charles Falardeau. *Littérature et société canadiennes-françaises*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1964.
- Dandurand, Albert. *Littérature canadienne-française*. Montréal : Imprimerie populaire limitée, 1935
- Duplessis-Batik, Jacqueline. *L'Artisan et son œuvre*. St-Eustache : Messier et Perron, 1980.
- Dupré, Yves. *Chélée ou la passion selon Sainte-Catherine*. Montréal : Éditions du Jour, 1974.
- Dupuy, Pierre. *André Laurence*. Paris : Librairie Plon, 1930.
- Duquette, Jean-Pierre. *Germaine Guèvremont : une route, une maison*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1973.
- Durand, Gilbert. *L'Imagination symbolique*. Paris : PUF, 1964.
- Durant, Will. *The Story of Philosophy*. New York : Washington Square Press, 1961.
- Durham, John George Lambton, Earl of. *Le Rapport Durham*. Document 1. Trad. Denis Bertrand et Albert Desbiens. Éd. Denis Bertrand et André Lavallée. Montréal : Éditions Sainte-Marie, 1969.
- Dürrenmatt, Friedrich. *La Panne*. Trad. Armel Guerne. Paris : Albin Michel, 1958.
- Durrell, Lawrence. *Justine*. Paris : Buchet-Chastel, 1959.

E

- L'École canadienne*. Vol. 33, n° 2. Octobre 1957. Article de G. Bessette, « L'unanimisme dans les romans de Malraux », p. 80-88.

École littéraire de Montréal, L'. *Les Soirées du Château de Ramezay*. Montréal : Eusèbe Senécal et Co., 1900.

—. *L'École littéraire de Montréal. Procès-verbaux, correspondance et autres documents inédits*. Réunis, classés et annotés par Réginald Hamel. Université de Montréal, 1974 (version non définitive, 25 exemplaires distribués aux spécialistes).

Écrits du Canada français, 1982. Numéro spécial entièrement consacré à Louis Dantin.

Edwards, Mary Jane, ed., *The Evolution of Canadian Literature in English : Beginnings to 1867*. Toronto: Holt, Rinehart & Winston of Canada, 1973.

Ehrenzweig, Anton. *L'Ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*. Trad. Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy. Paris : Gallimard, 1967.

Einstein, Albert, et Leopold Infeld. *L'Évolution des idées en physique*. Trad. Maurice Solovine. Paris : Payot, 1963.

Eliade, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard, 1957.

—. *Le Sacré et le Profane*. 1957. Paris : Gallimard, 1965.

Élie, Robert. *La Fin des songes*. Montréal : Beauchemin, 1950.

—, dir. *L'École laïque*. Montréal : Éditions du Jour, 1961.

Eliott, George. *Middlemarch. A Study of Provincial Life*. New York : A.L. Burt Co., s.d.

—. *The Kissing Man*. Toronto: Macmillan, 1962.

Ellenberger, Henri F. *Les Mouvements de libération mythiques et autres essais sur l'histoire de la psychiatrie*. Montréal : Quinze, 1978.

Émond, Maurice. *Yves Thériault et le combat de l'homme*. Montréal : Hurtubise HMH, 1973.

- Erikson, Erik. *Enfance et société*. Neuchatel : Delachaux et Niestlé, 1966.
- Escarpit, Robert. *Sociologie de la littérature*. Paris : PUF, 1958.
- . *L'Humour*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je? », 1960.
- Eschyle. *Théâtre complet*. Trad. Émile Chambry. Paris : Garnier-Flammarion, 1964.
- Éthier-Blais, Jean. *Signets II*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1967.
- . *Mater Europa*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1968.
- . *Signets III*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1973.
- . *Le Manteau de Rubén Darío*. Montréal : Hurtubise HMH, 1974.
- . *Dictionnaire de moi-même*. Montréal : La Presse, 1976.
- . *Les Pays étrangers*. Montréal : Leméac, 1982.
- , dir. *Colloque Nelligan. Poésie rêvée, poésie vécue*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1969.
- Etiemble. *Parlez-vous français ?* Paris : Gallimard, 1964.
- Euripide. *Théâtre complet*. Tome I. Paris : Garnier-Flammarion, 1965.
- Evans, Fallon. *The Trouble with Turlow*. New York: Doubleday, 1961.
- Evans, Richard. *Entretiens avec C.G. Jung*. Paris : Payot, 1970.
- Eysenck, H. J. *Fact and Fiction in Psychology*. Harmondsworth: Penguin, 1965.

F

- Fabi, Thérèse. *Le Monde perturbé des jeunes dans l'œuvre de Marie-Claire Blais*. Montréal : Éditions agence d'Arc, 1973.
- Faguet, Émile. *Dix-huitième siècle*. Études littéraires. Paris : Boivin et Cie, 1890.
- . *Dix-septième siècle*. Études littéraires. Paris : Boivin et Cie, 1890.
- Faille, Armand. *Contes et Nouvelles*. Montréal : Agence de distribution populaire, 1969.
- Falardeau, Jean-Charles. *L'Essor des Sciences sociales au Canada français*. Québec : Ministère des Affaires culturelles, 1964.
- . *Notre société et son roman*. Montréal : Hurtubise HMH, coll. « Sciences de l'Homme et Humanisme », n° 1, 1967.
- . *Imaginaire social et littérature*. Montréal : Hurtubise HMH, 1974.
- Farley, Paul-Emile, et Gustave Lamarche. *Histoire du Canada*. Montréal : Librairie des Clercs de St-Viateur, 1937.
- Farrow, E. Pickworth. *Psycho-Analyse Yourself*. New York: Lancer Books, 1953.
- Faulkner, William. *The Sound and the Fury and As I Lay Dying*. New York: Modern Library, 1946.
- . *Knights Gambit*. New York: Signet, 1950.
- . *Le Bruit et la Fureur*. Trad. Maurice-Edgar Coindreau. Paris : Gallimard, 1972.
- Ferenczi, Sandor. *Thalassa. Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*. Paris : Payot, 1962.
- . *Psychanalyse I. Œuvres complètes – Tome I : 1908-1912*. Paris : Payot, 1968.

- . *Psychanalyse II. Œuvres complètes II – Tome II : 1913-1919*. Paris : Payot, 1970.
- Ferland, Jean-Baptiste-Antoine. *M. J.-B.-A. Ferland. Textes choisis et présentés par Thomas M. Charland*. Montréal: Fides, coll. « Classiques canadiens », 1959.
- Fernandez, Dominique. *L'Échec de Pavese*. Paris : Grasset, 1967.
- . *L'Arbre jusqu'aux racines*. Paris : Bernard Grasset, 1972.
- Ferron, Jacques. *La Barbe de François Hertel*. Montréal : Éditions d'Orphée, 1956.
- . *Tante Élise ou le prix de l'amour*. Montréal : Éditions d'Orphée, 1956.
- . *Le Licou*. Montréal : Éditions d'Orphée, 1958.
- . *Les Grands Soleils*. Montréal : Éditions d'Orphée, 1958.
- . *Cotnoir*. Montréal : Éditions d'Orphée, 1962.
- . *Cotnoir*. 1962. Montréal : Éditions du Jour, 1970.
- . *La Tête du roi*. Montréal : Les Presses de l'A.G.E.U.M., 1963.
- . *Contes anglais et autres*. Montréal : Éditions d'Orphée, 1964.
- . *La Nuit*. Montréal : Parti pris, 1965.
- . *Papa Boss*. Montréal : Parti pris, 1966.
- . *La Charrette*. Montréal : Hurtubise HMH, 1968.
- . *Contes*. Montréal : Hurtubise HMH, 1968.
- . *Théâtre I : Les Grands soleils, Tante Élise et Le Don Juan chrétien*. Montréal : Librairie Déom, 1968.
- . *Historiettes*. Montréal : Éditions du Jour, 1969.
- . *Le Ciel de Québec*. Montréal : Éditions du Jour, 1969.
- . *Le Salut de l'Irlande*. Montréal : Éditions du Jour, 1970.
- . *L'Amélanchier*. Montréal : Éditions du Jour, 1970. (2)

- . *Les Roses sauvages*. Montréal : Éditions du Jour, 1971.
- . *Le Saint-Élias*. Montréal : Éditions du Jour, 1972.
- . *La Chaise du maréchal ferrant*. Montréal : Éditions du Jour, 1972.
- . *Les Confitures de coings*. Montréal : Parti pris, 1972.
- . *Les Confitures de coings*. Montréal : Parti pris, 1977.
- . *Du fond de mon arrière-cuisine*. Montréal : Éditions du Jour, 1973.
- . *Escarmouches : la longue passe. Tome 1*. Montréal : Leméac, 1975.
- . *Rosaire précédé de L'Exécution de Maski*. Montréal : VLB, 1981.
- Ferron, Madeleine. *Cœur de sucre*. Montréal : Hurtubise HMH, 1966.
- . *La Fin des loups-garous*. Montréal : Hurtubise HMH, 1966.
- . *Sur le chemin Craig*. Montréal : Stanké, 1983.
- Filiatrault, Jacques, dir. *Petite Anthologie du Noroît*. Montréal : Éditions du Noroît, 1986.
- Filiatrault, Jean. *Terres stériles*. Québec : Institut littéraire de Québec, 1953.
- . *Chaînes*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1955.
- . *Le Refuge impossible*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1957.
- . *L'Argent est odeur de nuit*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1961.
- Filion, Gérard. *Les Confidences d'un commissaire d'écoles*. Montréal : Éditions de l'Homme, 1960.

- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Paris : Charpentier-Fasquelle, 1909.
- . *L'Éducation sentimentale*. Paris : Bibliothèque mondiale, 1955.
- . *Bouvard et Pécuchet*. Paris : Librairie Gründ, 1939.
- . *Trois contes*. Paris : Librairie Gründ, 1956.
- Fontainas, André. *Histoire de la peinture française au XIX^e et au XX^e siècle (1801-1920)*. Paris : Mercure de France, 1922.
- Fontaine, Nathalie. « *Maudits Français!* ». Montréal : Éditions de l'Homme, 1964.
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie*. Paris : Union générale d'éditions, 1961.
- Foucault, Michel, et al. *Théorie d'ensemble*. Paris : Seuil, 1968.
- Foulquié, Paul. *Existentialisme*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je? », 1953.
- Fournier, Alain. *Le Grand Meaulnes*. 1913. Paris : Émile-Paul Frères, 1963.
- Fournier, Jules. *Mon encrier*. Montréal : Fides, 1965.
- . *Jules Fournier*. Textes choisis et présentés par Adrien Thério. Montréal : Fides, coll. « Classiques canadiens », 1957.
- Francoeur, Louis, et Philippe Panneton. 1924. *À la manière de...*, 4^e éd. Montréal : Éditions Variétés, 1942.
- Fréchette, Louis. *La Légende d'un peuple*. 1887. Québec : C. Darveau, 1890.
- . *Originaux et détraqués, douze types québécois*. 1892. Montréal : Beauchemin, 1943.
- . *Fréchette*. Texte établi et annoté par Michel Dassonville. Montréal : Fides, coll. « Classiques canadiens », 1959.

- . *Mémoires intimes*. Texte établi par George A. Klinck. Préface de Michel Dassonville. Montréal : Fides, coll. « Nénuphar », 1961.
- . *Originaux et détraqués*. 1892. Présenté par Jean-Claude Germain. Montréal : Éditions du Jour, 1972.
- . *Contes de Jos Violon*. Éd. Victor Lévy-Beaulieu. Montréal : L'Aurore, 1974.
- . *Félix Poutré*. [1871.] Montréal : Leméac, 1974.
- Fréchette, Louis-Honoré et al. *Contes canadiens*. Illustrés par Henri Julien. Montréal : Beauchemin, 1919.
- Freeman, Lucy. *Fight Against Fears*. New York: Pocket Books, 1951. (2)
- Frégault, Guy. *François Bigot, administrateur français*. Montréal : Les Études de l'Institut d'histoire de l'Amérique française, 1948. (2)
- . *Chroniques des années perdues*. Montréal : Leméac, 1976.
- Frère Untel. *The Impertinences of Brother Anonymous*. Trans. Miriam Chapin. Montréal : Harvest House, 1962.
- Fretigny, Roger, et André Virel. *L'Imagerie mentale*. Introduction à l'onirothérapie. Lausanne : Éditions du Mont-Blanc, 1968.
- Freud, Sigmund. *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Trad. Marie Bonaparte et M. Nathan. Paris : Gallimard, 1930.
- . *Essais de psychanalyse appliquée*. Trad. Marie Bonaparte et F. Marly. Paris : Gallimard, 1933.
- . *Leonardo DaVinci : A Study in Psychosexuality*. Trans. A. A. Brill. New York : Random House/Vintage Books, 1947.
- . *Moïse et le monothéisme*. Trad. Anne Berman. Paris : Gallimard, 1948.

- . *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*. Trad. Marie Bonaparte. Paris : Gallimard, 1949.
- . *Introduction à la psychanalyse*. Trad. S. Jankélévitch. Paris : Payot, 1950.
- . *De la technique psychanalytique*. Trad. Anne Berman. Paris : PUF, 1953.
- . *Cinq psychanalyses*. Trad. Marie Bonaparte et R. Loewenstein. Paris : PUF, 1954.
- . *Civilisation and its Discontents*. Trans. James Strachey. New York : W.W. Norton & Co., 1961.
- . *Introduction à la psychanalyse*. Trad. S. Jankélévitch. Paris : Payot, 1962.
- . *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Trad. B. Reverchon-Jouve. Paris : Gallimard, 1962.
- . *Psychologie collective et analyse du moi suivi de Cinq leçons sur la psychanalyse*. Trad. S. Jankélévitch et Yves Le Lay. Paris : Payot, 1962.
- . *Essais de psychanalyse*. Trad. S. Jankélévitch. Paris : Payot, 1963.
- . *Abrégé de psychanalyse*. Trad. Anne Berman. Paris : PUF, 1964.
- . *Inhibition, symptôme et angoisse*. Trad. Michel Tort. Paris : PUF, 1965.
- . *Totem et Tabou*. Trad. S. Jankélévitch. Paris : Payot, 1965.
- . *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Paris : Payot, 1967.
- . *Métapsychologie*. Trad. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis. Paris : Gallimard, 1968.
- . *La Vie sexuelle*. Trad. Jean Laplanche. Paris : PUF, 1969.

- , *Malaise dans la civilisation*. Trad. Ch et J. Odier. Paris : PUF 1971.
- , *Névrose, psychose et perversion*. Trad. Jean Laplanche. Paris : PUF, 1973.
- , *The Interpretation of Dreams*. Trans. James Strachey. New York : Penguin Books, 1977.
- Freud, Sigmund, et Joseph Breuer. *Études sur l'hystérie*. Trad. Anne Berman. Paris : PUF, 1956.
- Freud, Anna. *Le Moi et les mécanismes de défense*. Trad. Anne Berman. Paris : PUF, 1964.
- Friday, Nancy. *My Mother/ My Self. The Daughter's Search for Identity*. New York: Dell, 1978.
- Froissart, Jean. *Les Chroniqueurs français, Froissart, Joinville, Commines*. Œuvres choisies. Paris : La Renaissance du Livre, 1929.
- Fromentin, Eugène. *Les Maîtres d'autrefois : Belgique, Hollande*. Paris, 1876.
- Frontenac, Louis de Buade. *Frontenac*. Textes choisis et annotés par Lilianne et Guy Frégault. Montréal : Fides, coll. « Classiques canadiens », 1956.
- Fromm, Erich. *Marx's Concept of Man*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1964.
- Frye, Northrop. *The Modern Century*. Toronto: Oxford University Press, 1967.
- Funck-Brentano, Frantz. *L'Ancien Régime*. Paris : Fayard, 1936.
- Fussini-Doddoli, Myriam. *Le Rêve éveillé dirigé*. Paris : Édition ESF, 1970.
- Frydman, Daniel. *Et vous trouverez le sommeil*. Paris : Encre Éditions, 1980.

G

- Gaboury, Placide. *Louis Dantin et la critique d'identification*. Montréal : Hurtubise HMH, 1973.
- Gagné, Marc. *Les Visages de Gabrielle Roy*. Montréal : Beauchemin, 1973.
- Gagnon, Alain. *Poèmes de l'homme non-né*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1975.
- Gagnon, Alfonse. *Une lune de trop*. Montréal : Éditions du Jour, 1964.
- . *Intensité : poèmes et parodies*. Montréal : Éditions du Jour, 1964.
- Gagnon, Daniel. *La Fille à marier*. Montréal : Leméac, 1985.
- Gagnon, Ernest. *L'Homme d'ici*. Québec : Institut littéraire du Québec, 1952.
- . *L'Homme d'ici suivi de Visage d'intelligence*. Montréal : Hurtubise HMH, 1963.
- Gagnon, Jean-Louis. *La Mort d'un nègre suivi de La Fin des haricots*. Montréal : Éditions du Jour, 1961.
- Gagnon, Marcel-A. *La Vie orageuse d'Olivar Asselin*. Tome 1. Montréal : Éditions de l'Homme, 1962.
- . *La vie orageuse d'Olivar Asselin*. Tome 2. Montréal : Éditions de l'Homme, 1962.
- . *Jean-Charles Harvey, précurseur de la Révolution tranquille*. Montréal : Beauchemin, 1970.
- Gagnon, Maurice. *Le Chasseur d'ombres*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1959.
- Gamow, George. *Biography of the Earth*. 1941. New York: New American Library, 1948.

- . *The Creation of the Universe*. 1952. New York: New American Library, 1957.
- Garneau, Michel. *Sur le matelas*. Montréal : L'Aurore, 1974.
- Garneau, François-Xavier. *Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours*. Tome 1. 6^e édition. Paris : Librairie Félix Alcan, 1920.
- . *Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours*. Tome 2. 5^e édition. Paris : Librairie Félix Alcan, 1920.
- . *François-Xavier Garneau*. Textes choisis et présentés par Arsène Lauzière. Montréal : Fides, coll. Classiques canadiens, 1965.
- Gaudreau, Jean. *De l'échec scolaire à l'échec de l'école : les sacrifiés*. Montréal : Québec/ Amérique, 1980.
- Gauvin, Lise. *Parti pris littéraire*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1975.
- Gauvreau, Jean-Marie. *Artisans du Québec*. Trois Rivières : Éditions du Bien public, 1940.
- Gay, Paul. *Notre littérature : guide littéraire du Canada français*. Montréal : Hurtubise HMH, 1969.
- . *Notre Roman. Panorama littéraire du Canada français I*. Montréal : Hurtubise HMH, 1973.
- . *Notre poésie. Panorama littéraire du Canada français II*. Montréal : Hurtubise HMH, 1974.
- Gazounaud. *Mission négative*. Montréal : Guérin, coll. « Le cadavre exquis », 1974.
- Geets, Claude. *Mélanie Klein*. Paris : Éditions universitaires, 1971.
- Gélinas, Gratien. *Tit-coq*. Montréal : Beauchemin, 1950.
- . *Bousille et les justes*. Québec : Institut littéraire de Québec, 1960.

- Gélinas, Michelle. *Léo-Paul Desrosiers ou le récit ambigu*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1973.
- Gélinas, Pierre. *Les Vivants, les morts et les autres*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1959.
- . *L'Or des Indes*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1962.
- Gendron, Lionel. *La Sexualité*. Montréal : Éditions de l'Homme, 1968.
- . *Vivre 100 ans*. Montréal : Lionel Gendron, 1974.
- Gendron, Marc. *Louise ou la nouvelle Julie*. Montréal : Québec/Amérique, 1981.
- Genet, Jean. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1951.
- Genevoix, Maurice. *Canada*. Paris : Flammarion, 1945.
- Genuist, Monique. *La Création romanesque chez Gabrielle Roy*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1966.
- Genuist, Paul. *Marie-Anna Roy, une voix solitaire*. St-Boniface : Éditions des Plaines, 1992.
- Geoffrion, Louis-Philippe. *Zigzag autour de nos parlers : simples notes*. Séries I, II, III. Québec : Chez l'auteur, 1925.
- Gérin-Lajoie, Antoine. *Jean Rivard, le défricheur*. 1864. Montréal : Beauchemin, 1913.
- Germain, Jean-Claude. *Les Tourtereaux ou la vieillesse frappée à l'aube*. Montréal : L'Aurore, 1974.
- Gérols, Jacqueline. *Le Roman québécois en France*. Montréal : Hurtubise HMH, 1984.
- Gershman, Herbert S., et Kernan B. Whitworth, Jr., éd. *Anthologie des préfaces de romans français du XIX^e siècle*. Paris : Julliard, 1964.
- Ghislaine, Rey, éd. *Anthologie du roman haïtien de 1859 à 1946*. Sherbrooke : Éditions Naaman, 1978.

- Gibault, François. *Céline. Tome 2. 1932-1944 : Délires et persécutions*. Paris : Mercure de France, 1985.
- Gide, André. *Journal 1939-1949. Souvenirs*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954.
- Gignac, Rodrigue. *Toua – poèmes*. Québec : Éditions de l'hôte, 1960.
- Giguère, Diane. *Le Temps des jeux*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1961.
- . *L'Eau est profonde*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1965.
- Giguère, Roland. *L'Âge de la parole*. Montréal : L'Hexagone, 1965.
- . *Pouvoir du noir*. Montréal : Ministère des affaires culturelles, [1966?].
- Gilford, Barry, et Lawrence Lee. *Les Vies parallèles de Jack Kerouac*. Trad. Brice Matthieussent. Paris : Henri Veyrier, 1979.
- Gill, Charles. *Le Cap Éternité*. Montréal : Éditions du Devoir, 1919.
- . *Correspondance*. Réunie, classée et annotée par Réginald Hamel. Montréal : Parti pris, 1969. (2)
- Girard, Claude. *Ernest Jones, sa vie, son œuvre*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1972.
- Girard, Rodolphe. *Marie Calumet*. 1904. Montréal : Fides, coll. « Nénuphar », 1973.
- Giraud, Marcel. *Histoire du Canada*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je? », 1950.
- Girott, Haim G. *Between Parent and Child : New Solutions to Old Problems*. New York: Macmillan, 1965.

- Girourard, Marot. *La Ville inhumaine*. Montréal : Parti pris, 1964.
- Giroux, Maurice. *Essai politique sur la crise des deux nations canadiennes*. Montréal : Éditions Sainte-Marie, 1967.
- Giroux, André. *Le Gouffre a toujours soif*. Québec : eQuébec, 1959.
- Glassco, John, ed. *The Poetry of French Canada in Translation*. Toronto: Oxford University Press, 1970.
- Giroux, Robert. *Les Bengalis d'Arthur de Bussièrès*. Sherbrooke : Éditions Cosmos, 1975.
- Gobeil, Jules. *Le Publicain*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1958.
- Gobin, Pierre. « *Les Enfants terribles* » de Jean Cocteau. Paris : Hachette, coll. « Lire aujourd'hui », 1974.
- Gobin, Pierre. *Le Fou et ses doubles : Figures de la dramaturgie québécoise*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1978. (2)
- Godbout, Jacques. *C'est la chaude loi des hommes*. Montréal : L'Hexagone, 1960.
- . *L'Aquarium*. Paris : Seuil, 1962. (2)
- . *Le Couteau sur la table*. Paris : Seuil, 1965. (2)
- . *Le Mouvement du 8 avril*. Montréal : Mouvement laïque de langue française, coll. « MLF », n° 1, 1966.
- . *Salut Galarneau*. Paris : Seuil, 1967. (2)
- . *D'Amour P.Q.* Paris : Seuil, 1972.
- . *Le Réformiste, texte tranquille*. Montréal : Quinze, 1975.
- . *L'Ile au dragon*. Paris : Seuil, 1976.
- . *Les Têtes à Papineau*. Paris : Seuil, 1981.

- Godfrey, Dave. *The New Ancestors*. Toronto: New Press, 1973.
- Godin, Gérard. *Les Cantouques*. Montréal : Parti pris, 1967.
- Godin, Jean-Cléo, et Laurent Mailhot. *Le Théâtre québécois*. Montréal : Hurtubise HMH, 1970.
- Godin, Marcel. *La Cruauté des faibles*. Montréal : Éditions du Jour, 1961.
- . *Ce maudit soleil, roman*. Paris : Robert Laffont, 1965.
- Goethe. *Faust et le second Faust*. Trad. Gérard de Nerval. Paris : Librairie Garnier Frères, 1950.
- Goldmann, Lucien. *Le Dieu caché*. Paris : Gallimard, 1959.
- . *Pour une sociologie du roman*. Paris : Gallimard, 1964.
- . *Structures mentales et création culturelle*. Paris : Union générale d'édition, 1970.
- Goodall, Jane Van Lawick. *Les Chimpanzés et moi*. Trad. Robert Latour. Paris : Stock, 1971.
- Goulet, Robert. *The Violent Season*. New York: New American Library, 1961.
- Goustard, Michel. *Les Singes anthropoïdes*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je? », 1970.
- Graham, Angus. *Napoléon Tremblay*. Montréal : Tremblay, 1945.
- Grandbois, Alain. *Rivages de l'homme, poèmes*. Québec : (s.é.), 1948.
- . *L'Étoile pourpre*. Montréal : L'Hexagone, 1957.
- . *Né à Québec : Louis Jolliet; récit*. Montréal : Fides, coll. « Nénuphar », 1962.
- . *Poèmes*. Montréal : Éditions de l'Hexagone, 1963.
- . *Avant le chaos, suivi de quatre nouvelles inédites*. Montréal : Hurtubise HMH, 1964.

- .*Alain Grandbois*. Textes choisis et présentés par Jacques Brault. Montréal : Fides, coll. « Classiques canadiens », 1967. (2)
- .*Visages du monde : images et souvenirs de l'entre deux guerres*. Montréal : Hurtubise HMH, 1971.
- Grandpré, Pierre de.*Marie Louise des champs : roman*. Montréal : Fides, 1948.
- .*La Passion des justes*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1966.
- .*Dix ans de vie littéraire au Canada français*. Montréal : Beauchemin, 1966.
- Grandpré, Pierre de, dir.*Histoire de la littérature française du Québec*. Tome 1. Montréal : Beauchemin, 1967.
- .*Histoire de la littérature française du Québec*. Tome 2. Montréal : Beauchemin, 1968.
- .*Histoire de la littérature française du Québec*. Tome 3. Montréal : Beauchemin, 1969.
- .*Histoire de la littérature française du Québec*. Tome 4. Montréal : Beauchemin, 1969.
- Grant, Elliot.*French Poetry of the Nineteenth Century*. New York: Macmillan, 1962.
- Gray, Clayton.*Le Vieux Montréal*. Montréal : Éditions du Jour, 1964.
- Grebanier, Bernard D. N.*The Essentials of English Literature*. 1948. Vol 1. New York: Barron's Educational Series, 1955.
- Greer, Germaine.*The Female Eunuch*. 1970. London: Granada, 1981.
- Greenberg, Harvey R., M.D.*The Movies on Your Mind*. New York: Saturday Review Press, 1975.

- Grignon, Edmond. *En guettant les loups*. Montréal : Beauchemin, 1930.
- Grignon, Claude-Henri. *Un homme et son péché*. 1933. Montréal : Éditions du Vieux Chêne, 1941.
- . *Un homme et son péché*. 1933. Montréal : Centre Éducatif et culturel, 1965.
- . *Le Déserteur et autres récits de la terre*. Montréal : Éditions du Vieux chêne, 1940.
- Grisé, Yolande. *Pour se faire un nom*. Montréal : Fides, 1982.
- Grollman, Earl. A., ed. *Explaining Death to Children*. Boston: Beacon, 1969.
- Grosskurth, Phyllis. *Canadian writers and their works: Gabrielle Roy*. Toronto : Forum House, 1972.
- Groult, Benoîte. *Ainsi soit-elle*. Paris : Bernard Grasset, 1975.
- Groulx, Lionel. *Les Rapailages. Vieilles choses vieilles gens*. 1916. Montréal : Librairie Granger Frères, 1943.
- (pseudo. Alonié de Lestres). *L'Appel de la race*. 1922. Montréal : Librairie Granger Frères, 1943.
- . *L'Appel de la race*. 1922. Montréal : Fides, 1956. Préface de Bruno Lafleur.
- . *Au Cap Blomidon*. Montréal : Librairie Granger Frères, 1932.
- . *Au Cap Blomidon*. 1932. Montréal : Librairie Granger Frères, 1943.
- . *L'Enseignement français au Canada : Les écoles des minorités*. Vol 2. Montréal : Librairie Granger Frères, 1935/1935.
- . *Directives*. Montréal : Éditions du Zodiaque : Librairie Déom frère, 1937.
- . *Lionel Groulx*. Textes choisis et présentés par Benoît Lacroix. Montréal : Fides, coll. « Classiques canadiens », 1967.

- . *Mes Mémoires 1878-1920*. Tome I. Montréal : Fides, 1970.
- . *Mes Mémoires 1920-1928*. Tome II. Montréal : Fides, 1971.
- . *Notre maître, le passé*. Tome II. Montréal : Stanké, 1977.
- . *Notre maître, le passé*. Tome III. Montréal : Stanké, 1978.
- Grunberger, B. *Le Narcissisme. Essais de psychanalyse*. Paris : Payot, 1975.
- Guay, Jean-Pierre. *Lorsque notre littérature était jeune : Entretiens avec Pierre Tisseyre*. Montréal : Pierre Tisseyre, 1983.
- Guay, Jacques. *Les Gudulades*. Montréal : Éditions bleu et or, 1961. (Caricatures)
- Guèvremont, Germaine. *En pleine terre*. Montréal : Fides, 1942.
- . *Le Survenant*. Paris : Plon, 1945.
- . *Marie-Didace*. Montréal : Fides, coll. du « Nénuphar », 1947.
- Guillemin, Henri. *Notions de littératures étrangères envisagées dans leurs rapports avec la littérature française*. Paris : J. de Gigord, 1937.
- Guimont, Marie Saint-Jacques. *À la limite des choses*. Montréal : Éditions Beauchemin, 1957.
- Guioamar, Michel. *Inconscient et imaginaire dans Le Grand Meaulnes*. Paris : José Corti, 1964.
- Guitard, Agnès. *Les Corps communicants*. Montréal : Québec/Amérique, 1981.
- Gurik, Robert. *Spirales*. Montréal : Holt, Reinhart & Winston, 1966.
- Guyénot, Émile. *L'Origine des espèces*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je? », 1951.
- Guyon, Bernard. *Péguy*. Paris : Hatier, 1960.

Guyot, Lucien. *Histoire de la flore terrestre*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je? », 1969.

Guyot, Lucien, et Pierre Gibassier. *Les Noms des animaux terrestres*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je? », 1968.

H

Hadfield, J. A. *L'Enfance et l'adolescence*. Paris : Payot, 1968.

Hadley, Anita, et Jacqueline van Campen. *Gens de chez nous*. Toronto : Irwin, 1985.

Hamel, Louis-Paul. *Poèmes*. Montréal : Litho Presses Inc., 1966.
(2)

—. *Poèmes, premier recueil*. Montréal : Imprimerie Michaud, 1958.

Hamel, Réginald. *Cahier bibliographique des lettres québécoises, janvier, février, mars 1968*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1968.

—. *Gaétane de Montreuil*. Montréal : L'Aurore, 1976.

Hamelin, Jean. *Le Renouveau du théâtre au Canada français*. Montréal : Éditions du Jour, 1961.

—. *Nouvelles singulières*. Montréal : Hurtubise HMH, 1964.

—. *Le Théâtre au Canada français*. Québec : Ministère des Affaires culturelles, 1964.

—. *Le Canada français : son évolution historique*. Trois Rivières : Boréal Express, 1966-1967.

Hamm, Jean-Jacques. *Lisborg les bains; pièce en trois actes et vingt-six tableaux*. Bordeaux : Maison des jeunes, 1969.

—. *Griffes*. Paris : La Pensée universelle, 1985.

- Harris, Marvin. *Cannibals and Kings. The Origins of Cultures*. New York: First Vintage, 1978.
- Hartley, Anthony, ed. *The Penguin Books of French Verse, vol. 3: 19th century*. Harmondsworth: Penguin, 1957.
- Harvey, Jean-Charles. *L'Homme qui va*. 1929. Montréal : Éditions de l'Homme, 1967.
- . *Les Demi-civilisés*. 1934. Montréal : Éditions de l'Homme, 1962.
- Hasek, Jaroslave. *The Good Soldier Schweik*. New York: New American Library, 1963.
- Hatch, Alden. *Le Miracle de la montagne : l'histoire de frère André et de l'oratoire Saint-Joseph à Montréal*. Trad. Jean de Madre. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1959.
- Hawthorne, Nathaniel. *Scarlet Letter*. 1850. New York : Award Books, n.d.
- Hayne, David M., et Marcel Tirol. *Bibliographie critique du roman canadien-français, 1837-1900*. Toronto : Toronto University Press, 1968.
- Hébert, Anne. *Les Songes en équilibre*. Montréal : Éditions de l'Arbre, 1942.
- . *Le Torrent*. Montréal : Beauchemin, 1950.
- . *Le Torrent*. 1950. Montréal : Hurtubise HMH, 1976.
- . *Le Tombeau des rois*. Québec : Institut littéraire de Québec, 1953.
- . *Les Chambres de bois*. Paris : Seuil, 1958.
- . *Poèmes*. Paris : Seuil, 1960.
- . *Le Temps sauvage, La Mercière assassinée, Les Invités au procès*. Montréal : Hurtubise HMH, 1967.
- . *Kamouraska*. Paris : Seuil, 1970.

- . *Les Enfants du sabbat*. Paris : Seuil, 1975.
- . *Les Fous de Bassan*. Paris : Seuil, 1982.
- Hébert, Jacques. *Trois jours en prison*. Montréal : Le Club du Livre du Québec, 1965.
- . *Les Écoeurants*. Montréal : Éditions du Jour, 1966.
- . *Bla bla bla du bout du monde*. Montréal : Éditions du Jour, 1971. (2)
- . *Voyager en pays tropical*. Montréal : Boréal Express, 1984.
- Hébert, Louis-Philippe. *La Manufacture de machines*. Montréal : Quinze, 1976.
- Hébert, Maurice. *De livres en livres*. Montréal : Éditions du Mercure, 1929.
- . *D'un livre à l'autre*. Montréal : Albert Lévesque, 1932.
- . *Les Lettres au Canada français*, première série. Montréal : Albert Lévesque, 1936.
- Hébert, Marie-Francine. *Slurch (suite érotique)*. Montréal : La Barre du jour, 1970.
- Hegel. *Esthétique*. Textes choisis par Claude Khodoss. Paris : PUF, 1959.
- Held, René R. *Psychothérapie et psychanalyse*. Paris : Payot, 1968.
- Hémon, Louis. *Maria Chapdelaine*. 1916. Montréal : Fides, coll. « Nénuphar », 1924.
- . *Maria Chapdelaine*. 1916. Paris : Bernard Grasset, 1924.
- . *Colin Maillard*. 1924. Montréal : Éditions du Jour, 1972.
- . *Monsieur Ripois et la Némésis*. Paris : Bernard Grasset, 1950.
- Hénault, Gilles. *Sémaphore suivi de Voyage au pays de mémoire*. Montréal : L'Hexagone, 1962.

- Hertel, François. *Mondes chimériques*. Montréal : Société des Éditions Pascal, 1944.
- . *Journal d'Anatole Laplante*. Montréal : Serge Brousseau, 1947.
- . *Journal philosophique et littéraire*. Paris : Éditions de la Diaspora française, 1961.
- . *Poèmes européens*. Paris : Éditions de la Diaspora française, 1961.
- . *Le Beau Risque*. Montréal : Fides, 1961. (sans couverture)
- . *Méditations théologiques 1952-1962*. Paris : Éditions de la Diaspora française, 1963. (2)
- . *Anthologie 1934-64*. Paris : Éditions de la Diaspora française, 1964.
- . *La Morte*. Paris : Éditions de la Diaspora française, 1965.
- . *Vers une sagesse*. Paris : Éditions de la Diaspora française, 1966.
- . *Jérémie et Barabbas; Nouvelles*. Montréal : Éditions du Jour, 1966.
- . *Louis Préfontaine, autobiographie approximative*. Montréal : Éditions du Jour, 1967.
- . *Cent ans d'injustice? Un beau rêve: le Canada*. Montréal : Éditions du Jour, 1967.
- . *Du métalangage*. Paris : Éditions de la Diaspora française, 1968.
- . *Divagations sur le langage*. Paris : Éditions de la diaspora française, 1969.
- . *Souvenirs, historiettes, réflexions*. Paris : Éditions de la Diaspora française, 1972.
- . *Souvenirs et impressions*. Montréal : Stanké, 1977.

- . *Souvenirs et impressions du premier âge, du deuxième âge et du troisième âge*. Montréal : Stanké, 1977.
- Hesnard, A. *L'Univers morbide de la faute*. Paris : PUF, 1949.
- . *Manuel de sexologie*. Paris : Payot, 1959.
- . *Les Phobies et la névrose phobique*. Paris : Payot, 1961.
- Hiebert, Paul. *Sarah Binks*. Toronto: McClelland & Stewart, 1967.
- Hillesum, Etty. *An Interrupted Life. The Diaries of Etty Hillesum 1941-1943*. Ed. J.G. Gaarlandt. New York: Washington Square Press, 1985.
- Hoeniger, F.D. « Review Article : A French Canadian Picaro ». *Queen's Quarterly*. Vol. 69, n° 2. Summer 1962: s.p. [tiré à part. Sur *Not For Every Eye*, la traduction du *Libraire* par Glen Shortliffe.]
- Hoffmann. Ernest. *Contes fantastiques*. Paris : Nouvel Office d'Édition, 1963.
- Hoffman, Frederick. *Samuel Beckett. The Man and His Works*. Toronto : Forum House, 1969.
- Hollander, Xaviera. *Madam'*. Paris : Jean-Claude Lattès, 1972.
- Homer. *L'Odyssée*. Trad. Victor Bérard. Paris : Livre de Poche, 1960.
- Hoopes, Ned E. and Richard Peck, ed. *Edge of Awareness. 25 Contemporary Essays*. New York: Dell, 1969.
- Horic, Alain. *Blessure au flanc du ciel*. Montréal : L'Hexagone, 1962.
- Horney, Karen. *New Ways in Psychoanalysis*. New York: Norton Library, 1939.
- . *Les Voies nouvelles de la psychanalyse*. Trad. Jean Pans. Paris : L'Arche, 1951.

- Hoskisson, J. Bradley. *Loneliness : An Explanation, a Cure*. New York: Citadel Press, 1965.
- Hoyle, Fred. *The Nature of the Universe*. New York: New American Library, 1955.
- Huard, Roger. *Huard deux farces, théâtre à demi*. Montréal : Éditions Agora, (s.d.).
- . *Pile*. Québec : Éditions de l'Arc, 1984.
- Hubbard, R.H. *Scholarship in Canada 1967*. Toronto: University of Toronto Press, 1968.
- Hudon, Normand. *Parlez-moi d'humour*. Montréal : Éditions du Jour, 1965.
- Hugo, Victor. *Ruy Blas*. Paris : Bordas, 1963.
- . *Morceaux choisis de Victor Hugo. Tome 1. Le Poète*. Santiago de Chile : Éditions de la Librairie française, s.d.
- . *Œuvres choisies illustrées*. Éd. Léopold-Lacour. Poésie et drames en vers. Paris : Bibliothèque Larousse, s.d.
- Hunt, Morton M. *The Natural History of Love*. New York: Grove Press, 1959.
- Huxley, Aldous. *Point Counter Point*. New York: Modern Library, 1928.
- . *Time Must Have a Stop*. New York: Berkley Publishing Corp, 1944.
- . *Les Portes de la perception*. Trad. Jules Castier. Monaco : Éditions du Rocher, 1954.
- . *Marina Di Vezza*. Trad. Julia Bastin. Paris : Plon, 1957.
- . *Île*. Trad. Mathilde Treger. Paris : Plon, 1962.
- Huxley, Julian. *Man in the Modern World*. New York: New American Library, 1944.

I

Ibsen, Henrik. *Hedda Gabler and Three Other Plays: The Pillars of Society, The Wild Duck, Little Eyolf*. Trans. Michael Meyer. New York: Doubleday, 1961.

Isaacs, Susan. *Les Premières Années de l'enfant*. Trad. Robert Eggimann. Paris : Delachaux et Niestlé S.A., 1955.

J

Jacques, Michel. *Roseaux ensevelis*. Arthabaska : Le pont invisible, 1963.

Jagot, Paul-C. *Le Pouvoir de la volonté sur soi-même, sur les autres, sur le destin*. Paris : Dangles, 1943.

Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*. Trad. Nicolas Ruwet. Paris : Éditions de Minuit, 1963.

—. *Huit questions de poétique*. Paris : Seuil, 1977.

James, Henry. *Daisy Miller and Other Stories*. New York: Airmont, 1969.

James, William. *Psychology*. Greenwich, Conn.: Fawcett, 1963.

Jankélévitch, Vladimir. *L'Ironie ou la bonne conscience*. 2^e édition. Paris : PUF, 1950.

—. *Le Pur et l'Impur*. Paris : Flammarion, 1960.

Janov, Arthur. *Le Cri primal*. Trad. Jeanne Etoré et France Daunic. Paris : Flammarion, 1975.

—. *L'Amour et l'Enfant*. Trad. Anne Rabinovitch. Paris : Flammarion, 1977.

Janvier, Ludovic. *Une parole exigeante. Le nouveau roman*. Paris : Éditions de Minuit, 1964. (2)

- Jasmin, Claude. *Délivrez-nous du mal*. Montréal : Éditions À la page, 1961.
- . *Éthel et le terroriste*. Montréal : Librairie Déom, 1964.
- . *Et puis tout est silence*. Montréal : Éditions de l'Homme, 1965.
- . *Pleure pas, Germaine*. Montréal : Parti pris, 1965.
- . *Les Cœurs empaillés*. Montréal : Parti pris, 1967.
- . *Rimbaud, mon beau salaud*. Montréal : Éditions du Jour, 1969.
- . *Tuez le veau gras*. Montréal : Leméac, 1970.
- . *Jasmin par Jasmin*. Montréal : Claude Langevin, 1970. (2)
- . *L'Outaragasipi*. Montréal : L'Actuelle, 1971.
- . *La Petite Patrie*. Montréal : La Presse, 1972.
- . *Pointe-Calumet : Boogie-Woogie*. Montréal : La Presse, 1973.
- . *Feu à volonté*. Montréal : Leméac, 1976.
- . *Le Loup de Brunswick City*. Montréal : Leméac, 1976.
- . *Revoir Éthel*. Montréal : Stanké, 1976.
- . *La Sablière*. Montréal : Leméac, 1979.
- Jean, Georges. *Le Roman*. Paris : Seuil, 1971.
- Jean-Charles. *Vingt cancrs après*. Paris : Presses de la Cité, 1966.
- Jenkins, T.A., éd. *La Chanson de Roland*. Boston : D.C. Heath & Company, 1924.
- Jones, Ernest. *The Life and Works of Sigmund Freud. Vol 2. Years of Maturity 1901-1919*. New York : Basic Books, 1955.
- . *The Life and Works of Sigmund Freud. Vol. 3. The Last Phase*. New York : Basic Books, 1957.

Jones, D.G. *Butterfly on Rock. A Study of Themes and Images in Canadian Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 1970.

Joyce, James. *Ulysse*. Trad. Auguste Morel. Paris : Gallimard / Le Livre de Poche, 1948. (2)

Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. New York: Viking Press, 1965.

—. *The Essential James Joyce*. Ed. Harry Levin. Harmondsworth: Penguin, 1974.

Juéry, René, dir. *Manie Tobie, femme du Manitoba*. Saint-Boniface : Éditions des Plaines, 1979.

Jung, C.G. *Conflits de l'âme enfantine*. Trad. L. Devos et Olga Raesvsky. Paris : Aubier, 1936.

—. *L'Homme à la découverte de son âme*. Paris : Payot, 1962.

—. *L'Âme et la vie*. Trad. Roland Cahen et Yves Le Lay. Paris : Buchet/Chastel, 1963.

—. *Psychologie de l'inconscient*. Genève : Librairie Georg & Cie, 1963.

—. *Essai d'exploration de l'inconscient*. Paris : Gonthier Laffont, 1964.

—. *Man and His Symbols*. Trans. Roland Cahen. New York: Dell, 1968.

Jung, C. G., et Ch. Kerényi. *Introduction à l'essence de la mythologie*. Trad. H.E. del Medico. Paris : Payot, 1953.

K

Kafka, Franz. *La Colonie pénitentiaire*. Trad. Alexandre Vialatte. Paris : Gallimard-« Le Livre de poche », 1948.

- . *Selected Short Stories of Franz Kafka*. Trans. Willa and Edwin Muir. Ed. Philip Rahv. New York: The Modern Library, 1952.
- . *La Métamorphose*. Trad. Alexandre Vialatte. Gallimard-« Le Livre de Poche », 1955.
- . *Le Procès*. Trad. Alexandre Vialatte. Paris : Gallimard, 1957.
- . *Le Château*. Trad. Alexandre Vialatte. Paris : Gallimard-Folio, 1965.
- Kant, Immanuel. *Critique of Pure Reason*. Part I, Vol 1. Trans. J.M.D. Meiklejohn. New York: P.F. Collier and Son, 1900.
- Karel, David. *André Biéler ou le choc des cultures*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2005.
- Kas. *Kas*. Paris : Calmann-Lévy, 1970.
- Kattan, Naïm, dir. *Les Juifs et la communauté française*. Montréal : Éditions du Jour, coll. « Idées du jour », 1965.
- . *Le Réel et le Théâtral*. Montréal : Hurtubise HMH, coll. « Constantes », 1970.
- . *Adieu Babylone*. Montréal : La Presse, 1975.
- . *Les Contes de grand-mère*. Montréal : Bergeron, 1982.
- Kavanaugh, Robert. E. *Facing Death*. New York: Penguin, 1974.
- Kazantzakis, Nikos. *The Last Temptation of Christ*. Trans. P.A. Bien. Montreal: Bantam Books, 1960.
- Keats, John. *Poems of Keats*. Ed. Edwin Markham. New York: Co-operative Publication Society, 1910.
- Keller, Helen. *The Story of My Life*. 1902. Ed. Eleanor Roosevelt. New York: Doubleday, 1961.
- Keller, Joseph. *Something Happened*. New York: Alfred A. Knopf, 1974.
- Kent, William. *London for Everyman*. London: J.M. Dent & Sons, 1971.

- Kerouac, Jack. *Sur la route*. Trad. Jacques Houbard. Paris : Gallimard, 1960.
- . *Le Vagabond solitaire*. Trad. Jean Autret. Paris : Gallimard, 1969.
- Kidd, Flora. *Meeting at Midnight*. Toronto: Harlequin Books, 1981.
- Kierkegaard, Soeren. *Le Journal du séducteur*. Trad. F. et O. Prior et M.H. Guignot. Paris : Gallimard, 1943.
- Klein, A.M. *The Second Scroll*. Toronto: McClelland & Stewart, 1951.
- Klein, Mélanie. *Narrative of a Child Analysis*. New York: Dell, 1955.
- . *Essais de psychanalyse (1921-1945)*. Trad. Marguerite Derrida. Paris : Payot, 1967.
- . *Envie et gratitude, et autres essais*. Trad. Victor Smirnoff. Paris : Gallimard, 1968.
- . *Psychanalyse d'un enfant*. Trad. Mireille Davidovici. Paris : Claude Tchou, 1973.
- Klein, Mélanie, Susan Isaacs, Paula Heimann, et Joan Riviere. *Développements de la psychanalyse*. Trad. Willy Baranger. Paris : PUF, 1966.
- Klimov, Alexis. *Soljenitsyne, la science et la dignité de l'homme*. Montréal : Guy Maheux, 1978.
- Klinck, Georges A. *Louis Fréchette, prosateur*. Lévi : Le quotidien limité, 1955.
- Koestler, Arthur et Cynthia. *L'Étranger du square*. Trad. Marie-France de Paloméra. Paris : Calmann-Lévy, 1984.
- Kofman, Sarah. *L'Enfance de l'art*. Paris : Payot, 1970.
- Kohler, Wolfgang. *Psychologie de la forme*. Paris: Gallimard, 1964.

- Kovel, Joel. *A Complete Guide to Therapy*. From Psychoanalysis to Behaviour Modification. New York: Panthcon Books, 1976.
- Kretschmer, Ernest. *Paranoïa et sensibilité*. Paris : PUF, 1963.
- Kushner, Éva. *Patrice de La Tour du Pin*. Paris : Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1961.
- . *Saint-Denys Garneau*. Paris : Pierre Seghers. Coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1967.
- . *Mauriac*. Paris : Desclée de Brouwer, 1972.

L

- Labarrère-Paule, André. *Les Instituteurs laïques au Canada français 1836-1900*. Québec. Presses de l'Université Laval, 1965.
- Laberge, Albert. *La Scouine*. Montréal : L'Actuelle, 1972. (2)
- . *La Scouine*. (photocopie)
- . *Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui*. Montréal : Édition Privée, 1938.
- . *La Fin du voyage*. Montréal : Édition Privée, 1948.
- Laberge, Marie. *Halte*. Québec : Éditions de l'Arc, 1965. (2)
- Laborit, Henri. *L'Homme et la Ville*. Paris : Flammarion, 1971.
- La Bruyère. *Les Caractères*. 1688. Paris : Garnier-Flammarion, 1965.
- . *Les Caractères*. 1688. Paris : Nelson Éditeurs, s.d.
- Lacan, Jacques. *Écrits I*. Paris : Seuil, 1966.
- Lacassagne, Jean, et Pierre Devaux. *L'Argot du milieu*. Paris : Albin Michel, 1948.
- Lacasse, Lise. *Au défaut de la cuirasse*. Montréal : Quinze, 1977.

- Lacassin, Francis. *Pour un 9^e art : la bande dessinée*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1971.
- Lacey, Robert. *Majesty: Elizabeth II and the House of Windsor*. New York: Avon, 1977.
- Lachance, Micheline. *Le Frère André*. Montréal : Éditions de l'Homme, 1980.
- Lacombe, Patrice. *La Terre paternelle*. 1846. Québec : Imprimerie A. Coté, 1877.
- Lacôte, René, et Georges Haldas. *Tristan Tzara*. Paris : Seghers, 1952.
- Laclos, Choderlos de. *Les Liaisons dangereuses*. Paris : S.E.P.E (Bibliothèque de Lecture de Paris), s.d.
- Lacretelle, Jacques de. *Silbermann suivi de Le Retour de Silbermann*. Paris : Gallimard, 1946. (2).
- LaFayette, Madame de. 1678. *La Princesse de Clèves*. Paris : Gallimard et Librairie Générale française, 1958.
- . *La Princesse de Clèves*. 1678. Paris : Livre de Poche, 1958.
- Laffont, Robert. *Robert Laffont éditeur. Un homme et son métier*. Paris : Robert Laffont, 1974.
- La Fontaine. *Fables*. Ed. Pierre Clarac. Paris : Librairie Générale Française, 1972.
- . *Les Fables de La Fontaine*. Ed. Jean Giraudoux. Paris : Gallimard-Librairie Générale Française, 1964.
- Lafrance, Yvon, dir. *Philosophie et littérature*. Montréal : Bellarmin, 1979.
- Laforte, Conrad. *La Chanson folklorique et les écrivains du dix-neuvième siècle en France et au Québec*. Montréal : Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec », 1973.
- Lagarde, André, et Laurent Michard. *Moyen Âge*. Tome I. Paris : Bordas, 1962.

- . *XVII^e siècle*. Tome III. Paris : Bordas, 1962.
- . *XVIII^e siècle*. Tome IV. Paris : Bordas, 1962.
- . *XIX^e siècle*. Tome V. Paris : Bordas, 1962.
- . *XX^e siècle*. Tome VI. Paris : Bordas, 1962.
- Lahner, Stephan. *Discover Yourself*. Greenwich, Conn.: Fawcett, 1963.
- Lahontan, Louis Armand de Lom d 'Arce. *Un outre-mer au XVII^e siècle. Voyages au Canada du Baron de La Hontan*. Éd. François Nion. Paris : Librairie Plon, 1900.
- Laliberté, Alfred. *Mes souvenirs*. Montréal : Éditions du Boréal Express, 1978.
- Lalou, René. *Histoire de la littérature française contemporaine (1870 à nos jours)*. Paris : PUF, 1947.
- . *Les Étapes de la poésie française*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je? », 1947.
- Lamartine, Alfonse de. *Méditations poétiques*. Ed. Jean des Cognets. Paris : Librairie Garnier Frères, 1925.
- Lamb, Harold. *Theodora and the Emperor. The Drama of Justinian*. London: Robert Hale, 1953.
- Lamirande, Claire de. *Aldébaran ou la fleur*. Montréal : Éditions du Jour, 1968.
- . *La Baguette magique*. Montréal : Éditions du Jour, 1971.
- . *Signé de biais*. Montréal : Quinze, 1976.
- Lamontagne, Léopold. *Arthur Buies, homme de lettres*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1957.
- . *Kingston : son héritage français*. Vanier : Éditions L'Interligne, 1995.
- Lanctôt, Gustave. *Histoire du Canada. Des origines au Régime royal*. Montréal : Beauchemin, 1962.

- .*Histoire du Canada. Du Régime royal au Traité d'Utrecht 1663-1713.* Montréal : Beauchemin, 1963.
- .*Histoire du Canada. Du Traité d'Utrecht au Traité de Paris 1713-1763.* Montréal : Beauchemin, 1964.
- .*Filles de joie ou filles du roi.* Montréal : Éditions du Jour, 1964.
- Landon, Margaret.*Never Dies the Dream.* Garden City, N.Y.: Doubleday, 1949.
- Langevin, André.*Évadé de la nuit.* Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1951.
- .*Poussière sur la ville.* Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1953.
- .*Poussière sur la ville.* 1953. Montréal : Éditions du renouveau pédagogique, 1969.
- .*Le Temps des hommes.* Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1956.
- .*L'Élan d'Amérique.* Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1972.
- .*Une chaîne dans le parc.* Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1974.
- Langlois, Gilbert.*Le Domaine Casaubon.* Montréal : L'Actuelle, 1971.
- Languirand, Jacques.*Les Grands Départs.* Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1958.
- .*Les Insolites, Les violons de l'automne.* Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1962.
- .*Tout compte fait.* Montréal : Éditions de Noël, 1963.
- .*Klondyke.* Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1971.

- Lanoux, Armand. *Quand la mer se retire*. Paris : René Julliard, 1963.
- Lanson, G., et P. Tuffrau. *Manuel illustré d'histoire de la littérature française*. Paris : Hachette, 1931.
- . *Histoire de la littérature française. Remaniée et complétée pour la période 1850-1950* par Paul Tuffrau. Paris : Hachette, 1951.
- Lanson, Gustave. *Corneille*. Paris : Hachette, 1946.
- Lanzmann, Jacques. *Mémoire d'un amnésique*. Paris : Gallimard, 1978.
- Laplanche, Jean. *Hölderlin et la question du père*. Paris : PUF, 1969.
- Lapointe, Gatien. *Ode au Saint-Laurent* précédé de *J'appartiens à la terre*. Montréal : Éditions du Jour, 1963.
- . *Le Premier Mot*. Montréal : Éditions du Jour, 1967.
- Lapointe, Paul-Marie. *Pour les âmes*. Montréal : L'Hexagone, 1964.
- . *Le Réel absolu; poèmes 1948-1965*. Montréal : L'Hexagone, 1971.
- LaPierre, Laurier L., dir. *Québec : hier et aujourd'hui*. Toronto : Macmillan Company, 1967.
- Larbaud, Valéry. *Fermina Márquez*. Paris : Gallimard, 1926.
- Laroche, Maximilien. *Marcel Dubé*. Montréal : Fides, coll. « Écrivains canadiens d'aujourd'hui », 1970.
- . *Le Miracle et la métamorphose : Essai sur la littérature du Québec et d'Haïti*. Montréal : Éditions du Jour, 1970.
- La Rocque, Pierre-A. *Ruines*. Montréal : Éditions du Jour, 1974.
- La Rocque, Gilbert. *Le Nombriil*. Montréal : Québec/Amérique, 1970. (3)

- . *Le Nombрил*. Montréal : Éditions du Jour, 1970. (2)
- . *Corridors*. Montréal : Éditions du Jour, 1971.
- . *Après la boue*. Montréal : Éditions du Jour, 1972.
- . *Après la boue*. 1972. Montréal : Québec/Amérique, 1981. (3)
- . *Le Refuge*. Montréal: VLB, 1979. (3)
- . *Les Masques*. Montréal : Québec/Amérique, 1980. (3)
- . *Le Passager*. Montréal : Éditions du Jour, 1984.
- Larouche, Georges. *Ébauche d'un cri*. Jonquière : Éditions du Réveil, 1947.
- . *La Voix saguenayenne ou le chemin de la délivrance*. Jonquière : Éditions du Réveil, 1949.
- . *Élans d'amour*. (S.l.) : Coll. Boréale, 1951.
- . *Val-Menaud*. (s.l.) : Coll. Boréale n° 4, 1952.
- Larson, Christian. *Échouerie*. Montréal : Beauchemin, 1963.
- Larue, Monique. *La Cohorte fictive*. Montréal : L'Étincelle, 1979.
- . *Les Faux Fuyants*. Montréal : Québec/Amérique, 1982.
- Lasalle-Leduc, Annette. *La Vie musicale au Canada français*. Québec : Ministère des Affaires culturelles, 1964.
- Lasnier, Louis. *La Magie de Charles Amand*. Montréal : Québec/Amérique, 1980.
- Lasnier, Rina. *Miroirs sans jours*. Montréal : Éditions de l'Atelier, 1960.
- . *L'Arbre blanc*. Montréal : L'Hexagone, 1966.
- . *Rina Lasnier*. Textes choisis et présentés par Jean Marcel. Montréal : Fides, coll. « Classiques canadiens », 1964. (2)
- Latreille, André et al. *Le Canada français aujourd'hui et demain*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1961.

- Laurence, Margaret. *The Stone Angel*. Toronto: McClelland & Stewart, 1968.
- Laurendeau, Jean. *Canadiens français dans tes brumes*. Québec : Éditions de l'Arc, 1962.
- Laurendeau, André. *Voyages au pays de l'enfance*. Montréal : Beauchemin, 1960.
- . *La Crise de la conscription*. Montréal : Éditions du Jour, 1962.
- . *Une vie d'enfer*. Montréal : Hurtubise HMH, 1965.
- Laurendeau, André, et A. Davidson Dunton. *Rapport de la Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme : Livre I. Les langues officielles*. Ottawa : Imprimeur de la Reine, 1969.
- Laurin, Camille. *Ma traversée du Québec*. Montréal : Éditions du Jour, 1970.
- Laurion, Gaston. *L'Orchidée-sœur*. Montréal : Éditions Aquila, 1972.
- Lautréamont [Isidore Ducasse]. *Œuvres complètes du Comte de Lautréamont*. Ed. Philippe Soupault. Paris : Au Sans Pareil, 1927.
- La Varende, Jean de. *Flaubert par lui-même*. Paris : Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1962.
- Lawrence, D. H. *L'Amant de Lady Chatterley*. Trad. F. Roger-Cornaz. Paris : Gallimard, 1932.
- Lazure, Jacques. *La Jeunesse du Québec en révolution*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 1970.
- Leacock, Stephen. *Arcadian Adventure with the Idle Rich*. Toronto: McClelland & Stewart, 1959.
- Lebel, Andrée. *La Corriveau*. Montréal : Libre Expression, 1981.
- Le Bel, Michel, et Jean-Marcel Paquette. *Le Québec par ses textes littéraires, 1934-76*. Montréal : France-Québec, 1979.

- Lebel, Maurice. *D'Octave Crémazie à Alain Grandbois : études littéraires*. Québec : Éditions de l'Action, 1963.
- LeBlanc, Emery. *Les Acadiens*. Montréal : Éditions de l'Homme, 1963.
- LeBlanc, Léopold, dir. *Écrits de la Nouvelle-France*. Vol. 1. Montréal : La Presse, 1978.
- Le Bourhis, Jean-Paul. *L'Exil intérieur*. Montréal : Québec/Amérique, 1979.
- Le Carré, John. *The Spy Who Came in from the Cold*. London: Pan, 1964.
- Leclaire, Serge. *Psychanalyser : un essai sur l'ordre de l'inconscient et la pratique de la lettre*. Paris : Seuil, 1968.
- Leclerc, Gilles. *Journal d'un inquisiteur*. Montréal : Éditions de l'Aube, 1960.
- Leclerc, Rita. *Germaine Guèvremont*. Montréal : Fides, coll. « Écrivains canadiens d'aujourd'hui », 1963.
- Leclerc, Félix. *Pieds nus dans l'aube*. Montréal : Fides, 1946.
- . *L'Auberge des morts subites*. Montréal : Beauchemin, 1964.
- . *Carcajou ou le diable des bois*. Montréal : Éditions du Jour, 1973.
- . *Chansons pour tes yeux*. Montréal : Fides, 1980.
- Lederer, William J., and Eugene Burdick. *The Ugly American*. 1958. Greenwich, Conn.: Fawcett, 1966.
- Lefebvre, Henri. *Le Marxisme*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je? », 1960.
- . *La Vie quotidienne dans le monde moderne*. Paris : Gallimard, 1968.
- Lefebvre, Mgr Marcel. *Un évêque parle. Écrits et allocutions, 1963-1974*. Montréal : Éd. Dominique Martin Morin, 1974.

- Le Franc, Marie. *La Rivière solitaire*. Montréal : Fides, coll. « Nénuphar », 1957. Préface de Léo-Paul Desrosiers.
- Le Galliot, Jean. *Psychanalyse et langages littéraires. Théorie et pratique*. Paris : Fernand Nathan, 1977.
- Legault, Rolland. *La Rançon de la Cognée*. Montréal : Éditions Lumen, 1945.
- Léger, Pierre. *Le Pays au destin nu* suivi de *Journal pour Patrice*. Montréal : Beauchemin, 1963.
- Le Grand, Albert. *Anne Hébert. De l'exil au royaume*. Conférence J.-A. de Sève. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1966-1967.
- Lejeune, Paul. *Paul Lejeune, s.j. 1591-1664*. Textes choisis et présentés par Léon Pouliot. Montréal : Fides, coll. « Classiques canadiens », 1957.
- Lemay, Michèle. *L'Affaire*. Montréal : Éditions de l'Aurore, 1974.
- Lemay, Pamphile. *Le Pèlerin de Sainte-Anne; roman de mœurs*. Montréal : Granger Frères & Tours, 1930.
- . *Picounoc le maudit*. Montréal : Hurtubise HMH, 1972.
- Lemelin, Roger. *Au pied de la pente douce*. Montréal : Éditions de l'Arbre, 1944.
- . *Au pied de la pente douce*. 1944. Montréal : La Presse, 1975.
- . *Fantaisies sur les péchés capitaux*. Montréal : Beauchemin, 1949.
- . *Les Plouffe*. Québec : Institut littéraire de Québec, 1954.
- . *That town below*. Trans. Samuel Butnam. Toronto : McClelland and Stewart, 1961.
- . *Inédits de Roger Lemelin*. Montréal : La Barre du Jour, mai 1971.

- Lemieux, Pierre. *Nelligan et Françoise*. Montréal : Fondation littéraire Fleur de Lys, 2004.
- Lemoine, Roger. *Joseph Marmette, sa vie, son œuvre*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1968.
- . *L'Amérique et les poètes français de la Renaissance*. Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa, 1972.
- Lemoine, Wilfrid. *Les Anges dans la ville suivi de L'Ange gardien, l'ange de solitude*. Montréal : Éditions d'Orphée, 1959.
- Lénine, Vladimir. *Deux tactiques de la social-démocratie dans la révolution démocratique*. Pékin : Éditions en Langues étrangères, 1966.
- Lépine, Pierre. *Les Virus*. Paris : PUF, « Que sais-je? », 1973.
- Leroux, Gaston. *L'Épouse du soleil*. Verviers (Belgique): Marabout, 1978.
- Le Senne, René. *Traité de caractérologie*. Paris : PUF, 1949.
- Letellier, Marie. *On n'est pas des trous-de-cul*. Montréal : Parti pris, 1971.
- Létourneau, Louis-Philippe. *Dîner à la croque au sel*. Québec : Éditions Micheline, 1977.
- Létourneau, Henri. *Raconte*. Winnipeg : Éditions Bois-brûlés, 1978.
- Lettres québécoises*. N° 11. Septembre 1978. Avec une entrevue de G. Bessette par Réjean Robidoux.
- . No 38. Été 1985. Avec une photo de G. Bessette sur la couverture, une entrevue de Gérard Bessette par Agnès Whitfield, et un compte rendu de Réjean Robidoux du livre *Les Dires d'Omer Marin* (p. 45).
- Lever, Yves. *Cinéma et société québécoise*. Montréal : Éditions du Jour, 1972.

- Lévesque, René. *Attendez que je me rappelle*. Montréal : Québec/Amérique, 1986.
- . *La Solution : Le programme du Parti québécois*. Montréal : Éditions du Jour, 1970.
- Lévesque, Richard. *Les Yeux d'orage*. Rivière-du-loup : Castelriand, 1978.
- . *Le Vieux du bas-du-fleuve*. Rivière-du-loup : Castelriand, 1979.
- Lévi-Strauss, Claude. *Race et histoire*. Genève : Gonthier, 1961.
- Lévy, Bernard Henri. *La Barbarie à visage humain*. Paris : Grasset, 1977.
- Lewin, Louis. *Phantastica: drogues psychédéliques, stupéfiants, narcotiques, excitants, hallucinogènes*. Paris : Payot, 1970.
- Lewis, Oscar. *La Vida*. New York: Vintage-Random House, 1966.
- Lewis, Sinclair. *Main Street*. New York: New American Library, 1961.
- Leyrac, Monique. *Mon enfance à Rosemont*. Montréal : Primeur, 1983.
- Liaison*. N° 10. Déc. 1947. Montréal. Avec « Hymne à l'esprit alcoolique, par Gérard Bessette », p. 594-596.
- Liaison*. N° 24. Avril 1949. Montréal. « Entretien nocturne, par Gérard Bessette », p. 198-199. Poème, avec un vers rajouté à la main par l'auteur.
- Littérature canadienne-française. Conférences J.A.de Sève. 1-10*. Montréal : PUM, 1969.
- Lichtman, Richard. *An Outline of Marxism*. Toronto: Forum House, 1970.
- Limoges, Thérèse. *La Prostitution à Montréal*. Montréal : Éditions de l'Homme, 1967.

- Linteau, Paul-André, René Durocher, et Jean-Claude Robert. *Histoire du Québec contemporain. De la confédération à la crise (1867-1929)*. Montréal : Boréal Express, 1979.
- Lochhead, Douglas. *Bibliographie des bibliographies canadiennes*. Toronto : University of Toronto Press, 1972.
- Loeffler-Delachaux, Marguerite. *Le Symbolisme des contes de fées*. Paris : L'Arche, 1949.
- Lombroso, Gina. *L'Âme de la femme*. Trad. François Le Hénaff. Paris : Payot, 1937.
- Loranger, Françoise. *Mathieu*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1949.
- . *Une maison un jour*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1965.
- . *Medium saignant*. Montréal : Leméac, 1970.
- Lorenz, Konrad. *L'Agression. Une histoire naturelle du mal*. Trad. Vilma Fritsch. Paris : Flammarion, 1969.
- Lord, Denis. *La Violence des forts*. Montréal : Éditions du Lys, 1964.
- Lowry, Malcolm. *Under the Volcano*. 1947. Harmondsworth : Penguin, 1962.
- Lozeau, Albert. *Albert Lozeau*. Textes choisis et présentés par Yves de Margerie. Montréal : Fides, coll. « Classiques canadiens », 1958.
- Luche, René. *Les Banques*. Paris : Foucher, 1951.
- Ludlum, Robert. *The Rhinemann Exchange*. 1974. New York : Dell, 1977.
- . *The Gemini Contenders*. 1976. New York : Dell, 1977.
- . *Le Cercle bleu des Matarèse*. Tomes 1 & 2. 1979. Trad. Michel Courtois-Fourcy. Paris : Robert Laffont (et Le Livre de Poche), 1983.

Lukacs, Georges. *La Théorie du roman*. Trad. Jean Clairevoye. Berlin-Spandau : Gonthier, 1963.

Luna, A. R. *The Working Brain: Introduction to Neurapsychology*. Trans. Basil Haigh. London: Penguin Books, 1973.

Lyall, Gavin. *Midnight Plus One*. 1965. New York: Dell, 1966.

M

Maccabée Iqbal, Françoise. *Hubert Aquin, romancier*. Québec : Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des Lettres québécoises », 1978.

MacDonald, John D. *A Deadly Shade of Gold*. Greenwich, Conn.: Fawcett : 1965.

Machiavelli, Niccolo. *The Prince*. Trans. Luigi Ricci. New York: New American Library, 1952.

Mackenzie, Katherine. *Fleurs sauvages du Québec*. Montréal : Éditions du Jour, 1973.

Maheux-Forcier, Louise. *Amadou*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1963.

—. *L'Île joyeuse*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1964.

—. *Une forêt pour Zoé*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1969.

Mailhot, Laurent. *Albert Camus ou l'imagination du désert*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1973.

—. *La Littérature québécoise*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je? », 1974.

Mailhot, Michèle. *Le Fou de la reine*. Montréal : Éditions du Jour, 1969.

- Maillet, Antonine. *Pointe-aux-coques*. 1958. Montréal : Leméac, 1972.
- . *La Sagouine*. Montréal : Leméac, 1971.
- . *Don L'Orignal*. Montréal : Leméac, 1972.
- . *Gapi et Sullivan*. Montréal : Leméac, 1973.
- . *Mariaagélas*. Montréal : Leméac, 1973.
- . *Pélagie-la-Charrette*. Montréal : Leméac, 1976.
- . *Les Cordes-de-bois*. Montréal : Leméac, 1977.
- . *Les Crasseux*. Montréal : Holt, Rinehart et Winston, 1978.
- Maillet, Andrée. *Les Remparts de Québec*. Montréal : Éditions du Jour, 1964.
- . *Élémentaires 1954-1964*. Montréal : Déom, 1964.
- . *Le Paradigme de l'idole*. Montréal : Amérique française, 1964.
- Mailloux, Alexis. *Le Manuel des parents chrétiens*. Montréal : VLB éditeur, 1977.
- Mailly, Claudy. *Le Cortège*. Montréal : Beauchemin, 1966.
- Maisonnette, Jean. *La Dynamique des groupes*. 1968. Paris : PUF. Coll. « Que sais-je? », 1970.
- Major, André. *Le Cabochon*. Montréal : Parti pris, 1964.
- . *La Chair de poule*. 2^e édition. Montréal : Parti pris, 1965.
- . *Félix-Antoine Savard*. Montréal : Fides, 1968.
- . *Le Vent du diable*. Montréal : Éditions du Jour, coll. « Romanciers du Jour », 1968.
- . *L'Épouvantail*. Montréal : Éditions du Jour, 1974.
- . *L'Épidémie*. Montréal : Éditions du Jour, 1975.
- . *Les Rescapés*. Montréal : Quinze, 1976. (2)

- Major, Jean-Louis. *Saint-Exupéry, l'écriture et la pensée*. Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa, 1968.
- . *Anne Hébert et le miracle de la parole*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1976.
- Malenfant, Paul Chanel. *Forges froides*. Montréal : Quinze, 1977.
- Malet, A., et J. Isaac. *Révolution empire. Première moitié du XIX^e siècle*. Paris : Hachette, 1924.
- Malet, Léo. *120, rue de la gare*. Paris : Bel-Air, 1965.
- Mallarmé, Stéphane. *Divagations*. Genève : Éditions du Mont-Blanc, 1943.
- . *Poésies*. Ed. E. Noulet. Mexico : Quetzal, 1944.
- . *Poésies*. Éd. Jean-Paul Sartre. Paris : Gallimard, 1952.
- . *Œuvres complètes*. Ed. Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961.
- . *Pour un tombeau d'Anatole*. Éd. Jean-Pierre Richard. Paris : Seuil, 1961.
- Mallet-Joris, Françoise. *L'Empire céleste*. Paris : René Julliard, 1958. (2)
- Malmberg, Bertil. *La Phonétique*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je? », 1960.
- Malraux, André. *Les Conquérants*. Paris : Bernard Grasset, 1928.
- . *La Voix royale*. 1930. Paris : J. Ferenczi & Fils, coll. « Le Livre moderne illustré », 1934. Illustrations de Claude-René Martin.
- . *Man's Fate (La Condition humaine)*. Trans. Haakon M. Hevalier. New York: Random House, 1934.
- . *Le Temps du mépris*. Paris : Gallimard, 1935.
- . *L'Espoir*. Paris : Gallimard, 1937.

- . *La Condition humaine*. Paris : Gallimard, 1946.
- . *Romans*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1947.
- Malrieu, Philippe. *La Construction de l'imaginaire*. Bruxelles : Charles Dessart, 1967.
- Malson, Lucien. *Les Enfants sauvages*. Paris : Union générale, 1964.
- Manceaux, Michèle. *Grand reportage*. Paris : Seuil, 1980.
- Mannoni, Octave. *Clefs pour l'Imaginaire ou L'Autre Scène*. Paris : Seuil, 1969.
- Marceau, Alain. *À la pointe des yeux*. Montréal : L'Hexagone, 1958.
- Marcel, Gabriel. *Le Mystère de l'être. I. Réflexions et Mystère. II. Foi et réalité*. Paris : Aubier-Montaigne, 1951.
- Marcel, Jean. *Jacques Ferron malgré lui*. Montréal : Édition du Jour, coll. « Littérature du jour », 1970.
- . *Le Joul de Troie*. Montréal : Éditions du Jour, 1973.
- Marchand, Olivier. *Par détresse et tendresse. Poèmes 1963-1965*. Montréal : Éditions de l'Hexagone, 1971.
- Marchand, Clément. *Les Soirs rouges*. Trois-Rivières : Éditions du Bien public, 1947.
- Marcotte, Gilles. *Le Poids de Dieu*. Paris : Flammarion, 1962.
- . *Une littérature qui se fait*. Montréal : Hurtubise HMH, coll. « Constantes », vol. 2, 1962.
- . *Le Temps des poètes : description critique de la poésie actuelle au Canada français*. Montréal : Hurtubise HMH, 1969.
- . *Un voyage*. Montréal : Hurtubise HMH, 1973.
- . *Le Roman à l'imparfait*. Montréal : La Presse, 1976.

- Marion, Séraphin. *Nos trois premiers romans canadiens-français*. Québec : Cap Diamant, 1943.
- . *Les Lettres canadiennes d'autrefois*. Tome 6. Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa, 1949.
- Marissel, André. *Samuel Beckett*. Paris : Éditions universitaires, 1963.
- Marivaux, Pierre Carlet de. *La Vie de Marianne*. Ed. Frédéric Deloffre. Paris : Éditions Garnier Frères, 1963.
- Marsolais, Gilles. *Le Cinéma canadien*. Montréal : Éditions du Jour, coll. « Idées du Jour », 1968.
- Mason, Stephen F. *A History of the Sciences*. New York: Collier, 1967.
- Martel, Émile. *L'Ombre et le Silence*. Montréal : Éditions du Jour, 1974.
- . *Les Gants jetés*. Montréal : Quinze, 1977.
- Martin, Claire. *Avec ou sans amour*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1958.
- . *Doux amer*. Paris : Robert Laffont, 1960.
- . *Quand j'aurai payé ton visage*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1962.
- . *Dans un gant de fer, autobiographie : la joue gauche*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1965.
- . *Dans un gant de fer : la joue droite*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1966.
- . *Les Morts*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1970.
- . *Je n'étais qu'espoir*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1972.
- Martin, David. G. *Introduction to Psychotherapy*. Belmont, CA: Woodsworth, 1971.

- Martin du Gard, Roger. *Les Thibault*. Quatrième Partie. Paris : Gallimard, 1928.
- . *Les Thibault*. Tomes I, II, III, IV, V. Paris : Gallimard, 1955.
- Martin, Gérard. *Tentations*. Québec : Librairie Garneau, 1943.
- Martin, Gérard, dir. *Bulletin bibliographique des écrivains canadiens*. Montréal : Société des écrivains canadiens à Montréal, Canada, 1957.
- . *Bulletin bibliographique des écrivains canadiens*. Montréal : Société des écrivains canadiens à Montréal, Canada, 1958.
- . *Bulletin bibliographique des écrivains canadiens*. Montréal : Société des écrivains canadiens à Montréal, Canada, 1959.
- Martino. P. *Parnasse et Symbolisme (1850-1900)*. Paris : Armand Colin, 1925.
- Marx, Karl. *Selected Writings in Sociology and Social Philosophy*. Ed. T. B. Bottomore and M. Rubel. England: Penguin, 1961.
- . *Early Writings*. Trans. and ed. T.B. Bottomore. New York: McGraw-Hill, 1964. (2)
- Marx, Karl, and Friedrich Engels. *Marx & Engels. Basic writings on Politics and Philosophy*. Ed. Lewis S. Feuer. Garden City, NY: Doubleday, 1959.
- . *Manifeste du Parti communiste*. Pékin : Éditions en Langues étrangères, 1966.
- . *La Chine*. Trad. et préface Roger Dangeville. Paris : Union Générale d'édition, 1973.
- Massicotte, E.Z., dir. *Anecdotes canadiennes suivies de Mœurs, coutumes et industries d'autrefois, mots historiques, miettes de l'histoire*. Montréal : Beauchemin, 1913.
- Massis, Henri. *L'Honneur de servir*. Paris : Plon, 1937.

- Masson, Jeffrey Moussaieff. *Le Réel escamoté, le renoncement de Freud à la théorie de la séduction*. Trad. Claude Monod. Paris : Aubier, 1984.
- Mathieu, Claude. *La Mort exquise*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1965.
- Mauguy, Axel. *Poésie et société au Québec 1937-1970*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1972.
- Maulnier, Thierry. *Introduction à la poésie française*. Paris : Gallimard, 1939.
- Maupassant, Guy de. *Bel-Ami*. Paris : Albin Michel, 1962.
- . *Mont-Oriol*. Paris : Ernest Flammarion, s.d.
- Mauriac, François. *Le Fleuve de feu*. Paris : Grasset, 1923.
- Mauriac, Claude. *L'Allitération contemporaine. Artaud, Barthes, Bataille, Beckett...* Paris : Albin Michel, 1958.
- Maurois, André. *Byron*. Tome II. Paris : Bernard Grasset, 1930.
- Mauron, Charles. *Mallarmé par lui-même*. Paris : Seuil, coll. « Microcosme - Écrivains de toujours », 1964.
- May, Rollo. *Existential Psychotherapy*. Toronto : CBC / Bryant Press, 1967.
- McConnell, G. Robert. *Québec raconte...* Montréal : Aquila, coll. « Lectures françaises », 1977.
- McCormick, Donald. *Who's Who in Spy Fiction*. London : Sphere Books, 1979.
- McCourt, Edward, A. *The Canadian West in Fiction*. Toronto: Ryerson Press, 1949.
- McDougall, William. *Social Psychology*. 1908. London: Methuen & Co., 1960.
- McFadden, George. *Dryden, The Public Writer 1660-1686*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978.

- Melançon, Joseph-Marie. *Lucien Rainier, l'homme et l'œuvre*. Montréal : Éditions du Lévrier, 1966.
- Mélançon, Claude. *Charmants voisins. Les oiseaux du Québec*. Montréal : Éditions du Jour, 1964.
- . *Légendes indiennes du Canada*. Montréal : Éditions du Jour, 1967. (2)
- . *Nos animaux chez nous*. Montréal : Éditions du Jour, 1972.
- Memmi, Albert. 1968. *L'Homme dominé*. Paris : Payot, 1973.
- . *Portrait du colonisé*. 1968. Paris : Payot, 1973.
- . *Juifs et Arabes*. Paris : Gallimard, 1974.
- Ménard, Jean. *L'Oeuvre de Boylesve*. Paris : Nizet, 1956.
- . *Plages*. Montréal : Beauchemin, 1962.
- . *Les Myrtes*. Montréal : Beauchemin, 1963. (2)
- . *Xavier Marmier et le Canada*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1967.
- . *La Vie littéraire au Canada français*. Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa, 1971.
- Mendel, Gérard. *La Révolte contre le père; une introduction à la sociopsychanalyse*. Paris : Payot, 1968.
- . *La Crise des générations*. Paris : Payot, 1969.
- Mendel, Gérard, et al. *Sociopsychanalyse 3*. Paris : Payot, 1973.
- Métayer, Maurice. *Mémoires d'un esquimau. Moi, Nulyak*. Montréal : Éditions du Jour, 1972.
- Metayer, Maurice, ed. & trans. *I, Nuligak. The Autobiography of a Canadian Eskimo*. Richmond Hill, Ont.: Simon & Schuster of Canada, Ltd., 1966.
- Meyer, Françoise. *La Pensée de Bergson*. Paris : Bordas, 1948.

- Micha, René. *Nathalie Sarraute*. Paris : Éditions universitaires, 1966.
- Michaud, Guy. *Mallarmé, l'homme et l'œuvre*. Paris : Hatier-Boivin, coll. « Connaissance des lettres », 1958.
- Michaut, Pierre. *Histoire du ballet*. Paris : PUF, Coll. « Que sais-je? », 1948.
- Michelet, Jules. *La Sorcière*. Paris : Garnier-Flammarion, 1966.
- Miesch, Jean. *Alain Robbe-Grillet*. Paris : Éditions universitaires, 1965.
- Migué, Jean-Luc, dir. *Le Québec d'aujourd'hui. Regards universitaires*. Montréal : Hurtubise HMH, 1971.
- Les Mille et Une Nuits*. Trad. Antoine Galland. Montréal : Beauchemin, s.d. [1906?]
- Les Mille et Une Nuits*. Trad. Antoine Galland. Paris : Garnier-Flammarion, 1965.
- Miller, Henry. *Tropic of Cancer*. New York: Grove Press, 1961.
- Miller, Henry. *J'suis pas plus con qu'un autre*. Paris : Buchet-Chastel, 1976.
- Miller, Jean Baker, ed. *Psychoanalysis and Women*. New York: Brunner/Mazel, 1973.
- Minville, Esdras, dir. *Montréal économique*. Montréal : Fides, 1943.
- Mishara, Brian L., et Robert G. Riedel. *Le Vieillissement*. Paris : PUF, 1984.
- Moisan, Clément. *L'Âge de la littérature canadienne*. Montréal : Hurtubise HMH, 1969.
- Molière. *Œuvres complètes*. 6 tomes (dont 2 manquent) Paris : Nelson, s.d.
- Mondat, Claire. *Poupée*. Montréal : Éditions du Jour, 1963.

- Mongeau, Serge. *Adieu médecine, Bonjour santé*. Montréal : Québec/Amérique, 1982.
- Mongeau, Yves. *Veines*. Montréal : Librairie Déom, 1964.
- Monière, Denis. *Le Développement des idéologies au Québec, des origines à nos jours*. Montréal : Québec/Amérique, 1977.
- Monod, Jacques. *Le Hasard et la Nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*. Paris : Seuil, 1970.
- Montagu, Ashley. *L'Hérédité*. Verviers : Marabout Université, 1967.
- Montalembert, Hugues de. *La Lumière assassinée*. Paris : Robert Laffont, 1982.
- Moodie, Susanna. *Roughing it in the Bush*. Toronto: McClelland & Stewart, coll. "New Canadian Library", 1964.
- Moody, Raymond A. Jr. *Life after Life*. Toronto: Bantam, 1977.
- Moreau, Pierre. *La Critique littéraire en France*. Paris : Armand Colin, 1960.
- Morice, Louis. *Nova; poèmes*. Québec : Aspects, 1978.
- Morin, Paul. *Poèmes de cendre et d'or*. Montréal : Éditions du Dauphin, 1922.
- . *Géronte et son miroir*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1960.
- . *Œuvre poétique : Le Paon d'email, Poèmes de cendre et d'or*. Montréal : Fides, coll. « Nénuphar », 1961.
- Morris, Desmond. *The Naked Ape*. Toronto: Bantam, 1967.
- . *Le Singe nu*. Trad. Jean Rosenthal. Paris : Grasset, 1968.
- . *The Human Zoo*. Toronto: Clarke, Irwin & Co, 1969.
- . *Le Zoo humain*. Trad. Jean Rosenthal. Paris : Grasset, 1970.

- Morris, Desmond and Ramona. *Men and Pandas*. London: Sphere Books, 1968.
- . *Hommes et Singes*. Trad. Marie-Alyx Revellat. Paris : Stock, 1967.
- Morisset, Gérard. *Peintres et tableaux*. Québec : Éditions du chevalet, 1937.
- Morrisette, Bruce. *Les Romans de Robbe-Grillet*. Préface de Roland Barthes. Paris : Éditions de Minuit, 1963.
- Mornet, Daniel. *Histoire des grandes œuvres de la littérature française*. Paris : Larousse, 1925.
- . *La Littérature française enseignée par la dissertation*. Paris : Larousse, 1936.
- . *La Pensée française au XVIII^e siècle*. Paris : Armand Colin, 1956.
- Mounier, Emmanuel. *Introduction aux existentialismes*. Paris : Gallimard, 1962.
- Motut, Robert, dir. *Moissons*. Edmonton : Ministère de l'Éducation de l'Alberta, 1979.
- Moynier, Bob R. *4000 d'heures d'agonie*. Récit recueilli par Pierre Caron. Montréal : Québec/Amérique, 1978.
- Mucchielli, Roger. *Introduction à la psychologie structurale*. Bruxelles : Charles Dessart, 1968.
- Mueller, F. L. *La Psychologie contemporaine*. Paris : Payot, 1963.
- Mullahy, Paul. *Œdipe. Du mythe au complexe*. Trad. Simone Fabre. Paris : Payot, 1951.
- Munro, Alice. *La Danse des ombres*. Trad. Colette Tonge. Montréal : Québec/Amérique, 1979.
- . *Pour qui te prends-tu?* Trad. Colette Tonge. Montréal : Québec/Amérique, 1981.

Musset, Alfred de. *Comédies et proverbes*. Tome 1 et II. Paris : Flammarion, 1928.

—. *Poésies nouvelles 1836-1852*. Paris : Flammarion, s.d.

N

Naaman, Antoine. *Guide bibliographique*. Montréal : Éditions Cosmos, 1970.

Nacké, Lorraine. *Le Passé oublié*. Montréal : Fides, 1979. (2)

Nadeau, Maurice. *Histoire du surréalisme*. Paris : Seuil, 1945.

—. *Le Roman français depuis la guerre*. Paris : Gallimard, 1963.

Nadeau, Vincent. *Marie-Claire Blais : le noir et le tendre*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1974.

Nadeau, Maurice. *L'Homme des tavernes*. Montréal : Mouvement laïque de langue française, 1967.

Narrache, Jean [Émile Coderre]. *Bonjour, les gars!* Montréal : Fernand Pilon, 1948.

Nathan, Robert. *Road of Ages*. 1935. New York: Alfred A. Knopf, 1935.

Naubert, Yvette. *La Dormeuse éveillée*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, coll. « Nouvelle France », 1965.

—. *Contes de la solitude*. Tome 1. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1967.

—. *Contes de la solitude*. Tome 2. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1972.

—. *L'Été de la cigale*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1968.

- . *Les Pierrefendre*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1972.
- . *Les Pierrefendre*. Tome 2. Montréal : Pierre Tisseyre, 1975.
- . *Les Pierrefendre*. Tome 3. Montréal : Pierre Tisseyre, 1977.
- Navarre, Yves. *Le Jardin d'acclimatation*. Paris : Flammarion, 1980.
- Nelligan, Émile. *Poésies complètes 1896-1899*. Montréal : Fides, coll. « Nénuphar », 1952. (3)
- . *31 poèmes autographes, 2 carnets d'hôpital 1938*. Trois-Rivières : Écrits des Forges, 1986.
- . *Œuvres complètes I : Poésies complètes 1896-1941*. Dir. Réjean Robidoux et Paul Wyczynski. Montréal : Fides, 1991.
- . *Œuvres complètes II : Poèmes et textes d'asile : 1900-1941*. Éd. Jacques Michon. Montréal : Fides, 1991.
- Nerval, Gérard de. *Poésies*. Paris : Gallimard, 1964.
- . *La Main enchantée* suivi de *Contes et facéties*. Paris : Éditions de la Bibliothèque mondiale, s.d.
- . *Œuvres choisies*. Lausanne : Éditions du Grand-Chêne / H. Kaeser, 1948.
- Nathan, Robert. *Road of Ages*. 1935. New York: Alfred A. Knopf, 1935.
- Newland, Constance A. *Myself and I. The Explosive Experience of Constance Newland Who Took Twenty-Three Doses of the Dangerous New Mind Drug LSD*. New York : New American Library, 1962.
- Nion, François de, éd. *Un outre-mer au XVII^e siècle. Voyages au Canada du Baron de La Hontan*. Paris : Librairie Plon, 1900.
- Nisin, Arthur. *La Littérature et le lecteur*. Paris : Éditions universitaires, 1959.

Noël, Bernard. *Les Premiers Mots*. Paris : Flammarion, 1973.
Nord. N° 1. Automne 1971. Sillery : Éditions de l'Hôte. Numéro spécial sur Michel Tremblay.

O

- Oates, Joyce Carol. *Amours profanes*. Trad. Michel Courtois-Fourcy. Montréal : Québec/Amérique, 1982.
- O'Leary, Dostaler. *Le Roman canadien-français*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1954.
- Olivier, Christiane. *Les Enfants de Jocaste – L'empreinte de la mère*. Paris : Dénoel-Gonthier, 1970.
- Ortigue, Marie-Cécile et Edmond. *Œdipe africain*. Paris : Plon, 1973.
- Osborn. Reuben. *Marxisme et psychanalyse*. Paris : Payot, 1965.
- Ouellet, Cyrias. *La Vie des sciences au Canada français*. Québec : Ministère des Affaires culturelles, 1964.
- Ouellet, Fernand. *Histoire économique et sociale du Québec, 1760-1850*. Montréal : Fides, 1966.
- Ouellette, Fernand. *Ses anges de sang*. Montréal : L'Hexagone, 1955.
- . *Dans le sombre*. Montréal : L'Hexagone, 1967.
- . *Les Actes retrouvés*. Montréal : Hurtubise HMH, coll. « Constantes », vol. 24, 1970.
- . *Tu regardais intensément Geneviève*. Montréal : Quinze, 1978.
- Ouvrard, Hélène. *La Fleur-de-peau*. Montréal : Éditions du Jour, 1965.

- . *Le Corps étranger*. Montréal : Éditions du Jour, 1973.
- . *La Noyante*. Montréal : Québec/Amérique, 1980.
- Oüy, Achille. *Philosophie. Classe de sciences expérimentales*. Paris : Bordas, 1954.

P

- Pacey, Desmond. *Créative Writing in Canada*. 1952. Toronto: Ryerson Press, 2nd edition, 1961.
- Packard, Vance. *The Hidden Persuaders*. 1957. New York: Pocket Books, 1968.
- . *The Status Seekers*. 1959. Montreal: Pocket Books, 1962.
- Pagé, Pierre. *Anne Hébert*. Montréal : Fides, coll. « Écrivains canadiens d'aujourd'hui », 1965.
- Pagnol, Marcel. *Topaze*. Boston: D. C. Heath and Co., 1936.
- Pallascio-Morin, Ernest. *Pleins feux sur l'homme*. Montréal : Librairie Déom, 1963.
- Panneton, Jean. *Ringuet*. Montréal : Fides, coll. « Écrivains canadiens d'aujourd'hui », 1970.
- Paradis, Suzanne. *À temps, le bonheur... Poèmes*, Beaumont : Chez l'auteure, 1960.
- . *La Chasse aux autres*. Trois-Rivières : Éditions du Bien public, 1961.
- Paré, Yvon. *Anna-Belle*. Montréal : Éditions du Jour, 1972.
- Paré, Paul. *L'Improbable Autopsie*. Montréal : Quinze, 1977.
- Parent, Charles. *De givre et de feu*. Vence : Studio A4, 1976.

- Parent, Étienne. *Étienne Parent*. Textes choisis et présentés par Paul-Eugène Gosselin. Montréal : Fides, coll. « Classiques canadiens », 1964.
- Parizeau, Alice. *Fuir*. Montréal : Librairie Déom, 1963.
- . *Survivre*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1964.
- . *L'Envers de l'enfance*. Montréal : La Presse, 1976.
- . *Les Lilas fleurissent à Varsovie*. Montréal : Pierre Tisseyre, 1981. (2)
- . *La Charge des sangliers*. Montréal : Pierre Tisseyre, 1982. (2)
- . *Côte-des-neiges*. Montréal : Pierre Tisseyre, 1983.
- . *Ils se sont connus à Lwow*. Montréal : Pierre Tisseyre, 1985.
- . *L'Amour de Jeanne*. Montréal : Pierre Tisseyre, 1986.
- . *Une femme*. Montréal : Leméac, 1991.
- Parker, George, ed. *The Evolution of Canadian Literature in English 1914-1945*. Toronto: Holt, Rinehart & Winston of Canada, 1973.
- Parrot, Louis, et Jean Marcenac. *Paul Éluard*. Paris : Pierre Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1961.
- Pascal, Gabrielle. *La Quête de l'identité chez André Langevin*. Montréal : Aquila, 1976. (2)
- . *Le Défi d'Albert Laberge*. Montréal : Aquila, coll. « Figures du Québec », 1976. (2)
- Pascal, Blaise. *Pensées*. Paris : Nelson Éditeur, s.d. [1953?]
- Patry, André. *Visages d'André Malraux*. Montréal : L'Hexagone, coll. « Les Voix », 1956.
- Patry, Yvan, dir. *Le Cinéma québécois : tendances et prolongements*. Montréal : Éditions Sainte-Marie, 1968.
- Paul-Crouzet, Jeanne. *Poésie au Canada*. Paris : Didier, 1946.

- Pavel, Thomas. *Le Miroir persan*. Montréal : Quinze, 1977.
- Pavlov, Ivan. *Réflexes conditionnels et inhibitions*. Genève : Gonthier, 1963.
- Pavlovic, Miodrag. *Singing at the Whirlpool*. Trans. Barry Callaghan. Toronto: Exile Editions, 1983.
- Payot, Jules. *L'Éducation de la volonté*. Paris : PUF, 1942.
- Péguy, Charles. *Ève - Les Tapisseries*. Paris : Gallimard, coll. « NRF », 1946.
- . *Ses plus beaux textes*. Montréal : Nouvelles éditions du CEP, 1941.
- . *Prières*. Paris : Gallimard, 1939.
- Pellerin, Jean. *Le Calepin du diable*. Montréal : Éditions du Jour, 1965.
- Pelletier, Albert. *Égrappages*. Montréal : Éditions Albert Lévèsque, 1933.
- Pelletier, Gérard. *Les Années d'impatience 1950-1960*. Montréal : Stanké, 1983.
- Perrault, Pierre. *Portulan*. Montréal : Beauchemin, 1961.
- . *Au cœur de la rose*. Montréal : Beauchemin, 1964.
- Petite Anthologie du Noroît*. 2^e éd. Montréal : Noroît, 1984.
- Petrone. *Satiricon*. Préface de Jean Dutourd. Paris : Librairie Générale française, 1960.
- Peyre, Henri. *The Contemporary French Novel*. New York: Oxford University Press, 1955.
- Peyrefitte, Roger. *Les Clés de Saint Pierre*. Paris : Flammarion, 1955.
- Pia, Pascal. *Apollinaire par lui-même*. Paris : Seuil, 1960.
- Piaget, Jean. *Six études de psychologie*. Genève : Gonthier, 1964.

- . *Le Structuralisme*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je? », 1968.
- Pichet, Alfonse. *Poèmes 1946-1950*. Trois-Rivières : Éditions du Bien public, 1966.
- Picon, Gaëtan. *André Malraux*. Paris : Gallimard, 1945.
- . *Panorama de la Nouvelle littérature française*. Paris : Gallimard, 1949.
- . *Malraux par lui-même*. Paris : Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1953.
- Pieyre de Mandiargues, André. *La Marge*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1967.
- Pilon, Jean-Guy. *Les Cloîtres de l'été*. Montréal : L'Hexagone, 1954.
- . *L'Homme et le Jour*. Montréal : L'Hexagone, 1957. (2)
- . *La Mouette et le Large*. Montréal : L'Hexagone, 1960.
- . *Recours au pays*. Montréal : L'Hexagone, 1961.
- . *Pour saluer une ville*. Paris : Pierre Seghers, 1963. (2)
- . *Solanges*. Montréal : Les Éditions du Jour, 1966.
- . *Comme eau retenue, poèmes 1954-1963*. Montréal : L'Hexagone, 1968.
- Pingaud, Bernard. *Écrivains d'aujourd'hui, 1940-1960*. Paris : Grasset, 1960.
- Pinget, Robert. *Graal Flibuste*. Paris : Éditions de Minuit, 1956.
- . *Passacaille*. Paris : Éditions de Minuit, 1969.
- Pinsonneault, Jean-Paul. *Les Terres sèches, roman*. Montréal : Beauchemin, 1964.
- Platon. *Protagoras ou les sophistes. Gorgias ou de la rhétorique*. Trad. Léon Robin. Paris : 1950.
- . *La République*. Trad. Émile Chambry. Paris : Gonthier, 1963.

- . *Le Banquet et Phèdre*. Trad. Émile Chambry. Paris : Garnier-Flammarion, 1964.
- . *Apologie de Socrate, Criton, Phédon*. Trad. Émile Chambry. Paris : Garnier-Flammarion, 1965.
- Poe, Edgar Allan. *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*. Ed. Pierre Mac Orlan. Paris : Bibliothèque Mondiale, s.d.
- . *Histoires extraordinaires*. Trad. Charles Baudelaire. Paris : Éditeur R. Simon, 1935.
- Poe, Edgar Allan. *Tales and Poems of Mystery and Imagination*. New York: Pocket Books, 1941.
- Poincaré, Henri. *La Science et l'Hypothèse*. Paris : Flammarion, 1943.
- Pontaut, Alain. *La Tutelle*. Montréal : Leméac, 1968.
- . *Dictionnaire critique du théâtre québécois*. Montréal : Leméac, 1972.
- Pornon, Charles, dir. *Anthologie (apocryphe) de la poésie française*. Paris : Nouvel Office d'édition, 1963.
- Pouillon, Jean. *Temps et roman*. Paris : Gallimard, 1946.
- Poulet, Georges. *Études sur le temps humain*. Paris : Plon, 1949.
- . *La Distance intérieure*. Paris : Plon, 1952.
- . *Les Métamorphoses du cercle*. Paris : Plon, 1961.
- . *Le Point de départ*. Paris : Plon, 1964.
- . *Les Chemins actuels de la critique*. Paris : Union générale d'édition, 1968.
- Poulin, Gabrielle. *Les Miroirs d'un poète : Images et reflets de Paul Éluard*. Bruxelles : Declée de Brouwer; Montréal : Bellarmin, coll. « Essais pour notre temps », 1969.
- . *Cogne la caboche*. Montréal : Stanké, 1979.

- Poulin, Jacques. *Mon cheval pour un royaume*. Montréal : Éditions du Jour, 1967.
- . *Jimmy*. Montréal : Éditions du Jour, 1969.
- . *Le Cœur de la baleine bleue*. Montréal : Éditions du Jour, 1970.
- . *Les Grandes Marées*. Montréal : Leméac, 1978.
- . *Volkswagen Blues*. Montréal : Québec/Amérique, 1984.
- Pouliot, André. *Modo pouliotico*. Montréal : Éditions de la file indienne, 1957.
- Pouliot, Léon, Robert Lahaise et al. *Histoire du Canada. Une expérience tricentenaire*. Montréal : Éditions de Sainte-Marie, 1967.
- Poupard, Jean-Marie. *Angoisse play, roman*. Montréal : Éditions du Jour, 1968.
- . *Ma tite vache a mal aux pattes, roman*. Montréal : Éditions du Jour, 1970.
- . *Les Récréants*. Montréal : Éditions du Jour, 1972. Essai.
- . *Ce n'est pas donné à tout le monde d'avoir une belle mort*. Montréal : Éditions du Jour, 1974.
- Préfontaine, Yves. *Pays sans parole*. Montréal : L'Hexagone, 1967.
- Prévert, Jacques. *Paroles*. Paris : Gallimard, 1972.
- Prévost, L'abbé. *Manon Lescaut*. Paris : Librairie Gründ, 1956.
- Prévost, Jean. *Baudelaire*. Paris : Mercure de France, 1964.
- Priou, Jules-Marie. *Leconte de Lisle*. Paris : Seghers, 1966.
- Pronovost, André. *Les Marins d'eau douce, roman*. Montréal : Éditions de la Catalyse, 1975.
- Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris : Seuil, 1970.

Proulx, J.-B. [Jean-Baptiste]. *L'Enfant perdu et retrouvé ou Pierre Cholet*. 1887. Montréal : Beauchemin, 1940.

Proust, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Tome I. Paris : Gallimard, 1939. (2)

—. *Un amour de Swann*. Paris : Gallimard, 1954.

Provencher, Jean. *René Lévesque : portrait d'un Québécois*. Montréal : La Presse, 1973.

Purlenne, Jean-Baptiste [l'abbé Paul-Marcel Gauthier]. *Les Chansons « nettes » de l'abbé Paul-Marcel Gauthier*. Montréal, Éditions Purlenne, 1959.

Q

Queen's Quarterly. Vol. 69, n° 2. Summer 1962. "French Canadian Society as Seen by Contemporary Novelists, by Gérard Bessette," p. 177-197.

Les Québécois. « Parti pris ». Préface de Jacques Berque. Paris : François Maspero, 1967. Queneau, Raymond. *Zazie dans le métro*. Paris : Gallimard, 1959.

Queval, Jean. *Raymond Queneau*. Paris : Seghers. Coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1960.

Quillet, Pierre. *Bachelard*. Paris : Seghers, 1964.

R

Racine, Claude. *L'Anticléricalisme dans le roman québécois 1940-1965*. Montréal : Hurtubise HMH, 1972.

- Racine, Jean. *Théâtre en deux volumes*. Tome II. Paris : Edition Lutécia, Nelson Editeur, 1939.
- Racine, Luc. *Opus 1*. Montréal : Éditions du Jour, 1969.
- Radwanski, George. *Trudeau*. Scarborough : Macmillan/NAL, 1978.
- Rainier, Lucien [Joseph Melançon]. *Lucien Rainier*. Textes choisis et annotés par Claude Lavergne. Montréal : Fides, coll. « Classiques canadiens », 1961.
- Rank, Otto. *Don Juan et le double*. Paris : Payot, 1932.
- . *Le Traumatisme de la naissance*. Paris : Payot, 1968.
- Rashley, R.E. *Rock Painter: Poems*. Winnipeg: Turnstone Press, 1978.
- Raymond, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris : José Corti, 1963.
- Reboussin, Marcel. *Les Grandes Époques culturelles de la France*. New York : The Ronald Press Company, 1951.
- Reboux, Paul et Charles Müller. 1908-1913. *À la manière de...* Paris : Grasset, coll. « Livre de poche », 1964.
- Regards sur Israel*. September 1980. « Entrevue avec Monsieur Gérard Bessette, écrivain, » pp. 4-5.
- Reischauer, Edwin O. *Histoire du Japon et des Japonais. Des origines à 1945*. Trad. Richard Dubreuil. Paris : Seuil, 1973.
- Rémillard, Jean-Robert. *Sonnets archaïques pour ceux qui verront l'indépendance*, suivis de *Complaintes du pays des porteurs d'eau*. Montréal : Parti pris, 1966.
- Renan, Ernest. *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*. Paris : Nelson-Calmann Lévy, 1939.
- Renaud, Jacques. *Le Cassé, suivi de quelques nouvelles*. Montréal : Parti pris, 1964. (2)

- . *En d'autres paysages*. Montréal : Parti pris, 1970.
- . *Clandestine ou La traduction du couchant*. Montréal : Biocreux, 1980.
- Renchnick, P. *Les orphelins mènent le monde*. Genève : Médecine et Hygiène, 1975.
- Ricard, François. *L'Art de Félix-Antoine Savard dans Menaud, maître-draveur*. Montréal : Fides, 1972.
- . *Gabrielle Roy*. Montréal : Fides, 1975.
- Ricardou, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Paris : Seuil, 1967.
- . *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris : Seuil, 1971.
- Richard, Jean-Jules. *Neuf jours de haine*. Montréal : Éditions de l'Arbre, 1948.
- . *Ville rouge - Nouvelles*. Montréal : Éditions Tranquille, 1949.
- . *Le Feu dans l'amiante*. [Montréal?] : Chez l'auteur, 1956.
- . *Journal d'un hobo*. Montréal : Parti pris, 1965.
- . *Faites-leur boire le fleuve*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1970.
- . *Carré Saint-Louis*. Montréal : L'Actuelle, 1971.
- Richard, Jean-Pierre. *Littérature et sensation : Stendhal, Flaubert*. Paris : Seuil, 1954.
- Richepin, Jean. *La Chanson des gueux*. Paris : Bibliothèque-Charpentier, 1922.
- Richer, Jean. *Gérard de Nerval*. Paris : Pierre Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1959.
- Richer, Julia. *Léo-Paul Desrosiers*. Montréal : Fides, coll. « Les écrivains canadiens d'aujourd'hui », 1966.
- Richler, Mordecai. *A Choice of Enemies*. 1957. London: Quartet Books, 1973.

- . *The Street*. 1969. London: Panther, 1971.
- Rilke, Rainer Maria. *Letters to a Young Poet*. 1943. Trans. K.W. Maurer. St. James: Winnipeg Printing & Eng. Co., 1958.
- Rimbaud, Arthur. *Œuvres complètes*. Montréal : Bernard Valiquette, 1938-1946.
- . *Œuvres*. Paris : Garnier Frères. 1960.
- Ringuet [Philippe Panneton]. *Trente Arpents*. Paris : Flammarion, 1938.
- . *Trente Arpents*. Montréal : Fides, Coll. « Nénuphar », 1938.
- . *L'Héritage et autres contes*. Montréal : Éditions Variétés, 1946.
- . *Le Poids du jour*. Montréal : Éditions Variétés, 1949.
- . *Confidences*. Montréal : Fides, 1965.
- . *Huit conférences, saison artistique, 1953-1954*. Montréal : Club musical et littéraire de Montréal, vol. B-4, s.d.
- Rioux, Hélène. *Yes monsieur*. Montréal : La Presse, 1972.
- . *Finitude*. Montréal : Éditions d'Orphée, 1972.
- . *Un sens à ma vie*. Montréal : La Presse, 1974.
- . *J'elle*. Montréal : Stanké, 1978.
- . *Une histoire gitane*. Montréal : Québec/Amérique, 1982.
- Rioux, Marcel. *Les Québécois*. Paris : Seuil, 1974.
- Rivard, Yvon. *Mort et naissance de Christophe Ulric*. Montréal : La Presse, 1976.
- Robbe-Grillet, Alain. *Les Gommages*. Paris : Éditions de Minuit, 1953.
- . *La Jalousie*. Paris : Éditions de Minuit, 1957.
- . *Dans le labyrinthe*. Paris : Éditions de Minuit, 1959.

- . *Pour un nouveau roman*. Paris : Gallimard, 1963.
- . *L'Immortelle*. Paris : Éditions de Minuit, 1963.
- . *La Maison de rendez-vous*. Paris : Éditions de Minuit, 1965.
- . *Projet pour une révolution à New York*. Paris : Éditions de Minuit, 1970.
- . *Djinn. Un trou rouge entre les pavés disjoints*. Paris : Éditions de Minuit, 1981.
- Robert, Guy. *Broussailles givrées*. Montréal : Éditions Goglin, 1959.
- . *La Poétique du songe; Introduction à l'œuvre d'Anne Hébert*. Montréal : A.G.E.U.M., cahier n° 4, 1962.
- . *Et le soleil a chaviré*. Montréal : Librairie Déom, 1963. (2)
- . *Littérature du Québec, tome 1*. Montréal : Librairie Déom, 1964.
- . *Québec se meurt*. Montréal : Electra, 1969.
- . *Aspects de la littérature québécoise*. Montréal : Beauchemin, 1970.
- Robert, Marthe. *L'Ancien et le Nouveau : de Don Quichotte à Kafka*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1967.
- . *D'Œdipe à Moïse. Freud et la conscience juive*. Paris : Calmann-Lévy, 1974.
- Robert, Paul. *Au fil des années et des mots. 1. Les Semailles*. Paris : Robert Laffont, 1979.
- Robidoux, Réjean. *Roger Martin du Gard et la religion*. Paris : Aubier, 1964.
- . « 'Les soirées canadiennes' et 'Le foyer canadien' dans le mouvement littéraire québécois de 1860. » *Revue de l'Université d'Ottawa*, octobre 1958.

- . « Fortune et infortune de l'abbé Casgrain. » *Revue de l'Université d'Ottawa*. Ottawa, 1965.
- . *Le « Traité du Narcisse (théorie du symbole) » d'André Gide*. Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa, 1978.
- . *Connaissances de Nelligan*. Montréal : Fides, 1992.
- Robidoux, Réjean, et André Renaud. *Le Roman canadien-français du vingtième siècle*. Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa, 1966.
- Robillard, Edmond. *L'Unicorne*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1967.
- . *Le Temps d'un peuple... Poèmes*. Montréal : Éditions Albert-le-Grand, 1980.
- Robillard, Claude. *Dilettante*. Montréal : Albert Lévesque, 1931.
- Rochefoucauld, Edmée de la. *Paul Valéry*. Paris : Éditions universitaires, 1954.
- Rohmer, Richard. *Separation*. Toronto : McClelland & Stewart, 1976.
- Roquebrune. Robert de. *Testament de mon enfance*. Montréal : Fides, coll. « Nénuphar », 1958.
- . *Les Dames Le Marchand*. Montréal : Fides, 1964.
- . *Quartier Saint-Louis*. Montréal : Fides, coll. « Nénuphar », 1966.
- . *Cherchant mes souvenirs, 1911-1940*. Montréal : Fides, coll. « Nénuphar », 1968.
- Romains, Jules. *Les Copains*. Paris : Gallimard, 1922.
- . *Les Hommes de bonne volonté*. Vol. XVIII : La Douceur de la vie. Paris : Flammarion, 1939.
- Ronsard, Pierre de. *Poèmes choisis*. Paris : Nelson, 1938.
- Rosny aîné, J.H. *La Guerre du feu*. Paris : Nelson, 1951.

- . *La Guerre du feu*. Paris : Robert Borel-Rosny, 1977.
- . *Eyrimah*. Paris : Tallandier, 1977.
- . *La Guerre du feu*. Paris : Librairie Générale française, 1980.
- . *La Guerre du feu et autres romans préhistoriques*. Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985.
- Ross, Malcolm, ed. *Poets of the Confederation*. Toronto: McClelland & Stewart, 1960.
- Rostand, Jean. *L'Homme*. Paris : Gallimard, 1962.
- Roussan, Jacques de. *Les Canadiens et nous*. Montréal : Éditions de l'Homme, 1964.
- Rousseau, Guildo, éd. *Préfaces des romans québécois du XIXe siècle*. Montréal : Éditions Cosmos, 1970.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Discours sur les sciences et les arts*. Paris : Éditions Diderot, 1945.
- . *Le Contrat social*. Paris : Hatier, 1946.
- . *Confessions*. Tome I et II. Paris : Gallimard, 1963.
- Rousseau, Pierre. *De l'atome à l'étoile*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je? », 1951.
- Routhier, Adophe-Basile. *Le Centurion : roman des temps messaniques*. France : Société St-Augustin, Desclée de Brouwer, 1909.
- Roux, Jean-Louis. *Bois-brûlés*. Montréal : Éditions du Jour, 1968.
- Roy, Claude. *Aragon*. Paris : Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1960.
- . *La Traversée du Pont des Arts*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1979.
- Roy, Pierre-Georges. *À propos de Crémazie*. Québec : Garneau, 1945.

- Roy, Michel. *L'Acadie perdue*. Montréal : Québec/Amérique, 1978.
- Roy, Camille. *Nos origines littéraires*. Québec : L'Action sociale, 1909.
- . *Érables en fleur*. Québec : L'Action sociale, 1923.
- . *À l'ombre des érables*. Québec : L'Action sociale, 1924.
- . *Études et croquis*. Montréal : Éditions du Mercure, 1928.
- . *Romanciers de chez nous*. Montréal : Beauchemin, 1932.
- . *Morceaux choisis d'auteurs canadiens*. 2^e éd. Montréal : Beauchemin, 1938.
- . *Morceaux choisis d'auteurs canadiens*. Montréal : Beauchemin, 1959.
- . *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française*. Montréal : Beauchemin, 1946.
- Roy, Gabrielle. *Bonheur d'occasion*. 2 tomes. Montréal : Société des Éditions Pascal, 1945.
- . *Bonheur d'occasion*. Paris : Flammarion, 1945.
- . *Bonheur d'occasion*. 1945. Montréal : Beauchemin, 1965.
- . *La Petite Poule d'eau*. Montréal : Beauchemin, 1950.
- . *Alexandre Chenevert*. Montréal : Beauchemin, 1954.
- . *Alexandre Chenevert*. 1954. Montréal : Beauchemin, 1973.
- . *Rue Deschambault*. Paris : Flammarion, 1955.
- . *La Montagne secrète*. Montréal : Beauchemin, 1961.
- . *La Route d'Altamont*. Montréal : Hurtubise HMH, 1966.
- . *La Rivière sans repos*. Montréal : Beauchemin, 1970.
- . *Cet été qui chantait*. Montréal : Éditions françaises, 1972.
- . *Un jardin au bout du monde*. Montréal : Beauchemin, 1975.

- . *Ces enfants de ma vie*. Montréal : Stanké, 1977.
- . *Fragiles lumières de la terre*. Montréal : Quinze, 1978.
- . *Courte-queue*. Montréal : Stanké, 1979. (2)
- . *La Détresse et l'Enchantement*. Montréal : Boréal Express, 1984.
- . *De quoi t'ennuies-tu, Evelyne?* suivi de *Ely! Ely! Ely!* 1982. Montréal : Boréal Express, 1984.
- Roy, Marie-Anna A. *Le Pain de chez nous. Histoire d'une famille manitobaine*. Montréal : Éditions du Lévrier, 1954. (2)
- . *Valcourt ou La dernière étape*. Beauceville : L'Éclaireur, 1958.
- . *Les Capucins de Toutes-Aides, Manitoba, Canada et leurs dignes confrères*. Montréal : Éditions franciscaines, 1967.
- . *La Montagne Pembina au temps des colons*. Winnipeg : Canadian Publishers, 1970. (2)
- . *Le Miroir du passé*. Montréal : Québec/Amérique, 1979.
- Roy-Hewitson, Lucille. *L'Impasse*. Sherbrooke : Naaman, 1980.
- Rumilly, Robert. *Histoire de la province de Québec*. Tome VI. « Les Nationaux ». Montréal : Bernard Valiquette, 1943.
- Rythmes et Couleurs*, Revue internationale de langue française, France. N° 59. Juillet-août-septembre 1967. Article de François Hertel [Rodolphe Dubé], « Discours aux sourds. Éloge de Bessette », p. 1-12.

S

- Sade, D.A.F. de. *Les Crimes de l'amour. Historiettes, contes et fabliaux*. Paris : Sagittaire, 1950.

- . *Aline et Valcour* ou *Le roman philosophique*. Montréal : Éditions du Bélier. Coll. « Aries », 1966.
- . *Justine*. Montréal : Éditions du Bélier, coll. « Aries », 1966.
- . *La Philosophie dans le boudoir*. Montréal : Éditions du Bélier, coll. « Aries », 1966.
- . *Les Crimes de l'amour*. 3 tomes. Montréal : Éditions du Bélier, coll. « Aries », 1967.
- Sagard, Gabriel. *Gabriel Sagard Théodat*. Textes choisis et présentés par Jean-de-la-Croix Rioux. Montréal : Fides, coll. « Classiques canadiens », 1964.
- Sainte-Beuve, C.-A. *Volupté*. Tomes I et II. Paris : La Bibliothèque mondiale, 1954.
- Saint-Cyr, Charles. *Sous le signe du caribou*. Paris : Éditions du Monde moderne, 1926.
- Saint-Denys Garneau, Hector de. *Poésies complètes*. Montréal : Fides, coll. « Nénuphar », 1949.
- . *Saint Denys Garneau*. Textes choisis et présentés par Benoît Lacroix. Montréal : Fides, coll. « Classiques canadiens », 1956.
- Sainte-Marie-Éleuthère, Soeur. *La Mère dans le roman canadien-français*. Québec : Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres canadiennes », 1964.
- Saint-Evremond. *Pages choisies*. Paris : La Renaissance du Livre, s.d.
- Saint-Exupéry, Antoine de. *Vol de Nuit*. Paris : Gallimard, 1931.
- Saint-Martin, Fernande. *La Littérature et le non-verbal*. Montréal : Éditions d'Orphée, 1958.
- . *Structures de l'espace pictural*. Montréal : Hurtubise HMH, coll. « Constantes », 1958.

- Saint-Onge, Paule. *Ce qu'il faut de regrets...* Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1961.
- . *Le Temps des cerises*. Montréal : Centre de psychologie et de pédagogie, 1962.
- . *La Maîtresse*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1963.
- . *La Saison de l'inconfort*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1968.
- . *La Vie défigurée*. Montréal : La Presse, 1979.
- Salinis de, Louis-Antoine, et Bruno-Dominique de Scorbiac. *Précis d'histoire de la philosophie*. Bruxelles : Société belge de librairie, 1845.
- Samain, Albert. *Au jardin de l'infante*. Paris : Mercure de France, 1957.
- Sami Ali, M. *De la projection. Une étude psychanalytique*. Paris : Payot, 1970.
- . *L'Espace imaginaire*. Paris : Gallimard, 1974.
- Samson, Bruno. *L'Amer noir, roman*. Montréal : Éditions du Jour, 1973.
- Samuels, Mike Sami, et Hal Bennett. *Je suis bien dans ma peau grâce à la médecine naturelle*. Trad. Jean Sandy. Paris : Tchou, 1977.
- San-Antonio. *On t'enverra du monde*. Paris : Fleuve noir, 1971.
- Sand, Georges. *Un hiver à Majorque*. Paris : Librairie Générale française, 1984.
- Sands, Maurice. *An Outline of the Modern American Novel*. Boston: Student Outlines Co. 1958.
- Sarraute, Nathalie. *Portrait d'un inconnu*. Paris : Union générale d'éditions, 1956.
- . *Tropismes*. Paris : Éditions de Minuit, 1957.

- . *Le Planétarium*. Paris : Gallimard, 1959.
- . *Les Fruits d'or*. Paris : Gallimard, 1963.
- . *Le Silence*, suivi de *Le Mensonge*. Paris : Gallimard, 1967.
- . *Entre la vie et la mort*. Paris : Gallimard, 1968.
- . *Vous les entendez ?* Paris : Gallimard, 1972.
- Sartre, Jean-Paul. *La Nausée*. Paris : Gallimard, 1938.
- . *La Nausée*. 1938. Paris : Gallimard, 1954.
- . *Le Mur*. Paris : Gallimard, 1939.
- . *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris : Gallimard, 1940.
- . *Les Chemins de la liberté II. Le Sursis*. Paris : Gallimard, 1945.
- . *Les Chemins de la liberté III. La mort dans l'âme*. Paris : Gallimard, 1949. (2)
- . *Les Chemins de la liberté V. L'Age de raison*. Paris : Gallimard, 1945.
- . *Baudelaire*. Paris : Gallimard, 1947.
- . *Baudelaire*. 1947. Paris : Gallimard, 1963.
- . *Situations I*. Paris : Gallimard, 1947.
- . *Situations II*. Paris : Gallimard, 1948.
- . *Situations III*. Paris : Gallimard, 1949.
- . *Les Mains sales*. Paris : Gallimard, 1948.
- . *Le Diable et le bon dieu*. Paris : Gallimard, 1951.
- . *Existentialism and Human Emotions*. Trans. Bernard Frechtman and Hazel E. Barnes. New York: Wisdom Library, 1957.
- . *Questions de méthode*. Paris : Gallimard, 1960.

- . *Critique de la raison dialectique*. Tome I. Paris : Gallimard, 1960.
- . *Les Mouches*. Éd. F.C. St. Aubyn and R.G. Marshall. New York : Harper & Row, 1963.
- . *Les Mots*. Paris : Gallimard, 1964.
- . *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*. Vols I et II. Paris : Gallimard, 1971-1972.
- Saurel, Pierre [Pierre Daignault]. *Le Manchot, vol. 1 : La Mort frappe deux fois*. Montréal : Québec/Amérique, 1980.
- Savane, Marcel. *André Malraux*. Paris : Richard-Masse, coll. « Triptyque », 1946.
- Savard, Pierre. *Jules-Paul Tardivel, la France et les Etats-Unis (1851-1905)*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1967.
- Savard, Félix-Antoine. *Menaud, maître-draveur*. Québec : Librairie Garneau, 1937.
- . *Menaud, maître-draveur*. Montréal : Fides, 1937.
- . *Menaud, maître-draveur*. 1937. Montréal : Fides, 1971.
- . *Menaud, maître-draveur*. Montréal : Fides, 1978.
- . *L'Abatis*. Montréal : Fides, 1943.
- . *La Minuit*. Montréal : Fides, coll. « Nénuphar », 1948.
- . *Le Barachois*. Montréal : Fides, 1959.
- . *Journal et souvenirs 1961-62*. Tome 1. Montréal : Fides, 1973.
- Savard, Marie. *Les Coins de l'ove*. Québec : Éditions de l'Arc, 1965.
- Savary, Charlotte. *Isabelle de Frêneuse*. Québec : Institut littéraire de Québec, 1950.
- Savoie, Renald. *À joual sur les mots*. Montréal : Éditions du Jour, 1963.

- Schultz-Hencke, H. *Analyse des rêves*. Paris : Payot, 1954.
- Serreau, Geneviève. *Histoire du « nouveau théâtre »*. Paris : Gallimard, 1966.
- Servais-Maquoi, Mireille. *Le Roman de la terre au Québec*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1974.
- Servan-Schreiber, Jean-Jacques. *Le Défi américain*. Paris : Denoël, 1967.
- Shakespeare, William. *King Lear*. Ed. George Lyman Kittredge. Boston: Ginn and Company, 1940.
- . *Othello*. Ed. George Lyman Kittredge. Boston: Ginn and Company, 1941.
- . *Five Great Tragedies*. Introduction by John Masefield. New York: Pocket Books, 1941.
- . *Théâtre complet de Shakespeare*. Éd. André Gide. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950.
- . *Œuvres dramatiques II*. Trad. M. Guizot. Paris : Henri Béziat, s.d.
- . *The Tempest, Twelfth Night, A Midsummer Night's Dream, As You Like It*. New York: Pocket Books, 1964.
- Shek, Ben-Zion. *Social Realism in the French-Canadian Novel*. Montréal : Harvest House, 1977.
- . *French-Canadian & Québécois Novels*. Toronto : Oxford University Press, 1991.
- Shellens, J.-J., et J. Mayer, dir. *Encyclopédie universelle 2*. Verviers : Marabout Université, 1962.
- Shelley, Percy Bysshe. *Poems by Shelley*. Vols. I et II. Ed. Edward Dowden. New York: The Co-operative Publication Society, 1910?
- Sherif, Muzafer, and Hadley Cantril. *The Psychology of Ego-Involvements*. New York: John Wiley & Sons, 1947.

- Siegfried, André. *Le Canada. Puissance internationale*. Paris : Armand Colin, 1939.
- Sillamy, Norbert. *Dictionnaire de la psychologie*. Paris : Larousse, 1965.
- Simard, Jean. *Mon fils pourtant heureux*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1956.
- . *Les Sentiers de la nuit*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1959.
- . *Répertoires*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1961.
- . *Treize récits*. Montréal : Hurtubise HMH, coll. « L'arbre », vol 3, 1964.
- . *Nouveaux répertoires*. Montréal : Hurtubise HMH, 1965.
- Simenon, Georges. *The Blue Room*. Trad. Eileen Ellenbogen. New York : The New American Library, 1964.
- . *L'Ami d'enfance de Maigret*. Paris : Presses de la Cité, 1968.
- . *Maigret et le tueur*. Paris : Presses de la cité, 1969.
- . *Quand j'étais vieux*. Paris : Presses de la cité, 1970.
- . *Mémoires intimes*. Paris : Presses de la cité, 1981.
- Simeon, Richard, ed. *Must Canada Fail?* Montreal: McGill-Queen's Press, 1977.
- Simon, P.H. *Histoire de la littérature française contemporaine I*. Paris : Armand Colin, 1956.
- Simon, Claude. *Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque*. Paris : Éditions de Minuit, 1957.
- . *L'Herbe*. Paris : Éditions de Minuit, 1958.
- . *La Route des Flandres*. Paris : Éditions de Minuit, 1960.
- . *Histoire*. Paris : Éditions de Minuit, 1967.
- . *Histoire*. 1967. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1973.

- . *La Bataille de Pharsale*. Paris : Éditions de Minuit, 1969.
- . *Les Corps conducteurs*. Paris : Éditions de Minuit, 1971.
- . *Les Géorgiques*. Paris : Éditions de Minuit, 1981.
- Simonin, Albert. *Touchez pas au grisbi*. Paris : Gallimard, 1953.
- Simpson, George Gaylord. *The Meaning of Evolution*. New York: The New American Library, 1951.
- Sirois, Antoine. *Montréal dans le roman canadien*. Montréal : Marcel Didier, 1968.
- Smart, Patricia. *Hubert Aquin, agent double*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1973.
- . *Écrire dans la maison du père*. Montréal : Québec/Amérique, 1988.
- Smirnoff, Victor. *La Psychanalyse de l'enfant*. Paris : PUF, 1966.
- Smith, A.J.M., ed. *Masks of Fiction: Canadian Critics on Canadian Prose*. Toronto: McClelland & Stewart, 1961. (2)
- Smith, André. *L'Univers romanesque de Jacques Godbout*. Montréal : Aquila, coll. « Figures du Québec », 1976. (2)
- Smith, Donald. *Gilles Vigneault, conteur et poète*. Montréal : Québec/Amérique, 1984.
- . *L'Écrivain devant son œuvre*. Montréal : Québec/Amérique, 1984.
- Smollett, Tobias George. *The Expedition of Humphrey Clinker*. New York: Rinehart & Co. 1950.
- Solomon, Michael. *Magadan*. Montréal : Chateau Books, 1971.
- Sontag, Susan. *L'Œuvre parle*. Trad. Guy Durand. Paris : Seuil, 1968.
- Sorel, Pierre. *Œil pour œil*. Montréal : Québec/Amérique, 1981.

- Soupault, Philippe. *Alfred de Musset*. Paris : Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1957.
- . *Lautréamont*. Paris : Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1960.
- Spettigue, Douglas O. *Many Mansions*. Ottawa : University of Ottawa Press, 1976.
- Spitz, René A. *De la naissance à la parole. La première année de la vie*. Trad. Liliane Flourney. Paris : PUF, 1968.
- Starobinski, Jean. *L'Œil vivant*. Paris : Gallimard, 1961.
- Stein, Conrad. *La Mort d'Œdipe*. Paris : Denoël/Gonthier, 1977.
- Steinbeck, John. *The Grapes of Wrath*. 1939. New York: Viking Press, 1960.
- . *The Pearl*. 1945. New York : Bantam, 1983.
- Stéphane, André. *L'Univers contestationnaire ou les nouveaux chrétiens. Étude psychanalytique*. Paris : Payot, 1964.
- Stewart, Pierre. *L'Amour d'une autre*. Montréal : Pierre Tisseyre, 1975.
- Stratford, Philip, éd. *Stories from Quebec*. Toronto : Van Nostrand and Reinhold, 1974.
- Sullivan, J.W.N. *The Limitations of Science*. 1933. New York: New American Library, 1949.
- Sutherland, Ronald. *Second Image: Comparative Studies in Quebec/Canadian literature*. Toronto: New Press, 1971.
- . *Where do the MacDonalds Bury Their Dead*. Don Mills, ON: General Publishing, 1976.
- . *The New Hero: Essays in Comparative Quebec/Canadian Literature*. Toronto: Macmillan, 1977.
- . *Un héros nouveau*. Trad. Jacques de Roussan. Montréal : Pierre Tisseyre, 1979.

- Swenson, Eric, ed. *Famous French Short Stories*. Montreal: Pocket Books, 1947.
- Sylvestre, Guy. *Sondages*. Montréal : Beauchemin, 1945.
- . *Impressions de théâtre*. Ottawa : Le Droit, 1950.
- . *Anthologie de la poésie canadienne-française*. Montréal : Beauchemin, 1963.
- . *Panorama des lettres canadiennes-françaises*. Québec : Ministère des affaires culturelles, 1964. (2)
- Sylvestre, Guy, dir. *Structures sociales du Canada français*. Québec/Toronto : Presses de l'Université Laval & University of Toronto Press, 1966.
- Sylvestre, Guy, et H. Gordon Green. *Un siècle de littérature canadienne*. Montréal : Hurtubise HMH, 1967.
- Szucsany, Désirée. *Le Violon*. Montréal : Québec/Amérique, 1981.

T

- Taché, Jean-Charles. *Les Soirées canadiennes. Trois légendes de mon pays*. Québec, 1861.
- . *Les Soirées canadiennes. Trois légendes de mon pays*. Montréal : P.-J. Delisle, 1882.
- Taine, H. *La Fontaine et ses fables*. 1860. Paris : Hachette, 1952.
- Tajan, Alfred, et René Volard. *Le Troisième Père : Symbolisme et dynamique de la rééducation*. Paris : Payot, 1973.
- Tard, Louis-Martin. *Vingt ans de théâtre au nouveau monde. Histoire d'une compagnie théâtrale canadienne*. Montréal : Éditions du Jour, 1971.

- Tardif, Thérèse. *La Vie quotidienne, roman*. Montréal : Chez l'auteure (L'imprimerie Saint-Joseph), 1951.
- Taubman, Robert. *The Penguin Book of Modern European Short Stories*. Harmondsworth : Penguin, [1969].
- Taylor Bradford, Barbara. *Les Voix du cœur*. Trad. Michel Ganstel. Paris : Pierre Belfond, 1983.
- Tétreau, Jean. *Le Moraliste impénitent*. Paris : Éditions de la Diaspora française, 1965.
- . *Les Nomades*. Montréal : Éditions du Jour, 1967.
- . *Volupté de l'amour et de la mort; histoires fantastiques*. Montréal : Éditions du Jour, 1968.
- . *Treize histoires en noir et blanc*. Montréal : Éditions du Jour, 1970.
- Thackeray, W. M. *The History of Henry Esmond Esquire*. London and New York: J. M. Dent & Sons Ltd. and E.P. Dutton & Co., 1931.
- Thériault, Marie José. *Pourtant le sud...; poème*. Montréal : Hurtubise HMH, 1972.
- . *La Cérémonie; contes*. Montréal : La Presse, 1978.
- . *Lettera amorosa*. Montréal : Hurtubise HMH, 1978.
- Thériault, Yves. *Contes pour un homme seul*. Montréal : Éditions de l'Arbre, 1944.
- . *Contes pour un homme seul*. Montréal : Hurtubise HMH, coll. « L'Arbre », 1965.
- . *La Fille laide*. Montréal : Beauchemin, 1950. (2)
- . *La Fille laide*. 1950. Montréal : Éditions de l'Homme, 1962.
- . *La Fille laide*. 1950. Montréal : Éditions de l'Homme, 1965. (2)

- *Le Dompteur d'ours*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1951.
- *Le Dompteur d'ours*. 1951. Montréal : Éditions de l'Homme, 1965.
- *Les Vendeurs du temple*. Québec : Institut littéraire de Québec, 1951.
- *Les Vendeurs du temple*. 1951. Montréal : Éditions de l'Homme, 1964.
- *Aaron*. Paris : Bernard Grasset, 1957.
- *Agaguk*. Québec : Bernard Grasset-Institut littéraire de Québec, 1958.
- *Agaguk*. 1958. Montréal : Éditions de l'Homme, 1961.
- *Agaguk*. 1958. Montréal : L'Actuelle, 1971.
- *Agaguk*. 1958. Montréal : Quinze, 1981.
- *Roi de la Côte Nord*. Montréal : Éditions de l'Homme, 1960.
- *Les Commettants de Caridad*. Québec : Institut littéraire de Québec, 1961.
- *Amour au goût de mer*. Montréal : Beauchemin, 1961.
- *Le Vendeur d'étoiles et autres contes*. Montréal : Fides, 1961.
- *Séjour à Moscou*. Montréal : Fides, 1961.
- *Cul-de-sac*. Québec : Institut littéraire de Québec, 1961.
- *Cul-de-sac*. Québec : Le Club des livres à succès, 1961.
- *Cul-de-sac*. 1961. Montréal : Éditions de l'Homme, 1968.
- *Si la bombe m'était contée*. Montréal : Éditions du Jour, 1962.
- *Le Grand Roman d'un petit homme*. Montréal : Éditions du Jour, 1963.
- *La Rose de pierre*. Montréal : Éditions du Jour, 1964.

- . *L'Appelante*. Montréal : Éditions du Jour, 1967.
- . *Kesten*. Montréal : Éditions du Jour, 1968.
- . *Mahigan*. Montréal : Leméac, 1968.
- . *La Mort d'eau*. Montréal : Éditions de l'Homme, 1968.
- . *N'Tsuk*. Montréal : Éditions de l'Homme, 1968.
- . *Le Marcheur*. Montréal : Leméac, 1968.
- . *L'Île introuvable*. Montréal : Éditions du Jour, 1968. (2)
- . *Tayaout, fils d'Agaguk*. Montréal : Éditions de l'Homme, 1969.
- . *Textes et documents*. (Choix des textes, présentation et documentation : Rénald Bérubé.) Montréal : Leméac, 1969.
- . *Antoine et sa montagne*. Montréal : Éditions du Jour, 1969.
- . *Le Dernier Havre*. Montréal : L'Actuelle, 1970.
- . *Fredange*, suivi de *Les Terres neuves*. Montréal : Leméac, 1970.
- . *La Passe-au-crachin*. Montréal : Ferron éditeur, 1972.
- . *Le Ru d'Ikoué*. Montréal : Fides, 1973.
- . *Le Haut Pays*. Montréal : Ferron éditeur, 1973.
- . *Œuvres de chair*. Montréal : Stanké, 1975.
- . *Agoak, l'héritage d'Agaguk*. Montréal : Quinze, 1975.
- . *Moi, Pierre Huneau*. Montréal : Hurtubise HMH, 1976.
- . *La Quête de l'ourse*. Montréal : Stanké, 1980.
- Thério, Adrien. *Jules Fournier, journaliste de combat*. Montréal : Fides, 1954.
- . *La Soif et le Mirage*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1960.

- . *Flamberge au vent; roman jeunesse*. Montréal : Beauchemin, 1961.
 - . *Mes beaux meurtres*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1961.
 - . *Mes beaux meurtres*. 1961. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1973.
 - . *Les Brèves Années*. Montréal : Fides, 1961.
 - . *Le Printemps qui pleure*. Montréal : Éditions de l'Homme, 1962.
 - . *Ceux du Chemin-Taché*. Montréal : Éditions de l'Homme, 1963.
 - . *Les Renégats*. Montréal : Jumonville, 1964.
 - . *Le Mors aux flancs*. Montréal : Jumonville, 1965.
 - . *Soliloque en hommage à une femme*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1968.
 - . *Un païen chez les pingouins*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1970.
 - . *Les Fous d'amour*. Montréal : Jumonville, 1973.
 - . *La Colère du père*. Montréal : Jumonville, 1974.
 - . *Ignace Bourget, écrivain*. Montréal : Jumonville, 1975.
 - . *La Tête en fête*. Montréal : Jumonville, 1975.
 - . *Des choses à dire (journal littéraire 1973-1974)*. Montréal : Jumonville, 1975.
 - . *C'est ici que le monde a commencé*. Montréal : Jumonville, 1978.
 - . *Le Roi d'Aragon*. Montréal : Jumonville, 1979.
 - . *Marie-Ève, Marie-Ève*. Montréal : Québec/Amérique, 1983.
- (2)

- Thério, Adrien, dir. *Conteurs canadiens-français*. Montréal : Librairie Déom, 1965.
- . *L'Humour au Canada français, anthologie*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1968.
- . *Livres et auteurs québécois 1972*. Montréal : Éditions Jumonville, 1972.
- Thibaudet, Albert. *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*. Paris : Stock, 1936.
- Thorburn, Hugh G., ed. *Party Politics in Canada*. Scarborough: Prentice-Hall, 1963.
- Tiger, Lionel. *Optimism. The Biology of Hope*. New York: Simon and Schuster, 1979.
- Tiger, Lionel, et Robin Fox. *L'Animal impérial*. Paris : Editions du Jour/Robert Laffont, 1973.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970.
- Toffler, Alvin. *Le Choc du futur*. Paris : Denoël/Gonthier, 1971.
- Tolstoi, Leo. *Katia*. Trad. Le Comte d'Hauterive. Paris : Librairie Plon, 1930.
- . *Anna Karénine*. Trad. Henri Mongault. Paris : Gallimard, 1948.
- . *La Guerre et la Paix*. Tomes I et II. Trad. J.-W Bienstock et P. Laurent. Verviers : Gérard & Co., coll. « Marabout », 1955.
- Tolstoy, Leo. *War and Peace*. Trad. Louise & Alymer Maude. New York : Simon and Schuster, 1942.
- Tougas, Gérard. *Les O.N.U.Siens*. Paris : Société Commerciale d'Édition et de Librairie, 1951.
- . *Liste de référence d'imprimés relatifs à la littérature canadienne-française*. Vancouver : University of British Columbia Library, 1958.

- *La Littérature canadienne-française*. Paris : PUF, 1960.
- *Histoire de la littérature canadienne-française*. Paris : PUF, 1960. (2)
- *Littérature romande et culture française*. Paris : Seghers, 1963.
- *Histoire de la littérature canadienne-française*. 2^e éd. Paris : PUF, 1964. (2)
- *La Francophonie en péril*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1967.
- *Littérature canadienne-française contemporaine*. Toronto : Oxford University Press, 1969.
- *Les Écrivains d'expression française et la France*. Paris : Denoël, 1973.
- *Puissance littéraire des États-Unis*. Montréal : Éditions l'Âge d'homme, 1979.
- *Destin littéraire du Québec*. Montréal : Québec/Amérique, 1982.
- Toupin, Paul. *Le Mensonge*. Montréal : L'Hexagone, 1960.
- *Théâtre : Brutus, Le Mensonge, Chacun son amour*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1961.
- *L'Écrivain et son théâtre*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1964.
- *La Nouvelle Inquisition, récit*. Montréal : Pierre Tisseyre, 1975.
- Tour Fondue, Geneviève de la. *Interviews canadiennes*. Montréal : Éditions Chantecler, 1952.
- La Tourmente, Recueil littéraire des Etudiants de la Faculté des Lettres de l'Université Laval*. Saint-Hyacinthe : Yamaska, 1966.

- La Tourmente, Recueil littéraire des Etudiants de la Faculté des Lettres de l'Université Laval.* Saint-Hyacinthe : Yamaska, 1967. Tranquille, Henri. *Lettres d'un libraire.* Tomes I et II. Montréal : Leméac, 1976.
- , et Jean-Jules Richard. *Des lettres sur nos lettres - écrivains, éditeurs, critiques, libraires, lecteurs.* Montréal : Bergeron, 1984.
- Tremblay, Michel. *Contes pour buveurs attardés.* Montréal : Éditions du Jour, 1966. (2)
- , *Les Belles-Sœurs.* Montréal : Holt Rinehart et Winston, 1968.
- , *La Cité dans l'œuf.* Montréal : Éditions du Jour, 1969.
- , *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou.* Montréal : Leméac, 1971.
- , *En pièces détachées.* 1970. Montréal : Leméac, 1972.
- , *C't'à ton tour, Laura Cadieux.* Montréal : Éditions du Jour, 1973.
- , *La Grosse Femme d'à côté est enceinte.* Montréal : Leméac, 1978.
- , *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges.* Montréal : Leméac, 1980.
- Trevisan, Dalton. *The Vampire of Curitiba and Other Stories.* Trans. Gregory Rabassa. New York: Alfred A. Knopf, 1972.
- Trottier, Pierre. *Les Belles au bois dormant.* Montréal : L'Hexagone, 1960. (2)
- , *Mon Babel.* Montréal : Hurtubise HMH, 1963.
- Troyat, Henri. *Dostoïevski.* 1940. Bruxelles : Librairie Arthème Fayard, 1960.
- , *La Lumière des justes. Sophie ou la fin des combats.* Paris : Flammarion, 1963.
- , *Tchekhov.* Paris : Flammarion, 1984.

- Trudeau, Pierre Elliott. *La Grève de l'amiante*. Montréal : Éditions Cité libre, 1956.
- Trudel, Marcel. *L'Influence de Voltaire au Canada*. Tomes I et II. Montréal : Fides, 1945.
- . *Chiniquy*. Trois-Rivières : Éditions du Bien public, 1955.
- . *L'Esclavage au Canada français*. Montréal : Horizon, 1960.
- Turgeon, Louis. *La Face humaine analysée*. Montréal : Éditions de Mortagne, 1984.
- Turgeon, Pierre. *Faire sa mort comme faire l'amour*. Montréal : Éditions du Jour, 1969.
- . *Un, deux, trois*. Montréal : Éditions du Jour, 1970.
- . *Prochainement sur cet écran*. Montréal : Éditions du Jour, 1973.
- . *La Première Personne*. Montréal : Quinze, 1980.
- Turnbull, Jane M. *Essential Traits of French-Canadian Poetry*. Toronto: Macmillan, 1938.
- Twain, Mark. *The Adventures of Huckleberry Finn*. New York: Harper & Brothers, 1923.
- . *Le Prince et le Pauvre*. Trad. Jean Muray. Paris : Hachette, 1953.

U

- Untermeyer, Louis, ed. *The Book of Living Verse*. New York: Harcourt Brace, 1945.

V

- Vac, Bertrand [Aimé Pelletier]. *Louise Genest*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1950.
- . *Histoires galantes*. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1965.
- Vachon, André, éd. *Éloquence indienne*. Textes choisis, présentés et annotés par André Vachon. Montréal : Fides, coll. « Classiques canadiens », 1968.
- Vachon, Louis-Albert. *Les Humanités aujourd'hui*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1966.
- Vadeboncoeur, Pierre. *La Ligne du risque; essais*. Montréal : Hurtubise HMH, coll. « Constantes », vol. 4, 1963.
- . *L'Autorité du peuple*. Bourgainville : Éditions de l'Arc, 1965.
- . *Un amour libre*. Montréal : Hurtubise HMH, 1970.
- Valensin, Georges. *Adolescence et sexualité*. Paris : Éditions de la Table ronde, 1967.
- Valéry, Paul. *Variété*. Paris : Gallimard, 1924.
- . *Variété II*. Paris : Gallimard, 1930.
- . *Regards sur le monde actuel*. Paris : Stock, 1931.
- . *Œuvres*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.
- Vallières, Pierre. *Nègres blancs d'Amérique*. Montréal : Parti pris, 1968.
- . *White Niggers of America*. Trans. Joan Pinkham. Toronto: McClelland & Stewart, 1971.
- Valois, Marcel. *Au carrefour des souvenirs*. Montréal : Beauchemin, 1965.
- Vanasse, André. *La Saga des Lagacé*. Montréal : Libre Expression, 1980.

- Vandendorpe, Christian, dir. *Découvrir le Québec, un guide culturel*. Québec : Québec français, 1984.
- Van Roey-Roux, Françoise. *La Littérature intime du Québec*. Montréal : Boréal Express, 1983. (2)
- Van Schendel, Michel. *Poèmes de l'Amérique étrangère*. Montréal : L'Hexagone, 1958.
- Van Schendel, Michel, et al. *La Poésie et nous*. Montréal : L'Hexagone, coll. « Les Voix », 1958.
- Van Tieghem, Philippe. *Technique du théâtre*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je? », 1960.
- . *Le Romantisme français*. PUF, coll. « Que sais-je? », 1963.
- Vercors [Jean Bruller]. *Les Animaux dénaturés*, suivi de *La marche à l'étoile*. Paris : Albin Michel, 1952.
- Verlaine, Paul. *Choix de poésies*. Préface de François Coppée. Paris : Charpentier-Fasquelle, 1939.
- . *Œuvres poétiques complètes*. Éd. Y.-G. Le Dantec. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1948.
- Verne, Jules. *Voyage au centre de la terre*. Paris : J. Hetzel / Hachette, 1966.
- Verniolles, M. l'abbé J. *Cours élémentaire de rhétorique et d'éloquence*. Paris : Delagrave, 1927.
- Verstraeten, Pierre, dir. *Autour de Jean-Paul Sartre. Littérature et philosophie*. Paris : Gallimard, 1981.
- Viatte, Auguste. *Histoire littéraire de l'Amérique française*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1954.
- Viau, Roger. *Au milieu, la montagne*. Montréal : Beauchemin, 1951.
- . *Contes en noir et en couleur*. Montréal : Éditions de l'Arbre, 1948.

- . *La Peinture moderne au Canada français*. Québec : Ministère des Affaires culturelles, 1964.
- Vigneault, Gilles. *Étraves*. Montréal : Éditions de l'Arc, 1959. (2)
- . *Contes sur la pointe des pieds*. Montréal : Éditions de l'Arc, 1960.
- . *Avec les vieux mots*. Montréal : Éditions de l'Arc, 1964.
- . *Balises*. Montréal : Éditions de l'Arc, 1965.
- . *Quand les bateaux s'en vont*. Montréal : Éditions de l'Arc, 1965.
- . *Pour une soirée de chansons*. Montréal : Éditions de l'Arc, 1965.
- . *Contes du coin de l'œil*. Montréal : Éditions de l'Arc, 1966.
- Vigneault, Robert. *Saint-Denys Garneau à travers «Regards et jeux dans l'espace»*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1973.
- Vigneault, Robert, dir. *Langue, littérature, culture au Canada français*. Ottawa : Cahiers du Centre de Recherche en civilisation canadienne-française, n° 12, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1977.
- Vigny, Alfred de. *Poésies*. Paris : Librairie Gründ, 1937.
- . *Servitude et grandeur militaires*. Paris : Nelson, 1949.
- Viallaneix, Paul. *Vigny par lui-même*. Paris : Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1964.
- Villemaire, Yolande. *Meurtres à blanc*. Montréal : Guérin, coll. « Le Cadavre exquis », 1974.
- . *La Vie en prose*. Montréal : Les Herbes rouges, 1980.
- Villeneuve, Paul. *J'ai mon voyage*. Montréal : Éditions du Jour, 1969.

- . *Johnny Bungalow : chronique québécoise, 1937-1963*. Montréal : Éditions du Jour, 1974.
- Vincens, Simone. *Madame Montour et son temps*. Montréal : Québec/Amérique, 1979.
- Voix des poètes*. Montréal : Éditions Variétés, 1945.
- Voltaire [François-Marie Arouet]. *Le Siècle de Louis XIV*. Paris : Firmin Didot Frères, fils et Co., 1872.
- . *Romans*. Présenté par Roger Peyrefitte. Paris : Librairie Générale Française, 1968.
- Voorhies, Felix. *Acadian Reminiscences. The True Story of Evangeline*. Gretna, Louisiana : 1907.

W

- Wade, Mason. *Canadian Dualism. La Dualité canadienne*. Toronto/Québec : Presses de l'Université Laval, 1960.
- . *Les Canadiens français, de 1760 à nos jours*. Tome II (1911-1963). Trad. Adrien Venne. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1963.
- Walker, John, ed. *The South American Sketches of R.B. Cunninghame Graham*. Norman, Oklahoma : University of Oklahoma Press, 1978.
- Walker, Kenneth. *The Physiology of Sex*. Harmondsworth: Penguin, 1949.
- Wallace, Irving. *The Man*. New York.: Fawcett Crest, 1964.
- Ward, Barbara. *Faith and Freedom*. 1954. Garden City, NY: Image, 1958.
- Warren, Mark. *The Making of a Modern Psychiatrist*. Garden City, NY: Doubleday, 1986.

- Warwick, Jack. *The Long Journey: Literary Themes of French Canada*. Toronto: University of Toronto Press, 1968.
- Warwick, Jack. *L'Appel du nord dans littérature canadienne-française*. Trad. Jean Simard. Montréal : Hurtubise HMH, coll. « Constantes », vol. 30, 1972.
- Watt, Homer A., Karl J. Holzknecht, and Raymond Ross. *Outlines of Shakespeare's Plays*. New York: Barnes and Noble, 1957.
- Weber, J.-Paul. *Genèse de l'œuvre poétique*. Paris : Gallimard, 1960.
- Weinmann, Heinz. *Du Canada au Québec : Généalogie d'une histoire*. Montréal : L'Hexagone, 1978.
- Wellek, René, and Austin Warren. *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace & Co., 1956.
- Wells, H.G. *The Outline of History*. Vols I and II. New York: Garden City Books, 1949.
- West, Morris. *Un monde transparent*. Montréal : Québec/Amérique, 1983.
- Whyte, L.L. *The Next Development in Man*. New York: New American Library, 1950.
- Wilhelm, Bernard. *Lettres du Canada*. Montréal : Éditions Cosmos, 1971.
- Willoughby, Westel Woodbury. *An Examination of The Nature of the State : A Study in Political Philosophy*. New York : Macmillan & Co., 1896.
- Wilson, Edmund. *O Canada : An American's Notes on Canadian Culture*. New York : Noonday Press, 1966.
- Wilson, Sloan. *The Man in the Gray Flannel Suit*. New York: Pocket Books, 1964.
- Woolf, Virginia. *To the Lighthouse*. New York : The Modern Library, 1927.
- Woolf, Virginia. *L'Art du roman*. Trad. Rose Celli. Paris : Seuil, 1940.

Wyczynski, Paul. *Émile Nelligan : sources et originalité de son œuvre*. Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa, 1960.

—. *Émile Nelligan*. Montréal : Fides, coll. « Écrivains canadiens d'aujourd'hui », 1967.

—. *Nelligan et la musique*. Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa, 1971.

—. *Bibliographie descriptive et critique d'Émile Nelligan*. Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa, coll. « Bibliographies du Canada français », 1973.

Wyczynski, Paul et al. *Archives des lettres canadiennes, tome I : Mouvement littéraire de Québec, 1860. Bilan littéraire de l'année 1960*. Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa, 1961.

—. *L'École littéraire de Montréal. Bilan littéraire de l'année 1961*. Montréal : Fides, « Archives des lettres canadiennes », t. II, 1963.

—. *Le Roman canadien-français. Évolution-Témoignages-Bibliographie*. Montréal : Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », tome III, 1964.

Y

Young, Frank Rudolph. *The Secrets of Personal Psychic Power*. New York: Paperback Library, 1969.

Young-Bruehl, E. *Anna Freud*. New York : Summit Books, 1988.

Z

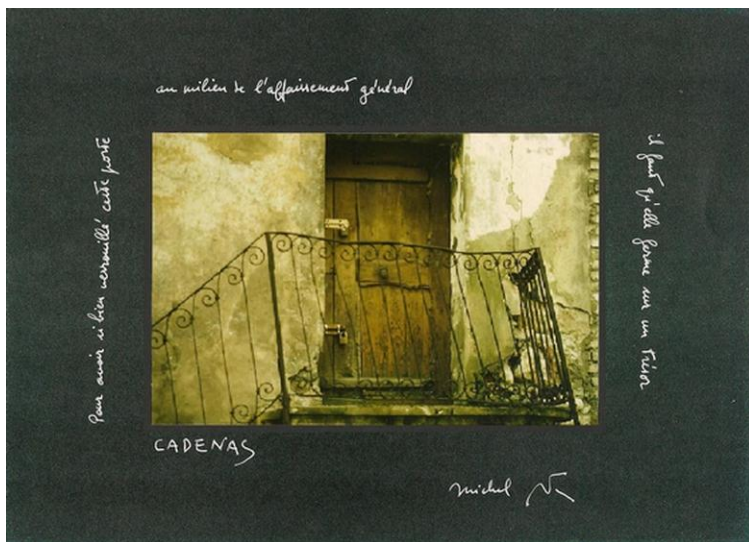
Zavattini, Cesare. *Les Pauvres sont fous*, suivi de *Je suis le diable*. Trad. Nino Frank. Paris : Julliard, coll. « Lettres nouvelles », 1965.

Zola, Émile. *Germinal*. 1885. Paris : Fasquelle, 1955.

Encadrements

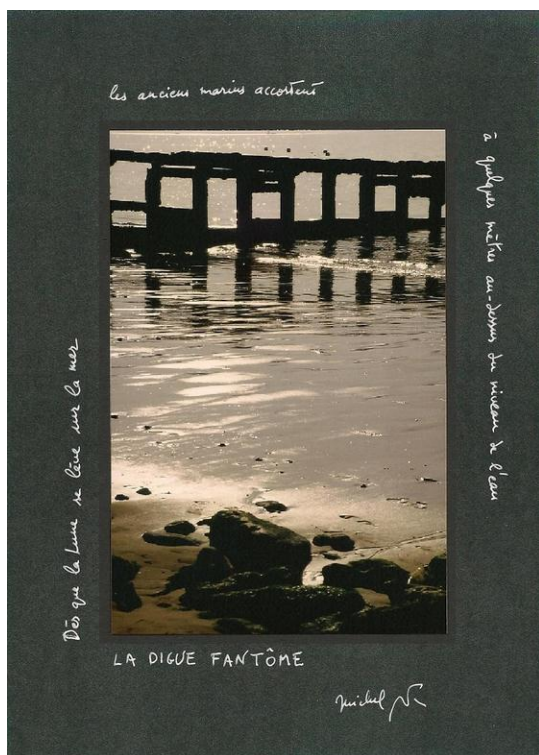
Textes de Michel Butor

Photographies de Claudia Fromherz-Allemand



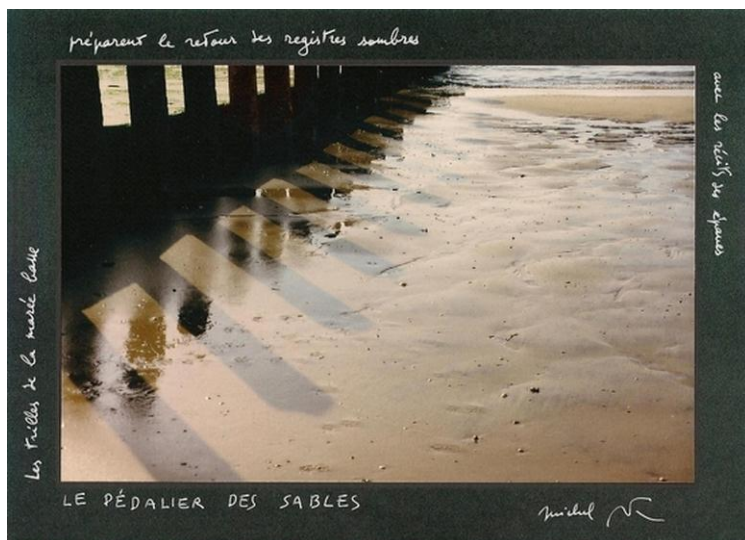
CADENAS

Pour avoir si bien verrouillé cette porte
au milieu de l'affaissement général
il faut qu'elle ferme sur un trésor

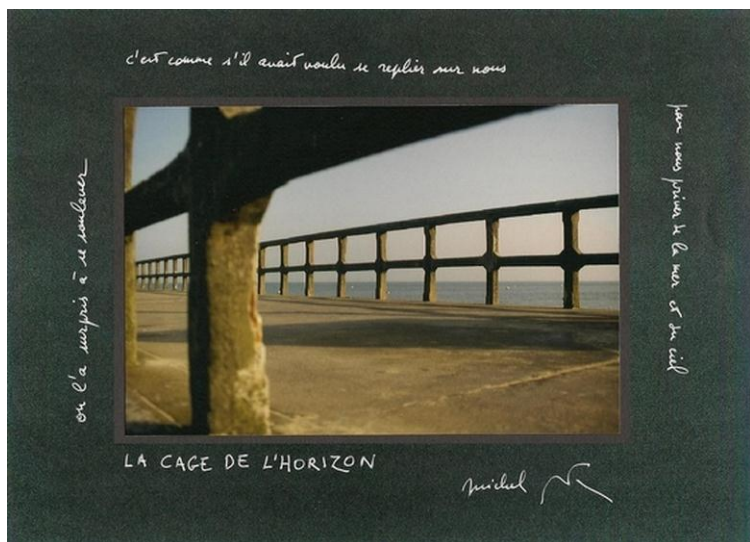


LA DIGUE FANTÔME

Dès que la Lune se lève sur la mer
les anciens marins accostent
à quelques mètres au-dessus du niveau de l'eau



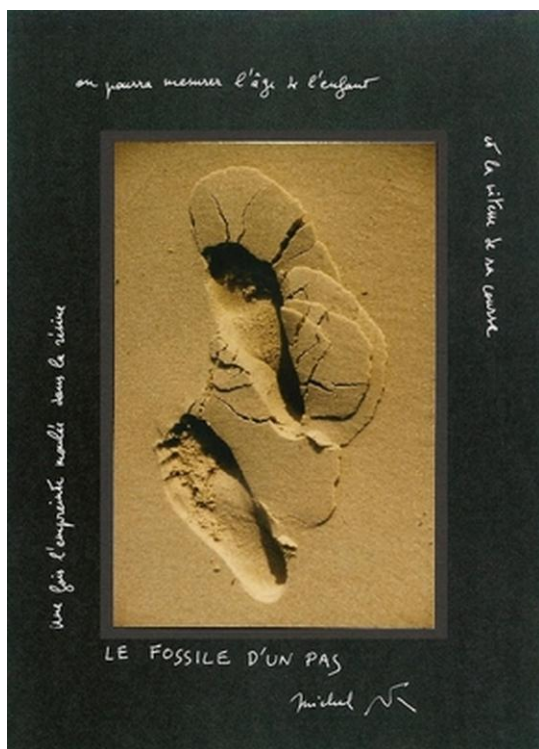
LE PÉDALIER DES SABLES
Les trilles de la marée basse
préparent le retour des registres sombres
avec les récifs des épaves



LA CAGE DE L'HORIZON

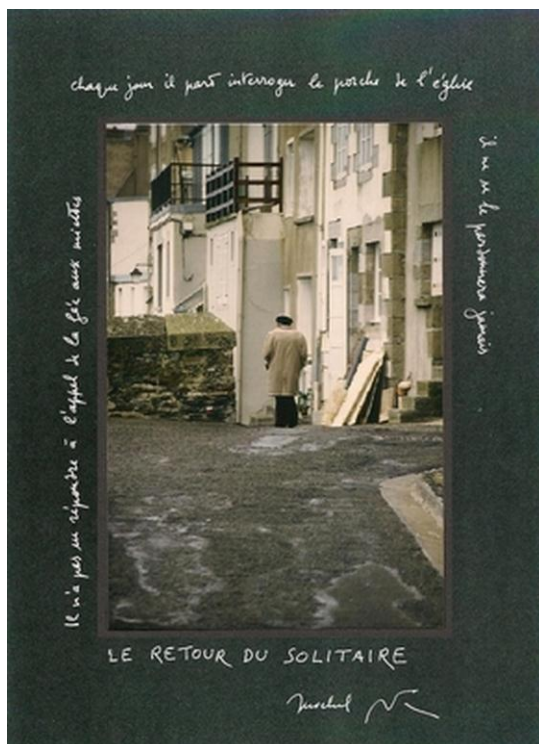
On l'a surpris à se soulever

c'est comme s'il avait voulu se replier sur nous
pour nous priver de la mer et du ciel



LE FOSSILE D'UN PAS

Une fois l'empreinte moulée dans la résine
on pourra mesurer l'âge de l'enfant
et la vitesse de sa course



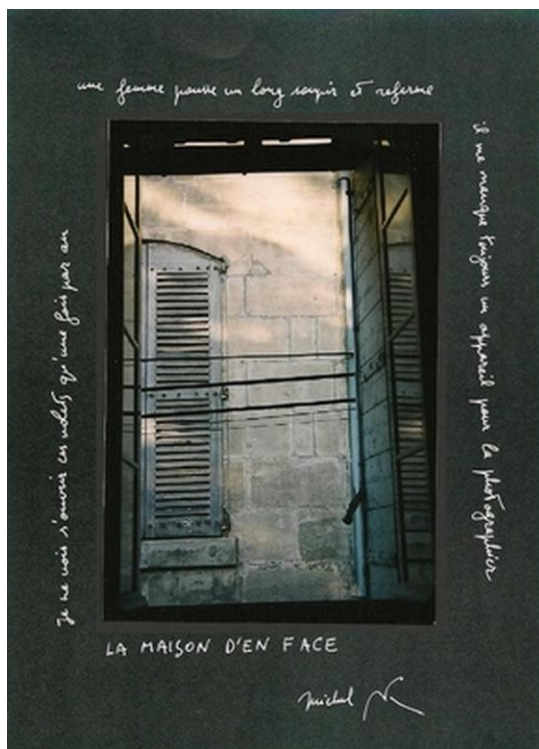
LE RETOUR DU SOLITAIRE

Il n'a pas su répondre à l'appel de la fée aux miettes
chaque jour il part interroger le porche de l'église
il ne se le pardonnera jamais



LE RÊVE DE LA MARÉE

Si seulement je pouvais reprendre
les galets que j'ai apportés lors de mes débordements
pour les transformer en sable



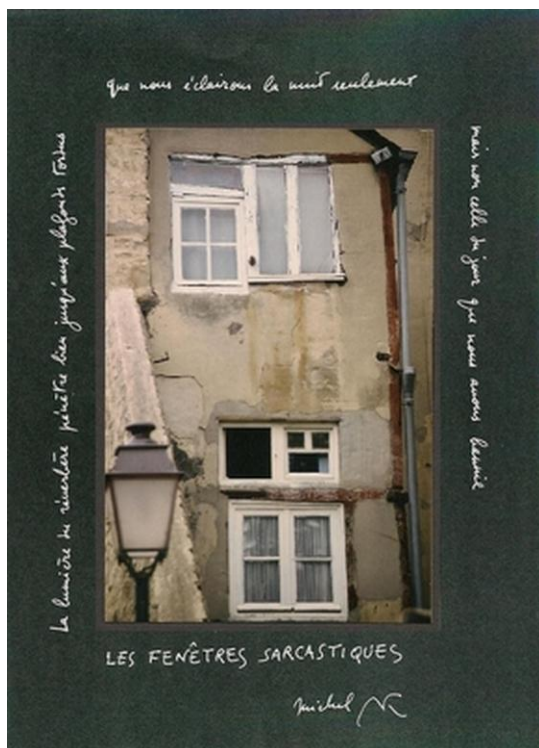
LA MAISON D'EN FACE

Je ne vois s'ouvrir ces volets qu'une fois par an
une femme pousse un long soupir et referme
il me manque toujours un appareil pour la photographier



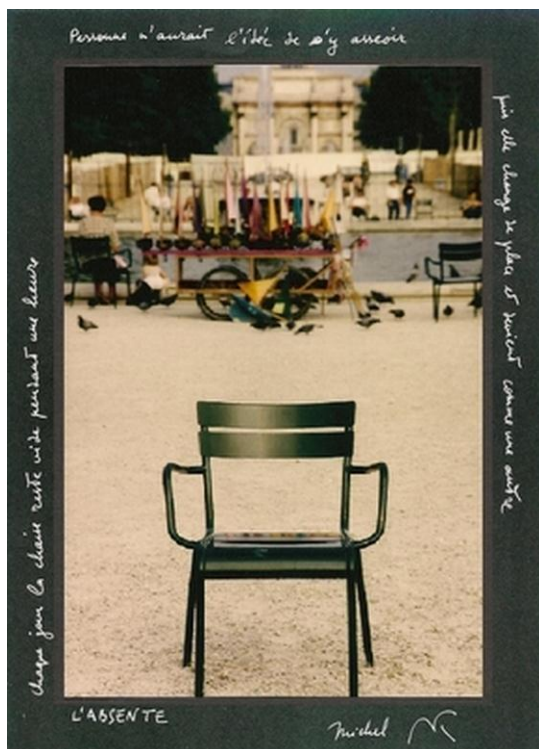
LA ROSERAIE MÉTALLIQUE

À chaque printemps les bourgeons repoussent
puis se développent les feuilles les épines et les fleurs
puis la rouille de l'automne les change en poussière



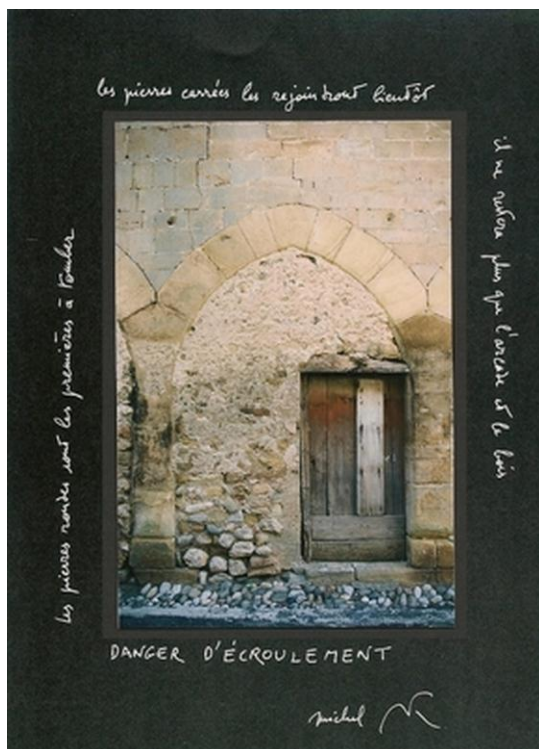
LES FENÊTRES SARCASTIQUES

La lumière du réverbère pénètre bien jusqu'aux plafonds tordus
que nous éclairons la nuit seulement
mais non celle du jour que nous avons bannie



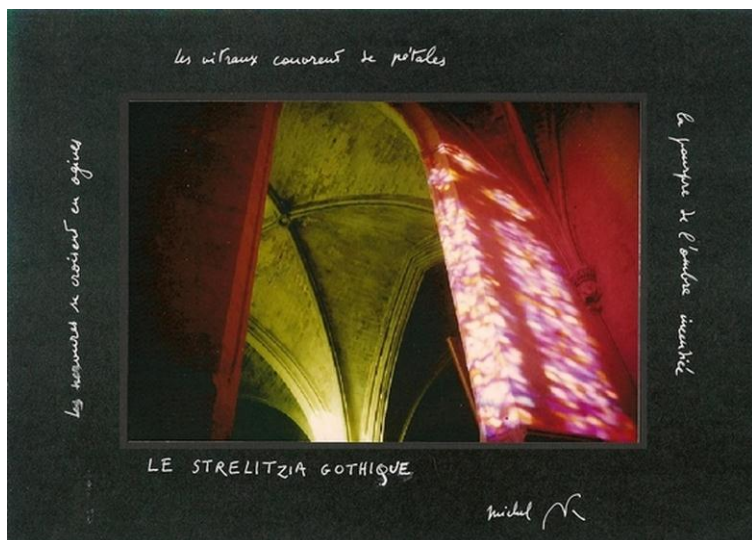
L'ABSENTE

Chaque jour la chaise reste vide pendant une heure
Personne n'aurait l'idée de s'y asseoir
puis elle change de place et devient comme une autre



DANGER D'ÉCROULEMENT

Les pierres rondes sont les premières à tomber
les pierres carrées les rejoindront bientôt
il ne restera plus que l'arcade et le bois



LE STRÉLITZIA GOTHIQUE
Les nervures se croisent en ogives
Les vitraux couvrent de pétales
le pourpre de l'ombre incendiée

L'Orient fantasmé de Marguerite Duras : figures du métissage et influences des philosophies asiatiques

Hamida Drissi

Université du Québec à Montréal

Comme le signale Serge Gruzinski dans *La Pensée métisse* (p. 10), le thème du métissage est devenu depuis bien des années une notion galvaudée et confuse oscillant entre le multiculturalisme, vecteur de diversité et d'ouverture à l'Autre, et la « globalisation », facteur d'homogénéisation massive de l'espèce humaine. Souvent associé, dans un passé que l'on voudrait révolu, aux termes de marginalité, de mélange et d'impureté, le terme « métis » perd sa connotation péjorative dans les sociétés postmodernes et témoigne d'une identité multiculturelle en constante métamorphose. Ce passage d'une

appréhension du métissage comme contamination des races à celle du métissage comme subversion de l'hégémonie d'une langue et d'une culture marque un tournant décisif dans les textes autant théoriques que littéraires. Il s'agira, dans la présente étude, de voir comment Marguerite Duras, Française née en Indochine, interroge dans ses œuvres la double appartenance culturelle et de montrer dans quelle mesure ses productions réussissent à résorber les conflits identitaires en acceptant l'altérité et en revendiquant le métissage.

En effet, l'existence de Marguerite Duras prend sa source en Asie, plus précisément au Vietnam, où elle vécut pendant dix-huit ans. Ses parents étaient français, tous deux instituteurs expatriés en Indochine en octobre 1909 (voir Adler, p. 32). Leur nomination coïncide avec la scolarisation des enfants indigènes, mesure qui déclencha un afflux d'enseignants attirés par les affiches de la propagande coloniale. Ainsi, la jeune Marguerite Donnadiou est incontestablement blanche, fruit de l'union d'un couple franco-français. Or, Duras se désigne souvent comme étant une jeune fille d'Indochine (voir 1984a, p. 120), une enfant maigre et jaune (voir 1984b, p. 277), une annamite. Comment expliquer alors ce métissage fantasmatique? Comment permet-il à l'écrivain de déconstruire les approches conventionnelles de l'écriture romanesque, d'ébranler la langue française dans ses fondements et de s'ouvrir à la pluralité des philosophies et des cultures asiatiques?

Métissage identitaire et linguistique

Plusieurs éléments favorisent, à notre sens, le développement d'une identification métisse chez Duras. Le premier semble être

l'attachement indéfectible de la romancière à sa terre natale. En réalité, le retour définitif de Duras en France, au début des années 1930 après l'obtention de son second baccalauréat, a été vécu comme un véritable traumatisme à la fois identitaire et linguistique. « Je ne me sens pas française », confie-t-elle à Elia Kazan (1980, p. 200) et, à Xavière Gauthier : « Peut-être que je suis en sursis depuis que je suis en France, dans cette patrie pourrie, pourrie. » (1974, p. 135) Il convient de rappeler ici le bilinguisme originel de l'écrivain. En effet, pendant son enfance, Duras a parlé davantage le vietnamien que le français. Paradoxalement, dans une structure coloniale fracturée selon plusieurs lignes de partage, la principale étant celle entre la langue française et la langue jaune, la jeune Marguerite baignait dans l'idiome vietnamien. Dès l'âge de six mois et jusqu'à l'âge de quatorze mois, elle a été séparée de sa mère pour être élevée par un jeune boy annamite. Ainsi, durant ces huit mois cruciaux dans l'imprégnation de l'enfant par la langue maternelle et l'apprentissage des principaux repères linguistiques, « l'univers sonore et affectif de la petite Marguerite est davantage investi par la musique de la langue jaune que par celle de la langue blanche » (Bouthors-Paillart, p. 28) : ce sevrage précoce du corps et de la langue maternels blancs ainsi que cette immersion totale dans la langue vietnamienne ont infléchi considérablement sa perception de la question identitaire et linguistique du métissage.

En effet, pour Duras, sa langue maternelle est incontestablement le vietnamien et non le français. C'est la langue jaune qui a bercé ses premières nuits et rythmé les jeux de sa prime enfance. Si elle a spontanément parlé le vietnamien aux premiers temps de sa vie, elle a, en revanche, appris avec soin et application à lire et à écrire la langue française inculquée

par sa mère, exactement comme une langue étrangère. Dans *Le Monde extérieur. Outside 2*, la narratrice précise : « Ma mère a surtout été une institutrice et sa fierté de moi, c'est que j'avais été son élève. Une bonne élève. » (p. 200) D'emblée, Duras réduit ici sa mère à sa seule fonction d'enseignante de la langue française. Elle ne l'identifie pas à son rôle de mère, autrement dit de véhicule vivant qui, grâce à sa relation privilégiée avec son enfant, transmet et apprend à celui-ci la langue dite maternelle.

Un peu plus loin dans le même texte, Duras revient de façon plus explicite sur ses rapports complexes avec les deux langues de son enfance en relatant comment la « petite sauvage » a brillamment réussi son certificat d'études à l'âge de onze ans :

J'avais eu vingt sur vingt en dictée. Mention très bien. C'était un jour d'immense bonheur pour ma mère. Tout le monde se demandait d'où je sortais. Je me souviens, on montrait la petite, au bout du banc, d'où venait-elle? Elle venait de la brousse. Où, pendant quatre ans, je n'avais parlé que le vietnamien. J'avais peur. C'était à Saïgon. Le certificat se passait dans un grand collège vide. C'était la première fois que je voyais tellement de Blancs. (1993b, p. 201)

Ces propos sont particulièrement significatifs dans la mesure où ils traduisent le clivage non seulement identitaire, mais aussi linguistique et social qui a structuré l'enfance et la personnalité de la romancière. Dans ce récit, la langue blanche fait l'objet d'un apprentissage, d'une évaluation et débouche sur un classement. Contrairement au vietnamien parlé naturellement, la langue française impose des règles et nécessite une réelle discipline. Situation pour le moins paradoxale puisque la narratrice semble présenter la langue

maternelle comme ayant été apprise et l'idiome étranger spontanément parlé.

De même, le contexte sociopolitique dans lequel la romancière a grandi explique l'émergence, chez elle, d'une pensée métisse. En effet, Duras a vécu son enfance en Indochine dans une société coloniale fortement marquée par la ségrégation raciale. À l'instar de la prostitution, le métissage est, pour le système colonial, une honte. De fait, le métis incarne concrètement, dans l'Indochine des années 1920, la contamination des Blancs par les Annamites. Il est, dans l'imaginaire colonial, la preuve vivante de l'échec de la société coloniale dans sa vocation à préserver l'intégrité physique et identitaire de la minorité blanche contre l'altérité jaune, perçue comme une menace pour sa pureté et son hégémonie. Le métissé, le « mal tissé », symbolise le mélange, l'impur et, surtout, le désordre dans l'ordre strict et policé des sociétés coloniales. Né de la rencontre de deux races que tout séparait jusque-là, le métis porte en lui la marque rédhibitoire de l'altérité. Il est le tiers exclu, voué constamment au désillusionnement identitaire.

Aussi surprenant que cela puisse paraître, Duras se reconnaît dans la condition métisse et se projette fantasmatiquement en elle. Pourtant, qu'elle le souhaite ou non, Marguerite Donnadiou est sans conteste une jeune fille blanche. Elle n'a pas le statut d'une indigène ni celui d'une métisse. Certains facteurs rendent, néanmoins, sa position sociale ambiguë. On pense notamment à son histoire familiale douloureuse et, surtout, au parcours marginal de sa mère, qui a modifié le statut social de la famille Donnadiou. À vrai dire, celle-ci occupe une position particulièrement équivoque. Tandis

que les Blancs vivent exclusivement entre eux et évitent tout contact avec les autochtones, Madame Donnadieu, enseignante dans une école indigène, n'appartient à aucune communauté. Occupant, au sein de la hiérarchie coloniale, une des positions les plus basses, elle est délibérément mise à l'écart de la société blanche. Très tôt, la petite Marguerite s'est considérée comme une exclue du cercle fermé des enfants blancs et n'a donc jamais pu ressentir cette appartenance à la race blanche. À l'image du métis, elle est « outside », inclassable.

En outre, la romancière décrit le clivage inhérent à sa personnalité comme le passage brutal et forcé d'une identité jaune, qui lui colle viscéralement à la peau, à une identité blanche, complètement artificielle, découverte a posteriori et donc étrangère à son être le plus intime. Il s'agit là d'un nouveau changement de position qui apparente la jeune fille de race blanche à une petite indigène violemment privée de ses racines, de sa langue et de sa culture, et forcée par une puissance colonisatrice à se fondre dans une identité radicalement étrangère à elle. De retour en France, après dix-huit ans passés en Indochine, Duras a ressenti comme un viol ce passage brutal d'une identité à une autre. De fait, pour bien s'intégrer dans la société française, Duras a dû rompre tout lien avec la langue jaune. Se pliant aux ordres maternels, elle s'est acharnée à rayer de sa mémoire le vietnamien pour parler, lire et écrire exclusivement en français. Dans ces conditions, il est possible de considérer que c'est à cause de ce refoulement, à la fois vital et douloureux, de la langue jaune que naît la culpabilité de la romancière. Coupable, celle-ci pense l'avoir été doublement, car elle n'a pas été solidaire du peuple indigène opprimé par le système colonial et par ce qu'elle l'a trahi en quittant l'Indochine et en oubliant la langue vietnamienne.

C'est en 1977 que Duras prend conscience, assez tardivement, de cette blessure originelle et qu'elle verbalise, pour la première fois, cette fracture identitaire et linguistique :

On était plus des Vietnamiens, vous voyez, que des Français. C'est ça que je découvre maintenant, c'est que c'était faux, cette appartenance à la race française, à la, pardon, à la nationalité française. [...] En somme, un jour, j'ai *appris* que j'étais française, voyez... [...]. Oh, ça doit se produire souvent : vous êtes né dans un milieu, dans un espace donné, vous êtes né dans le milieu, vous parlez le langage du milieu, etc. — les premiers jeux étaient des jeux d'enfants vietnamiens, avec des enfants vietnamiens — et puis on vous apprend que vous n'êtes pas Vietnamien, et qu'il faut cesser de voir de petits Vietnamiens parce que c'est pas des Français [...]. C'est très tard que je me suis aperçue de ça, peut-être maintenant, voyez-vous. (1977b, p. 60-61)

Le lapsus « cette appartenance à la race française, à la, pardon, à la nationalité française » est ici très significatif. En effet, pour Duras, l'origine nationale indiquée sur son passeport ne reflète en rien son identité. Le lieu d'enracinement de son être restera, jusqu'à la fin de sa vie, l'Indochine.

Duras essaiera, grâce à l'écriture, de réparer la trahison originelle dont elle ne s'est jamais remise et qui marquera son œuvre entière. En effet, pour la romancière, l'acte scripturaire est aussi une expérience métisse, une épreuve tantôt fascinante, tantôt terrifiante de la pluralité des langues et, donc, de la différence et de l'altérité.

C'est à même le texte que Duras inscrit les signes de son identification métisse et essaye d'expier la faute dont s'origine, paradoxalement, son écriture. Le désir insistant d'une identité métisse trouve son expression d'abord dans le rejet du corps maternel. Ce rejet est explicitement lisible dans un court texte

intitulé « Les enfants maigres et jaunes » paru dans *Sorcières*, puis inséré dans *Outside* (p. 277). Ce texte met en scène une famille installée à Vinh Long, où la mère, veuve, « essaie d'élever » ses trois enfants. Ceux-ci, qui se sentent annamites, refusent la nourriture occidentale. Ils préfèrent les fruits tropicaux comme les mangues malgré cette « bête noire » qui représente, aux dires de la mère, un danger pour leur santé :

C'était pendant qu'elle faisait la sieste qu'on volait les mangues. Pour elle, les mangues, certaines mangues — trop vertes — étaient mortelles : dans le gros noyau plat, parfois, logeait une bête noire qu'on pouvait avaler et qui, avalée, s'installait et rongait l'intérieur du ventre. Elle faisait peur, la mère, et on la croyait. Le père était mort, et la pauvreté, et ces trois enfants qu'elle essayait d'« élever » : c'était la reine, pourvoyeuse de nourriture, d'amour, incontestée. Mais pour les mangues, non, elle était moins forte, et on désobéit et lorsqu'elle nous retrouve après la sieste, dégoulinants du jus poisseux, elle nous bat. Mais on recommence. [...] Nous sommes des petits enfants maigres mon frère et moi, des petits créoles plus jaunes que blancs. [...] On est battus ensemble : sales petits Annamites, elle dit. Elle, elle est française, elle n'est pas née là-bas. [...] Je la regarde [...], je regarde les poignets, les chevilles, je ne dis rien, que c'est trop épais, que c'est différent, je trouve qu'elle est différente [...]. Non, elle, elle n'avait pas l'appétit forcené des mangues. Et nous, petits singes maigres, [...] on se remplit le ventre d'une autre race que la sienne, elle, notre mère. Et ainsi, on devient des Annamites, toi et moi. Elle désespère de nous faire manger du pain. On n'aime que le riz. On parle la langue étrangère. [...] comment est-elle notre mère, comment est-ce possible, mère de nous, nous si maigres, de peau jaune, que le soleil ignore [...]. Je regarde cette femme deux fois étrange, deux fois étrangère. » (1984b, p. 277-278).

Dans ce récit, la « bête noire », à la fois si désirée et si redoutable pour la jeune fille et son petit frère, semble être la matérialisation métonymique des maladies endémiques. Dans l'imaginaire colonial, protection sanitaire et discrimination

raciale se confondent : un seul combat est engagé non seulement contre les maladies indigènes, mais aussi contre le métissage. Tous les deux représentent un même fléau à enrayer pour préserver la pureté ainsi que l'intégrité physique et identitaire des Blancs. Or, ce que la narratrice met en scène, d'une manière transgressive, c'est sa volonté de devenir métisse. Avec avidité, les deux enfants s'emploient à avaler les mangues vertes, autrement dit à incorporer la race jaune et à se soustraire à l'emprise de la figure maternelle.

En effet, le processus fantasmatique du métissage s'inscrit explicitement dans un mouvement de rejet du corps maternel. Ce rejet est à interpréter dans son sens le plus concret et physique : il s'agit, au sens littéral du terme, de vomir, de « recracher » toute substance d'origine maternelle comme le pain, la viande et les pommes, produits typiquement français, substituts du lait maternel :

Un jour, elle nous dit : j'ai acheté des pommes, fruits de la France, vous êtes Français, il faut manger des pommes. On essaye, on recrache. Elle crie. On dit qu'on étouffe, que ça c'est du coton, qu'il n'y a pas de jus, que ça ne s'avale pas. Elle abandonne. La viande, on recrache aussi. On n'aime que la chair du poisson d'eau douce cuite à la saumure, au nuoc-mam. (1984b, p. 279)

Refuser d'avalier ces aliments revient à s'arracher du corps maternel, ce corps de femme blanche, viscéralement perçu par les enfants comme répulsif. Le fantasme de métissage permet ainsi à Duras d'échapper à l'emprise maternelle mortifère en se projetant dans l'écriture afin, par exemple, de mettre en mots son amour incestueux pour le petit frère.

De même, l'abjection de la race blanche et l'incorporation de la race jaune se manifestent, ensuite, à travers la fusion sexuelle d'un corps blanc et d'un corps jaune. Dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, Duras met en scène une héroïne

métisse parce qu'elle est exclue et qu'elle s'exclut elle-même du cercle blanc. La jeune Française non seulement s'identifie aux Vietnamiens, mais se définit aussi comme la sœur de sang des Asiatiques. Elle semble remettre en cause les discours d'une propagande coloniale qui prend appui sur l'origine génétique des opprimés. La récurrence des corps à corps métis aspire à une contamination des identités. D'ailleurs, Duras souligne à maintes reprises la parenté physique des corps du Chinois et de l'enfant. En effet, par une coïncidence physiologique mystérieuse qu'elle revendique comme une parenté raciale, « l'enfant blanche de l'Asie » ressemble, selon l'amant, aux Annamites :

Lui, l'amant de Cholen, il croit que la croissance de la petite blanche a pâti de la chaleur trop forte. Lui aussi il est né et il a grandi dans cette chaleur. Il se découvre avoir avec elle cette parenté-là. Il dit que toutes ces années passées ici, à cette intolérable latitude, ont fait qu'elle est devenue une jeune fille de ce pays de l'Indochine. Qu'elle a la finesse de leurs poignets, leurs cheveux drus dont on dirait qu'ils ont pris pour eux toute la force, longs comme les leurs, et surtout, cette peau, cette peau de tout le corps qui vient de l'eau de la pluie qu'on garde ici pour le bain des femmes, des enfants. (1984a, p. 120)

La ressemblance entre la jeune adolescente et le Chinois atténue en quelque sorte les différences raciales entre les deux protagonistes. Elle est perceptible à travers de nombreux critères physiologiques exhibés pour faire valoir leur appartenance originelle.

Si le désir métis passe par le rejet du corps maternel et le mélange sanguin, il passe également par la maigreur. Celle-ci est, semble-t-il, un critère inhérent au processus fantasmatique du métissage. La traversée du fleuve sur le bac, symbolique de l'entrée de l'enfant en métissage, est associée aux soupes

maigres que l'on consomme sur place et qui sont vendues par les hommes indigènes :

On n'aime que le riz, la fadeur sublime à parfum de cotonnade du riz cargo, les soupes maigres des marchands ambulants du Mékong. Quand on passe les bacs ma mère nous achète de ces soupes au canard, la nuit. Sur les sampans, les feux de charbon de bois sous les marmites de terre. Tout le fleuve est parfumé par le feu et les herbes bouillies. (1984b, p. 279)

Duras considère ici la soupe comme structurellement métisse, car celle-ci nettoie le corps, le débarrasse de ses scories et le rend à sa vacuité première. Le désir de métissage se profile dès lors comme celui d'une assimilation paradoxale de la maigreur indigène.

Mais l'expérience durassienne du métissage n'est pas uniquement identitaire : elle est aussi linguistique. En effet, l'identification métisse trouve aussi dans les textes durassiens son expression proprement linguistique : ce que la critique littéraire souvent appelé, faute de mieux, « la langue de Duras » ou « le style de Duras » est une langue hybride. À en croire Catherine Bouthors-Paillart, si Duras écrit en français, il semble que sa langue soit parasitée par un idiome clandestin, celui de la langue de son enfance, le vietnamien. Bien refoulée dans l'écriture de ses premières œuvres, tout comme est refoulée la part jaune de son identité, cette langue s'introduit dans la trame malmenée de ses récits ultérieurs. C'est au niveau syntagmatique que les structures, les rythmes et les accents du vietnamien trouvent à s'immiscer dans le texte de la romancière. En effet, la syntaxe et la morphologie de la langue vietnamienne se caractérisent par la simplicité de leurs structures et la spécificité de certains procédés linguistiques tels que la construction antithétique, l'absence de verbe ou,

encore, le report en fin de phrase du syntagme majeur. Lors d'un entretien accordé au *Nouvel Observateur*, Duras, rappelle elle-même l'ensemble de ces éléments de la langue vietnamienne en signalant l'apport dans sa propre écriture :

Le vietnamien est une langue monosyllabique, simple, qui ne comporte pas de conjonctions de coordination. Il n'y a pas de temps non plus. On ne dit pas : « Je suis allé hier. », on dit : « Je vais hier. » [...]. Au lieu de dire : « Cette femme, je l'ai beaucoup aimée. » On dit : « Je l'ai beaucoup aimée... cette femme. » C'est beaucoup cela, mon style : un report à la fin du mot majeur. Du mot qui compte. (1990, p. 132)

De telles tournures syntaxiques permettent à l'auteur d'incorporer dans la langue française les modes de construction propres à l'idiome vietnamien, la métissant afin de se projeter entièrement dans l'altérité. À vrai dire, Duras n'a eu de cesse de délester son texte de la richesse à la fois lexicale et syntaxique propre à la langue française, qu'elle considérait comme une surcharge factice, pour retrouver la maigreur de la langue vietnamienne.

À la maigreur des corps correspond donc, dans l'univers durassien, la maigreur du texte. En effet, Duras s'emploie à débarrasser ses récits des ornements superflus et à aller « à l'os, au plus pauvre de la phrase » (1993a, p. 86). S'éloignant progressivement du foisonnement qui caractérise ses premiers romans, qu'elle qualifie d'ailleurs de « bavards », elle engage son écriture sur la voie du dénuement, et ce, à partir du *Square* (1955) et de *Moderato cantabile* (1958). Nourriture maigre, maigreur des corps et des textes : même fantasme d'une matière purifiée, enfin rendue à son essence originelle et à son vide primordial. Et c'est justement à travers cette recherche du vide que l'influence des pensées asiatiques se traduit chez

Duras. Nous constatons en effet que l'approche durassienne de certains concepts révèle une imprégnation des philosophies et religions orientales telles que le bouddhisme.

L'influence du bouddhisme

Apparue en Inde au V^e siècle avant J.-C., cette philosophie s'est répandue peu à peu sur toute l'Asie. Selon les points de vue traditionnels, l'essence du bouddhisme réside dans les quatre nobles vérités qui auraient été définies dans le premier sermon prononcé par le bouddha. Celui-ci prône que toute vie implique la souffrance et l'insatisfaction. Ce qui rend l'existence humaine intolérable, c'est l'impermanence des phénomènes, idée emblématisée par le *samsara*, le cycle des vies, de renaissance en renaissance. Tout notre malheur découle d'une incapacité à voir correctement la réalité. Cette ignorance et les illusions qu'elle entraîne conduisent à l'avidité, au désir de posséder davantage que les autres, à l'attachement aux choses et aux personnes ainsi qu'à un éternel vouloir vivre. Il est possible, dans la doctrine bouddhiste, de se libérer des tourments du *samsara* et de briser le cycle de la souffrance en adoptant une éthique presque non active et des solutions négatives : ne pas avoir de convoitise, ne pas nuire aux autres, ne pas parler faux, etc. Le respect scrupuleux de ces préceptes mène au nirvana, c'est-à-dire à l'arrêt des renaissances et à l'extinction des désirs (voir Mourre, p. 364).

Certes, Duras n'était pas une disciple de Bouddha. Néanmoins, sa vision du monde et son œuvre ont pu être influencées par cette philosophie dans laquelle elle a été immergée pendant ses années d'enfance et d'adolescence.

Duras partage notamment avec les adeptes du bouddhisme cette idée selon laquelle tout est douleur dans la vie. En effet, dans l'univers durassien, nul ne peut échapper à la douleur de la séparation, du manque, de l'oubli et de la mort. L'œuvre durassienne exprime une tonalité fondamentale, la douleur d'être au monde. De telle sorte que la romancière envisage la naissance comme une terrible souffrance :

L'accouchement, je le vois comme une culpabilité. Comme si on lâchait l'enfant, qu'on l'abandonne. Ce que j'ai vu de plus proche de l'assassinat, ce sont des accouchements. [...] Le premier signe de vie, c'est le hurlement de douleur. [...] C'est des cris d'égorgé, des cris de quelqu'un qu'on tue, qu'on assassine. Les cris de quelqu'un qui ne veut pas. (1977b, p. 23)

Cette conception de la naissance dans l'horreur d'être séparé, Duras la reprend dans ses textes ultérieurs, qui évoquent « ces données abominables de la séparation irrémédiable entre les gens » (1987a, p. 39). Ainsi, la souffrance imprègne de nombreux textes. Tel est le cas par exemple du *Vice-consul*, où la mendiante indienne vit une terrible douleur d'exister. En effet, décomposée par un enfant qui lui mange les entrailles, elle ne supporte plus son calvaire. Figure dépourvue de nom, de mère et de repères, elle incarne l'essence du tragique, la pire déchéance à la fois matérielle et morale à laquelle, selon l'écrivain, l'être humain puisse être soumis. À travers sa misère sociale et sa décadence physique, elle représente non seulement la souffrance des Indes, mais aussi celle de l'humanité tout entière.

Par ailleurs, la souffrance peut être provoquée, selon le bouddhisme, lorsque l'homme, emporté par le cycle du devenir, se trouve dans une situation paradoxale : d'une part, il ne supporte pas le caractère éphémère des choses et leur

inexorable déroulement et, d'autre part, il ne peut pas renoncer à ses désirs qui le conduisent à vouloir renaître pour goûter encore à des plaisirs illusoires. Par appropriation intuitive d'une telle philosophie, Duras semble traduire dans ses œuvres une profonde sensibilité à l'éphémère au point de vouloir arrêter le temps. Êtres passionnés et sensibles, les personnages de Duras ne peuvent s'inscrire dans une temporalité linéaire et continue. Ils ont une conscience aiguë de l'instant, de son intensité et de sa fragilité. Ainsi, Lol V. Stein ne ressent de sentiment que par rapport à un instant isolé, prélevé sur le continu. Pour elle, le circuit des événements est brisé et le temps se condense dans un seul moment vivant : celui de la séparation avec son fiancé, Michael Richardson. Dès lors, Lol vit une coupure radicale avec son entourage. Elle évolue dans une sorte de hors-temps alors que les autres s'inscrivent dans une continuité fluide. La temporalité durassienne est paratactique, discontinue, transmuée en un instant figé et perpétuel.

Outre ce désir d'arrêter le passage du temps, nous décelons, dans l'œuvre de Duras, une volonté d'atteindre l'atemporalité par un mouvement suspensif qui ralentit les événements jusqu'au figement. Nombreux sont, en effet, les récits durassiens qui tendent à illustrer ce temps éternel. C'est le cas par exemple dans *L'Homme assis dans le couloir*, où Duras évoque une « durée [qui] grandit » et qui « a cette unité de l'immensité indéfinie » (p. 19). Il en est de même dans *La Vie matérielle*, où l'écrivain affirme, à propos du journal de *L'Été 80* : « J'aurais pu continuer après *L'Été 80*. [...] Ce journal de la mer et du temps [...]. Avec devant moi le temps arrêté » (p. 13). Ce désir de privilégier l'instant impose le rapprochement avec la philosophie bouddhiste, qui prône l'arrêt de la roue du devenir, forcément néfaste pour l'homme. La volonté

d'échapper à l'action destructrice du temps irréversible se lit également dans cette paralysie qui confère aux productions de Duras un aspect statique. Ce statisme se manifeste notamment dans *Moderato cantabile*, où l'immobilisation événementielle va de pair avec la pétrification d'Anne Desbaresdes et de son enfant. Tous les deux sont dépourvus de parole et de mouvement. Les séquences descriptives qui leur sont consacrées sont chargées de structures verbales négatives et de sèmes propres au champ lexical de l'immobilité. On constate ainsi que, pendant la leçon de piano, « [l']enfant resta immobile [...]. Pas un cil de l'enfant ne bougea » (1988, p. 7), il « ne broncha pas » (p. 49), « se figea » (p. 51), tandis que sa mère, qui « ne peut pas chanter » (p. 72), plaque sur ses lèvres un « sourire fixe ». (p. 68) L'aspect statique du temps durassien atteint, semble-t-il, son point culminant dans *L'Amour* (1971) et *La Femme du Gange* (1973), où tout concourt à traduire la paralysie, la claustration et l'enlissement. On a l'impression, dans ces œuvres, que les personnages sont arrachés à l'espace et au temps morcelé et flottent dans un univers à la fois détemporalisé et déspatialisé.

Cette tendance de Duras à vouloir échapper au flux du temps qu'elle transcende par des moments d'éternité peut faire penser à la doctrine bouddhiste qui, constatant le règne de l'éphémère, préconise l'arrêt du cycle du *samsara* auquel l'homme est soumis par sa perpétuelle insatisfaction. Toutefois, pour atteindre cet objectif, l'être humain doit oublier sa propre personne, s'absenter à lui-même. De plus, il doit se détacher de ses passions et de ses désirs afin d'accéder à une sérénité intense. Or, dans un des rares récits où elle évoque la spiritualité orientale, Duras souligne, justement, la désappropriation totale atteinte par les bonzes :

J'ai des souvenirs... ah... plus beaux que tout ce que je pourrai jamais écrire. Les plages de la mer [...], là où on allait en vacances, toujours avec mon frère, on se perdait dans les montagnes... les bonzeries, les petites pagodes qu'on voyait, perdues, le calme qu'il y avait là, ces hommes qui étaient là, un calme extraordinaire, cette absence à eux-mêmes, tu vois. (1974, p. 142)

La romancière se dit, ici, fascinée par « l'absence à eux-mêmes » des bonzes. Mais ne peut-on pas en dire autant de certains de ses personnages?

En réalité, l'absence, la vacuité caractérise plusieurs personnages durassiens, comme ceux d'*India Song*, décrits par la cinéaste elle-même en ces termes : « Je les vois, oui, absents, donc rendus à eux-mêmes » (1988, p. 17). C'est aussi le cas d'Anne-Marie Stretter, qui se donne à qui veut d'elle, car elle a pénétré la vanité de tout et a réalisé l'absurdité de l'existence humaine.

En effet, la fascination de Marguerite Duras pour la vacuité est une constante de son œuvre et, également, de sa vie : ce qui la captive, c'est le vide, celui qui n'a aucune connotation péjorative. La romancière manifeste, à notre sens, une certaine sympathie intuitive pour la spiritualité orientale, car elle a démystifié le rationalisme occidental :

ce qui est propre à l'Occident et qui nous vient de Descartes — mais en passant par Stendhal, etc. —, c'est cette illusion que nous sommes maîtres de nous-mêmes et que nous avons un moi et que c'est nous qui désirons, etc. [...] les Occidentaux croient toujours que ce sont eux qui créent et qui pensent. (1974, p. 140-141)

Duras semble rejeter le nihilisme occidental aux dimensions pessimistes et négatives ainsi que les concepts stériles et vains tels que le néant ou l'absurde et préfère

adhérer à la philosophie orientale de la négation totale, chargée paradoxalement d'une portée positive. Cette conception du vide, assimilée à la vacuité et non pas au néant, rappelle l'état de détachement préconisé par le bouddhisme.

Ce qui se dégage de la vacuité durassienne comme de la vacuité bouddhiste, c'est l'impression optimiste de la disponibilité et de l'ouverture au monde et à ses flux, c'est cette sensation de fluidité et de libre circulation, baignant dans une ambiance générale d'abandon et de détachement total. Mais tout cela relève d'un long cheminement à la fois philosophique et esthétique. Au fil des textes de Duras, on observe une évolution considérable des personnages. En effet, confrontés à un tragique existentiel qui les met face aux limites de leur condition humaine et à la fatalité de la mort, les personnages durassiens décident, après une lutte acharnée et vouée à l'échec, d'accepter ce tragique. On pense par exemple à la mère d'*Un barrage contre le pacifique*, qui a voulu dompter un espace sauvage et défier les forces naturelles en construisant des barrages pour endiguer les vagues de l'océan. Après plusieurs tentatives infructueuses, la mère a baissé les bras et a accepté son échec. La nature tropicale d'*Un barrage* offre une image impitoyable de la condition humaine aux prises avec des puissances qui l'écrasent. Aussi la femme blanche change-t-elle d'attitude face à cette nature indomptable pour se rapprocher de la position plus sereine de l'Oriental traditionnel, réalisant ce dont Malraux traite dans *La Tentation de l'Occident* et qui se profile comme une sorte de métissage entre les civilisations. L'Occident perd sa foi en l'homme triomphant tandis que l'Orient emprunte à l'Occident son activisme. Les deux civilisations se contaminent. L'occidental se laisse aller, emprunte à l'oriental sa passivité sereine et accepte le tragique

inhérent à son existence. Cette acceptation se fait au prix d'un renoncement à chercher un sens à la vie, d'une perte de l'espoir illusoire et d'une vision de l'existence paradoxale où la vacuité se présente comme le terreau d'un monde nouveau, totalement réinventé.

La poétique que défend Duras est incarnée par le personnage féminin du *Camion*, qui a su renoncer à tout. Cette vieille femme prône, en réalité, la perte du monde, perte qu'elle considère comme la « seule politique » envisageable. Pourtant, comme l'explique l'écrivain, ce processus d'abolition, « elle le vit gaiement » (1977a, p.107). La conciliation du désir de détruire et de faire le vide avec le sentiment de gaieté et de renouveau qui en découle nous conduit à parler d'une poétique du « gai désespoir » chez Duras. Avec une allusion nette au « gai savoir » de Nietzsche, Duras envisage le « gai désespoir » (1984b, p.171) comme une manière d'être au monde entièrement neuve. C'est un état dans lequel l'homme rejette la nécessité de trouver une signification à sa vie et surmonte la peur de ne pas en trouver une. L'écrivain explicite cette poétique et cet idéal porteur de liberté et de joie en déclarant :

Je préfère un vide, un vrai vide, à cette espèce de ramassis, de poubelles géantes de toute l'idéologie du XX^e siècle. Je préfère une absence d'État, un manque de pouvoir, à ces propositions complètement trichées, fausses, mensongères, d'une possibilité d'État démocratique [...]. On est tranquille, tout le monde est désespéré, ça devient un état d'homme. Ça devient un passéisme, et le plus dangereux. Il faut sortir de là, je crois. On nous a appris depuis l'enfance que tous nos efforts devaient tendre à trouver un sens à l'existence qu'on mène, à celle qu'on nous propose. Il faut en sortir. Et que ce soit gai. (1984b, p. 176).

Selon Duras, lorsque l'homme dépasse le tragique, surmonte ses peurs et accède à la vacuité, le monde n'est plus

l'objet de son désir et il peut vivre les événements avec détachement, sur le mode de la sérénité et de la plénitude.

Une telle attitude, on la retrouve chez un personnage emblématique de l'œuvre de Duras : la mendiante de Savannakhet. L'écrivain disait d'elle qu'elle est « au-delà du tragique » (2001, p. 18), car elle ignore tout et ne se préoccupe plus de rien. La jeune mendiante est au-delà de la peur, de la mort et, par cela même, elle est libre. N'est-ce pas la raison pour laquelle elle ne craint pas de se mélanger aux lépreux de Calcutta? Contrairement aux occidentaux expatriés en Inde, la mendiante, parce qu'elle a su affronter sa peur du néant et de la mort, se mêle aux cohortes de lépreux qui jonchent les rues de la ville. Et l'écrivain de préciser que, malgré son contact direct et constant avec la lèpre, malgré son manque de nutrition, elle n'a jamais contracté cette maladie. C'est que, chez elle, l'abolition de la peur de la mort revêt, paradoxalement, un caractère rassurant : elle fait d'elle une personne libre, ouverte aux autres et au monde, délivrée de toutes contraintes. Dans *Le Vice-Consul*, Duras lui donne le nom de « bonzesse » : « On l'appelle [Charles Rossett]. On vient. La forme est assez grande, très mince. Elle est là. C'est une femme. Elle est chauve, une bonzesse sale. Elle agite le bras, elle rit [...]. » (1977c, p. 204) Ce nom qui la qualifie la relie explicitement au bouddhisme. En effet, « bonze », de l'étymon japonais « bonzo », signifie prêtre. Ce nom désigne avant tout les religieux bouddhistes de certains pays d'Extrême-Orient. Il fut d'abord employé au Japon pour les desservants des cultes prébouddhiques. Peu à peu, son sens s'est élargi. Il s'étend actuellement aux moines bouddhistes, bien que ceux-ci ne soient pas toujours investis de fonctions sacerdotales. Le féminin « bonzesse » s'applique aux religieuses bouddhistes des pays asiatiques (voir Bersani). Si Duras

emploie ce terme pour désigner la mendicante, c'est peut-être parce que celle-ci a suivi une véritable ascèse pour dépasser le tragique de son existence et faire le vide en elle, ascèse qui est, pour le sage bouddhiste, le travail d'une vie.

En outre, la meilleure illustration de cette philosophie de vie réside, également, dans cette évocation des amies d'enfance de l'écrivain. Duras voit en elles cette sérénité de l'indifférence et de la vacuité, qui affranchit de toute aliénation et qui permet une pleine jouissance de l'existence :

il y avait chez les jeunes filles que j'ai connues là-bas — toutes mes amies étaient vietnamiennes —, jusqu'à seize ans, une espèce de joie, de joie de vivre, très, très animale. [...] Je me souviens d'une grâce [...] presque collective, [...] circulante, de ces jeunes filles qui était... faite d'une sorte d'état de réceptivité de la nature. Elles parlaient peu, elles s'amusaient entre elles, et elles recevaient la pluie, la chaleur, les fruits qu'elles mangeaient, les bains dans les fleuves [...]. Il n'y avait pas de tristesse, pas de préoccupation pour savoir comment elles allaient vivre, ce qu'elles feraient. (1974, p. 143)

On perçoit, ici, l'admiration de la romancière pour ses amies asiatiques, car elle décèle chez elles une adhésion tacite à l'esthétique du détachement et à la philosophie du vide, qui aboutit à une joyeuse approbation de l'existence, de sa gratuité et de son absurdité.

Ainsi, le métissage comme dialectique de l'altérité est un concept qui intervient à de multiples niveaux chez Marguerite Duras, aussi bien identitaire et linguistique que philosophique et esthétique. Duras présente un traitement original de ce motif par le biais d'une forme de métissage fantasmatique. Terrain mouvant et surtout traumatique sur lequel se sont élaborées l'identité et l'œuvre de la romancière, le métissage relève du paradoxe. Il offre une troisième voie entre l'homogène et

l'hétérogène, la fusion et la fragmentation, et achemine l'œuvre durassienne, par la grâce de l'imaginaire, vers une sorte de *koiné* tout autant culturelle qu'esthétique.

Bibliographie

- Adler, Laure. 1998, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard.
- Bersani, Jacques. 2002, *Encyclopédie des religions*, Paris, Encyclopædia universalis.
- Bouthors-Paillart, Catherine. 2002, *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève, Droz.
- Duras, Marguerite. 1955, *Le Square*, Paris, Gallimard.
- . 1971, *L'Amour*, Paris, Gallimard.
- . 1973, *Nathalie Granger* suivi de *La Femme du Gange*, Paris, Gallimard.
- . 1974, *Les Parleuses*, entretiens avec Xavière Gauthier, Paris, Minuit.
- . 1977a, *Le Camion*, suivi de *Entretien avec Michelle Porte*, Paris, Minuit.
- et Michelle Porte. 1977b, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit.
- . [1965] 1977c, *Le Vice-Consul*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire ».
- . 1984a, *L'Amant*, Paris, Minuit.
- . [1981] 1984b, *Outside*, Paris, [Albin Michel] P.O.L.

- . [1980] 1987a, *Les Yeux verts*, Cahiers du cinéma.
- . 1987b, *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L.
- . [1958] 1988, *Moderato cantabile*, suivi de « *Moderato cantabile* » et *la presse française*, Paris, Minuit, coll. « Double ».
- . 1988, « Notes sur India Song », dans [Collectif], *Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, coll. « Ça/Cinéma », p. 14-22.
- . [1980] 1989, *L'Homme assis dans le couloir*, Paris, Minuit.
- . 1990, « Marguerite retrouvée », entretien avec Frédérique Lebelley, *Le Nouvel Observateur*, n° 1333, 24-30 mai, p. 129-133.
- . 1993a, *Écrire*, Paris, Gallimard.
- . 1993b, *Le Monde extérieur. Outside 2*, Paris, P.O.L.
- . 2001, *La Couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, Paris, Benoît Jacob.
- Gruzinski, Serge. 1999, *La Pensée métisse*, Paris, Fayard.
- Malraux, André. 1926, *La Tentation de l'Occident*, Paris, Grasset.
- Mourre, Michel. 1961, *Les Religions et les philosophies d'Asie*, Paris, La Table Ronde.

Résumé

Marguerite Duras a vécu pendant dix-huit ans en Indochine et, pendant son enfance, elle a parlé davantage le vietnamien que le français. Étrangère en Indochine, elle y est née, mais ses parents sont français; étrangère en France après des années passées au cœur de la population indigène, elle restera jusqu'à la fin de sa vie partagée entre deux cultures. La présente étude

analyse comment l'œuvre de Duras s'ouvre à la pluralité des philosophies et des cultures asiatiques et comment elle réussit, en articulant des projets esthétiques issus de « civilisations-altérités », à montrer qu'un dialogue à multiples voix et langues est possible.

Abstract

Marguerite Duras lived for eighteen years in Indochina and she had spoken more Vietnamese than French in her childhood. Foreigner in Indochina, yet born there of French parents. Foreigner in France after years spent in the midst of the indigenous population. She will remain, till the end of her life, split between two cultures. In this research we shall handle an analysis about how the work of Duras embraces the multiplicity of philosophies and the Asian cultures, and how she succeeds, by articulating aesthetic ventures from « civilisations-altérités », in showing that a dialogue in multiple voices and languages is possible.

Henri Michaux lecteur de Maurice Barrès

David Vrydaghs
Université de Liège

En 1928, depuis l'Équateur où il séjourne, Henri Michaux fait état auprès de Jean Paulhan de son intérêt pour le premier volume du *Culte du moi* (1888-1891), trilogie de Maurice Barrès : « Je fais un roman; des vues synthétiques, le contraire du délayage proustien, ne serait pas aux antipodes de *Sous l'œil des Barbares*. Vient avec lenteur, sûreté et allure de définitif. Semble devoir s'achever dans quatre ou cinq mois – en quelque sorte classique » (cité par Ouvry-Vial, 1989, p. 82). Ce projet n'aboutira pas. Sans doute est-ce pour cela que la critique ne s'est pas interrogée sur les rapports entre ces deux auteurs. On trouve pourtant plusieurs références à l'œuvre de Barrès dans la production de Michaux depuis 1929, date de publication

d'*Ecuador* et de *Mes propriétés*, jusqu'en 1933, quand paraît *Un barbare en Asie*. De quelle nature sont-elles? Qu'apportent-elles à l'œuvre en cours? Autant de questions jamais posées mais qui méritent assurément de l'être¹.

Que Michaux ait lu et apprécié *Sous l'œil des Barbares* au point d'en faire un modèle pour son roman futur n'a par ailleurs rien d'étonnant tant Barrès est un écrivain goûté par la jeune génération dans les années 1920. Raymond Radiguet et Henry de Montherlant lui dédicacent leurs premiers textes (Winock, 1999, p. 183-185). François Mauriac reconnaît que « Barrès a fait beaucoup plus pour [lui] que d'attirer l'attention sur [son] premier livre » (cité par Winock, 1999, p. 185). Louis Aragon, Pierre Drieu La Rochelle et André Malraux peuvent à bon droit être considérés comme les « fils de Barrès » tant leurs œuvres de jeunesse constituent un approfondissement des thèses du *Culte du moi* et du *Roman de l'énergie nationale* (1897-1902) voire une réponse à celles-ci (Habrand 2004). Le procès symbolique intenté le 13 mai 1921 par le mouvement dada à l'encontre de l'écrivain est également symptomatique de cet état de chose : l'homme politique y est condamné, non l'écrivain, comme si les futurs surréalistes avaient hésité à jeter le discrédit sur celui qu'ils avaient lu avec passion, ce dont témoignent encore les notes qu'ils lui attribuèrent dans le numéro de *Littérature* de mars 1921 où il s'agissait de coter diverses personnalités de l'époque : sur une note maximale de 20, Soupault lui donna un 12, Breton un 13, Aragon un 14 et Drieu un 16 (Habrand 2004, p. 26).

¹ Pour être exact, l'influence de Barrès sur l'écriture de ce livre a déjà été signalée par Didier Alexandre (1995). Nous en faisons cependant une autre lecture, comme on le verra plus loin.

Michaux serait-il dès lors un « fils » de Barrès parmi tant d'autres? Son cas a quand même ceci de particulier qu'à la différence des auteurs cités, il n'a jamais reconnu publiquement sa dette envers Barrès et s'est rapidement défait de son influence. On se demandera par conséquent pourquoi Michaux a privilégié Barrès à ce moment précis de sa carrière pour ensuite l'abandonner. Après 1933 en effet, Michaux est loin de Barrès.

Les territoires du moi : l'héritage barrésien chez Michaux

Parlant de Barrès à son mentor, Michaux y voyait un modèle pour son roman en cours à deux niveaux au moins : celui des principes de composition; celui du style. En l'absence des brouillons du poète, détruits par celui-ci, il est impossible de vérifier si Michaux a mis sa remarque en pratique. Toujours est-il qu'il semble confiner l'importance qu'eut Barrès pour lui à son écriture romanesque ; il ne dit mot, à Paulhan, de son journal ni de ses poèmes, auxquels il continue pourtant de travailler.

Une forme d'intertextualité avec Barrès est cependant repérable dans ces textes; mais elle ne consiste pas en reprises stylistiques ni en similitudes au niveau des principes de composition. Qu'a donc emprunté Michaux, si ce n'est le style de Barrès? Sur quoi s'est-il appuyé pour réaliser ces emprunts dans d'autres genres que le roman à thèse?

Dans son étude sur *Un barbare en Asie*, Didier Alexandre associait la « déconstruction de la logique du savoir, opérée de manière volontiers polémique, à l'intérieur même de la

connaissance » (p. 208) à la lecture de Barrès par Michaux. L'auteur du *Culte du moi* mettait en effet en scène l'itinéraire intellectuel d'un jeune Français, Philippe, qui s'était construit une philosophie et un savoir personnels après avoir renié les connaissances et la vision du monde que ses maîtres avaient déposé en lui au cours de son éducation. Le *moi* de Philippe comprenait ainsi progressivement qu'il devait se défaire des connaissances inculquées par les « barbares » qui l'entouraient s'il voulait se découvrir et s'affirmer².

Le mouvement dialectique identifié par Didier Alexandre se rencontre donc également chez Barrès, mais est-il pour autant imputable à cet auteur? Nous ne le pensons pas. La « déconstruction » critique du savoir constitué – et de la raison – est en effet un *topos* littéraire dans les années 1920, que l'on rencontre chez Louis Aragon et Georges Bataille, chez Blaise Cendrars et André Breton ou encore à *La Nouvelle Revue française*, occupée à promouvoir le genre de l'essai contre les savoirs constitués (Macé, 2006, p. 54-74). Les écrivains sont donc nombreux à se défier du savoir constitué et à se comporter comme Anicet ou Philippe avant lui sans être tous des lecteurs de Barrès pour autant³.

Un second élément nous incite à nuancer la lecture d'Alexandre. Si Michaux manifeste une mauvaise humeur

² Chez Barrès, le terme « barbare » ne représente pas une catégorie sociale précise, ce que dit bien ce passage de *Sous l'œil des Barbares* où Philippe s'exclame : « Qu'on le classe vulgaire ou d'élite, chacun, hors moi, n'est que barbare. À vouloir me comprendre, les plus subtils et bienveillants ne peuvent que tâtonner, dénaturer, ricaner, s'attrister, me déformer enfin, [...] » (p. 107)

³ On se souviendra que le héros du premier roman d'Aragon était ainsi présenté : « Anicet n'avait retenu de ses études secondaires que la règle des trois unités, la relativité du temps et de l'espace; là se bornaient ses connaissances de l'art et de la vie. » (p. 23)

chronique envers les systèmes de pensée et les professeurs dans la plupart de ses livres, s'il fait dans *Ecuador* l'éloge du désapprentissage, seule possibilité offerte pour « faire [...] des découvertes » (1998, p. 177) dans un monde gangrené par la raison et la technique, sa position est surtout redevable de son admiration pour les auteurs mystiques, explicite dans son journal de voyage⁴. Pour rappel, ces croyants préféraient à l'orthodoxie la recherche de moyens personnels pour entrer en contact avec le divin (de Certeau, 1982). Barrès n'a donc pu influencer profondément Michaux sur ce point. Sa lecture n'a pu que renforcer ses convictions les plus profondes, non les faire naître.

Michaux a en fait emprunté au *Culte du moi* ce que celui-ci prétendait offrir : une « culture du *moi* » (Barrès, 1965, p. 24) : « C'est une culture qui se fait par élaguements et par accroissements : nous avons d'abord à épurer notre *moi* de toutes les parcelles étrangères que la vie continuellement y introduit, et puis à lui ajouter. Quoi donc? Tout ce qui lui est identique, assimilable. » (p. 30-31) Soit une méthode d'apprentissage, illustrée par l'itinéraire de Philippe dans les romans, qui consiste d'abord à se débarrasser du savoir transmis par les barbares de tous ordres pour retrouver en soi et dans le monde extérieur des éléments sensibles communs

⁴ Cette admiration est d'ailleurs énoncée immédiatement après l'éloge du désapprentissage : « Pour ce qui est de la religion catholique, quand je l'étudiais, je me méfiais beaucoup des évêques, chanoines et professeurs de cours de théologie et de philosophie. Ils sont fort roués, je pensais. Meilleurs me paraissaient le curé d'Ars, blackboulé à tous examens ou questions théologiques, ou saint Joseph de Cupertino surnommé l'âne, et Ruysbroeck l'admirable qui faisait tout de travers, qui ne comprirent point infiniment de détails, mais l'essentiel jusqu'à la moelle : le Dieu qu'il y avait à aimer. » (p. 178)

(Barrès insiste beaucoup sur la nécessité d'accorder ses instincts à ceux d'une race, d'un groupe humain déjà là).

On retrouve ce mouvement dans les premiers écrits de Michaux. *Ecuador* offre en effet le portrait d'un voyageur dégoûté par ce qu'il voit et entend. Aucun paysage, aucun homme « n'aident à [s]on perfectionnement » (p. 191), souhaite explicite du narrateur. Ce premier mouvement, d'élagage, est bientôt contrebalancé par un second mouvement, d'ouverture au monde. Cela n'arrive qu'une fois dans *Ecuador*, quand le narrateur gagne la forêt tropicale :

Ici, il y a pour moi.

Quand les poètes chantaient les arbres du Nord, je croyais qu'ils le faisaient exprès. Ces arbres nus, sans famille, lisses, abandonnés, hauts troncs, et branches qui n'offrent aucune ouverture (je songe surtout à vous, ô hêtres, que j'ai tant maudits, qu'on voulait me faire admirer, qui portez vers le haut le subtil rire malin de toutes vos petites feuilles, qui ne veut rien dire), on ne vous réclame pas, vous tous que j'ai haïs.

Ici, il y a pour moi.

Arbres un peu naïf des tropiques, un peu bête, à grandes feuilles, mes arbres! (p. 169-170)

D'une part donc, l'admiration imposée mais refusée par le narrateur au nom du fait qu'il ne s'y reconnaît pas, soit l'entreprise d'« élagage » prônée par Barrès face aux discours des barbares; et d'autre part, le choix conscient d'une union avec une partie du monde fondé sur le sentiment de similitude (rendu notamment par « mes arbres », ou « pour moi »), soit l'« accroissement » barrésien.

En Équateur, ce miracle ne se produisit qu'une fois. Le voyageur était plus souvent en butte aux « barbares » de toutes

sortes qu'au contact d'une réalité qui lui convenait⁵. Dans *Mes propriétés*, recueil de poèmes en prose écrits en voyage et publiés au retour, la structuration de l'imaginaire barrésien est en revanche continuellement présente, jusqu'à constituer l'*ethos* des différents narrateurs (Amossy, 1999). Ceux-ci sont tous des poètes qui cherchent dans le monde qui les entoure un « je ne sais quoi de personnel, un je ne sais quoi à [s']adjoindre » (p. 504).

En somme, ils sont comme Philippe autant de *moi* en quête d'éléments qui leur ressemblent et capables d'accroître leur conscience d'eux-mêmes. Si l'un d'eux est encore « maigre et sec » (p. 470), il possède néanmoins un « terrain » dont il fait état dans « *Mes propriétés* », texte le plus long du recueil, qui est aussi celui qui lui donne son titre et clôt la première partie du livre. Dans ce véritable précis d'égotisme, le narrateur définit l'espace de son *moi* à la façon de Barrès. Il pose premièrement qu'aucun enseignement venant de l'extérieur ne peut subsister longtemps en lui :

D'autres fois [...], je vois dans la vie extérieure ou dans un livre illustré, un animal qui me plaît, une aigrette blanche par exemple, et je me dis : Ça, ça ferait bien dans mes propriétés et puis ça pourrait se multiplier, et je prends force notes et je m'informe de tout ce qui constitue la vie de l'animal. Ma documentation devient de plus en plus vaste. Mais quand j'essaie de le transporter dans ma propriété, il lui manque toujours quelques organes essentiels? (p. 465-466)

⁵ Qu'on pense par exemple à cette remarque : « "Indien", "Indien", vous voulez me stupéfier avec ça. Un Indien, un homme quoi ! Un homme comme tous les autres, prudent, sans départs, qui n'arrive à rien [...]. / Une fois pour toutes, voici : les hommes qui n'aident pas à mon perfectionnement : zéro. » (p. 191)

C'était déjà ce que constatait Philippe en d'autres termes. Par la suite, le poète compare l'état désolé de son terrain avec la luxuriance des propriétés des autres pour constater que la différence tient à « l'exercice constant de leur intelligence et de leurs capacités extraordinaires » (p. 468). En somme, si son *moi* ne parvient pas à assimiler des connaissances produites à l'extérieur de lui-même, c'est parce qu'il n'est pas capable d'exercer sa raison ou qu'il ne souhaite pas le faire. Pour autant, le narrateur trouve agrément à ses propriétés, notamment parce qu'elles ne lui « donnent pas cette impression d'*absurde* qu'[il] trouve partout » (p. 467). C'était là encore un sentiment qu'éprouvait Philippe devant le monde extérieur, mais rarement dans son intimité. Le *moi* du « poète maudit » affirme donc ici sa singularité en même temps que son autarcie. Éloigné du monde commun, il se suffit à lui-même : « Il y a mon terrain et moi ; puis il y a l'étranger. » (p. 467) Par l'emploi du terme d'« étranger » pour désigner l'extérieur, Michaux rejoint à nouveau Barrès, pour qui les barbares et leur monde étaient « étrangers » au *moi*.

Enfin, c'est depuis ce « terrain » éminemment personnel que le poète envisage de poursuivre son œuvre : « Revenons au terrain. Je parlais de désespoir. Non, ça autorise au contraire tous les espoirs, un terrain. Sur un terrain, on peut bâtir, et je bâtirai. Maintenant j'en suis sûr. Je suis sauvé. J'ai une base. » (p. 468) La métaphore foncière, trait ironique décoché à l'encontre de la famille bourgeoise de ce poète, qui lui avait « toujours prédit la plus grande pauvreté et nullité » (p. 469), peut aussi s'interpréter comme une territorialisation dès qu'on prête attention au caractère assertif de chacun des syntagmes (on notera aussi la gradation : « je bâtirai », « j'en suis sûr », « je suis sauvé », « j'ai une base »). Le poète délimite en effet un

territoire pour sa création. La suite du recueil donne à voir cette « base » sur laquelle Michaux dit s'appuyer : tous les textes retenus dans *Mes propriétés* constituent de petites rêveries où l'imagination d'un être en souffrance vient l'apaiser un temps par les visions qu'elle lui offre, plus curieuses les unes que les autres. Ainsi, ce « terrain » barrésien devient au fil du recueil une poétique : Michaux fait de ce *moi* en souffrance la matrice permettant de créer des textes où l'imaginaire domine, où le réel n'est plus qu'un point d'interrogation, où la singularité d'un individu s'affirme pleinement.

On doit maintenant se demander ce qui autorisa Michaux à faire du contenu d'un roman à thèse la structuration d'un « je » lyrique et la « base » d'une poétique. De prime abord, l'écart est en effet considérable entre le genre employé par Barrès pour défendre ses positions et ceux dans lesquels Michaux définit son *moi*. La distance est toutefois diminuée par le fait que Barrès présentait sa trilogie comme un récit d'apprentissage, puis à la façon d'un « enseignement » (1965, p. 27). Pareillement, Michaux fait d'*Ecuador* et de *Mes propriétés* des récits d'apprentissage (Roger, 2005). C'est dans cette communauté de projets que s'établit, au-delà de la diversité générique, une rencontre entre les deux auteurs.

L'Orient se rapproche, Barrès s'éloigne

Si l'imaginaire de Barrès a influencé Michaux au point de former chez ce dernier une poétique, celui-ci a perdu de son importance à partir du moment où le jeune écrivain a rencontré les philosophies orientales, en Inde et en Chine principalement.

Un barbare en Asie, qui paraît en 1933 chez Gallimard et relate cette découverte, est ainsi le dernier livre de Michaux où se lit l'attirance de l'auteur pour Barrès, en même temps qu'un fossé apparaît entre leurs conceptions, qui ne cessera de croître par la suite.

En apparence, Michaux reste fidèle à la structuration barrésienne de l'imaginaire :

Ainsi, quand on se retire en soi, et qu'on arrive à supprimer le multiple débat émanant des strates de cette énorme infrastructure [c'est-à-dire un « indébrouillable mélange » d'éléments venant du monde extérieur], on arrive à une paix, à un plan tellement inouï qu'on pourrait se demander si cela aussi ne serait pas le « surnaturel ». (p. 408)

Le *moi* du voyageur se construit à nouveau par soustraction de tout ce qui lui est nuisible et étranger. Il vient d'ailleurs d'en donner la preuve dans les chapitres qu'il a consacrés aux peuples et cultures asiatiques. Tous ne lui ont pas également plu : les Hindous restent « figés, bétonnés » (p. 285) devant le voyageur, ne lui permettant pas de partager avec eux une forme de connaissance; les portraits du Chinois sont plus enthousiastes, au point qu'au terme de son voyage Michaux se demande : « Est-ce la Chine qui m'a changé? » (p. 386) Toujours est-il qu'à chaque rencontre avec l'Asie, Michaux se demande, comme dans *Ecuador* et *Mes propriétés*, « comment prendre » (p. 161).

Michaux ne se rend toutefois pas aux conclusions de la trilogie. Depuis *Un homme libre*, Barrès reconnaissait que le « moi » ne pouvait prendre sa forme achevée que rapporté à une collectivité dotée d'une tradition millénaire, la France :

[Ce livre décrit] les moments où Philippe se comprit comme un instant d'une chose immortelle. Avec une piété sincère, il

retrouvait ses origines et entrevoyait ses possibilités futures. À interroger son Moi dans son accord avec des groupes, Philippe en prit le vrai sens. Il l'aperçut comme l'effort de l'instinct pour se réaliser. Il comprit aussi qu'il souffrait de s'agiter, sans tradition dans le passé et tout consacré à cette œuvre viagère. (p. 32-33)

Dès lors, le terme de « barbare » prend un sens supplémentaire. Il désigne encore les défenseurs du kantisme et, plus généralement, du rationalisme et du positivisme; mais il nomme aussi désormais les ennemis de la France, c'est-à-dire pour Barrès les Allemands. L'extension de sens est facilitée par le fait que la philosophie honnie de Barrès est d'origine germanique⁶.

Or Michaux refuse de voir une solution dans le plaidoyer en faveur d'une civilisation, quelle qu'elle soit : elle est toujours « une impasse » (p. 408). Il ajoute encore qu'« un peuple devrait être honteux d'avoir une histoire » (p. 408), signalant ainsi qu'il ne croit pas en l'enracinement d'un *moi* dans une tradition. L'idée même de collectivité est ensuite raillée :

Il y a eu partout tellement d'invasions de races diverses, Huns , Tartares, Mongols, Normands, etc., et tant d'afflux de religions diverses, néolithique, totémique, solaire, animiste, sumérienne, assyrienne, druidique, romaine, islamique, bouddhique, nestorienne, chrétienne, etc., que personne n'est pur, mais constitue un affreux mélange sans compter les préjugés qu'il

⁶ Depuis le début des années 1920, le terme « barbare » servait également à qualifier l'Asie. Un débat, qui mêlait écrivains et intellectuels de tous bord, divisait les Français entre partisans d'un renouveau de la pensée occidentale grâce à l'apport des philosophies orientales (Romain Rolland dès 1922 et les surréalistes à partir de 1925 allaient défendre cette idée) et défenseurs de la culture occidentale (Paul Valéry, Henri Massis et Pierre Drieu La Rochelle notamment se rangeraient derrière cette bannière). Les écrivains et intellectuels opposés à la pensée orientale identifiaient alors, grâce au terme de « barbare », l'Asie à l'Allemagne et au bolchévisme (Bandier, 1999, p. 200-201).

s'est acquis dans sa propre patrie. (p. 408 et p. 1154 pour la fin du passage, supprimée des éditions publiées après 1945).

Dans ce *finale*, Michaux refuse l'opposition de Barrès entre le *moi* individuel et les barbares, puis entre le *moi* collectif et ces derniers. D'après lui, tout individu est nécessairement « barbare », étant donné qu'il est un mélange de civilisations.

C'est d'ailleurs un des sens du titre que Michaux donne à son livre. On peut aussi en voir un autre, qui rend d'autant plus visible le différend entre les deux auteurs : le « barbare » est, depuis l'Antiquité, le représentant d'une civilisation inférieure. En se disant tel, en reconnaissant un extérieur, l'Asie, qui lui est étranger et désirable, Michaux renverse en effet le propos de Barrès. Le *moi* doit désormais se construire à partir d'idées et de visions du monde qui sont *a priori* étrangères à sa culture. Pour reprendre les termes de Barrès, l'« accroissement » du *moi* doit donc se faire au contact de l'étranger (ici l'Asie). Le renversement n'est toutefois pas complet : comme on l'a vu plus haut, Michaux conserve la structuration de l'imaginaire présentée dans *Le Culte du moi*. Le changement d'un auteur à l'autre porte en fait sur ce qui est reconnu bon pour le *moi* : chez Barrès, c'est par un accord profond avec la race française que Philippe peut définitivement rejeter les barbares; chez Michaux, c'est par une recherche, entamée dès *Ecuador*, de ce qui lui ressemble dans d'autres civilisations qu'il peut se grandir.

Le différend entre Michaux et Barrès ne fera ensuite que s'accroître. Dans la postface de *Plume précédé de Lointain intérieur* (1938), le poète affirme avec force qu'on ne peut jamais cerner son *moi* :

Moi n'est jamais que provisoire (changeant face à un tel, moi *ad hominem* changeant dans une autre langue, dans un autre art) et gros d'un nouveau personnage [...].

On n'est peut-être pas fait pour un seul moi. On a tort de s'y tenir. Préjugé de l'unité. (Là comme ailleurs la volonté, appauvrissante et sacrificatrice.)

[...]

Il n'est pas un moi. *Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. Moi n'est qu'une position d'équilibre.* (Une entre mille autres continuellement possibles et toujours prêtes.) Une moyenne de « moi », un mouvement de foule. Au nom de beaucoup je signe ce livre. (p. 663)

On voit le chemin parcouru depuis *Ecuador* : après avoir cherché son *moi* et trouvé dans le monde de quoi le nourrir et le grandir, Michaux abandonne l'idée même qu'il y en ait un, tant l'entreprise de création lui paraît puiser à différentes sources et se moduler différemment selon la langue pratiquée ou l'art exercé (il peignait régulièrement depuis le début des années 1930). Michaux est loin de Barrès désormais.

Cultiver son moi, c'est créer son territoire

Il n'empêche que Michaux a été très proche de l'auteur du *Culte du moi*, au point que son égotisme soit barrésien et que sa poétique en porte la marque de la fin des années 1920 au milieu des années 1930. Comment expliquer cette rencontre et l'utilisation que Michaux fit de Barrès? On pourrait se contenter d'y voir une illustration supplémentaire de ce principe que Michaux rappelait en 1959 :

Je ne cherche pas à établir des hiérarchies et je ne m'attarde pas aux écrivains que j'ai aimés. La vie est une nutrition. Il faut sans cesse consommer... et consumer. On aime une pomme, mais on la digère. Un être humain aussi on l'épuise, et une

œuvre humaine; surtout on dérive petit à petit, appelé par son propre besoin, emporté par son courant à soi. (2004, p. 1463)

Ce passage semble en effet rendre compte de la relation entre Michaux et Barrès : après l'avoir aimé et s'en être profondément inspiré, Michaux l'a « épuisé » et s'est laissé « emporter » ailleurs.

Une autre explication, plus historique, peut également être avancée. Quand on resitue la période barrésienne de Michaux dans son parcours d'écrivain, on constate qu'elle survient à l'heure où le jeune poète commence paradoxalement à se singulariser.

Après des débuts littéraires en Belgique, où il œuvre comme critique culturel (Vrydaghs, 2006), Michaux s'installe à Paris. Il y fréquente des personnalités du monde littéraire : les surréalistes d'abord, dont il adopte un temps les positions (Vrydaghs, 2007); Jules Supervielle et Jean Paulhan ensuite. Ce dernier le fait entrer dans les revues modernistes françaises (*Commerce* d'abord, la *Nouvelle Revue française* ensuite) et publie son premier recueil aux éditions Gallimard en 1927. Composé de textes déjà publiés en revues, *Qui je fus* semble privé de ligne directrice. Des écrits d'inspiration surréaliste (« Principes d'enfant ») y voisinent avec des poèmes qui doivent beaucoup à Apollinaire et aux différents courants modernistes des années 1910 (« Adieu à une ville et à une femme »). De telles hésitations coûtent à un jeune poète en temps de crise du secteur poétique. Ce marché connaissait en effet une saturation au début des années 1920, due au surnombre de prétendants par rapport aux places à prendre, le phénomène ne faisant que s'aggraver lorsque les surréalistes prirent position à l'avant-

garde du champ⁷. Face à cette concurrence, Michaux risquait de passer inaperçu dans ce secteur où « exister c'est différer » (Bourdieu, 1998, p. 262), lui qui ne s'affiliait pas à une esthétique reconnue et qui ne proposait pas de poétique novatrice en contrepoint à cette absence d'adhésion.

Avec *Ecuador*, *Mes propriétés* et *Un barbare en Asie*, Michaux affirme progressivement sa manière et sa matière : si ses sources principales sont le mysticisme chrétien et les philosophies asiatiques, il n'est pas un poète spiritualiste de plus, mais d'abord un homme « maigre et sec », à qui rien ne convient, et qui n'a que ses imaginations pour « nourrir » son *moi*. Un tel *ethos* le distingue en outre des surréalistes, qui s'affirment sur le mode de la rébellion contre un ordre bourgeois⁸, et de leurs principaux concurrents, comme Blaise Cendrars, confiant dans les pouvoirs du voyage (ce que récuse Michaux dans *Ecuador*), ou encore les poètes du Grand Jeu, qui s'adressent au divin quand Michaux se centre sur le *moi* (Bandier 1999, p. 370-373).

Le Culte du moi participe pleinement de ce positionnement de Michaux dans la littérature de son temps, en ceci qu'il devient la matrice à partir de laquelle le poète se définit et définit sa place ou, si l'on veut, son « terrain ».

⁷ Voir Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme*, *op. cit.*, p. 36-37.

⁸ Si Michaux peut à l'occasion se montrer acerbe envers le bourgeois, cela reste circonstanciel chez lui et ne prend jamais la forme d'une critique sociale (à la différence, donc, des surréalistes).

Bibliographie

- ALEXANDRE, Didier. 1995, « Henri Michaux, le barbare », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 95^e année, n° 2, mars-avril, p. 199-217.
- AMOSSY, Ruth (dir.). 1999, *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux & Niestlé.
- ARAGON, Louis. 2001 [1921], *Anicet ou le panorama, roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- BANDIER, Norbert. 1999, *Sociologie du surréalisme*, Paris, La Dispute.
- BARRÈS, Maurice. 1965, *L'Œuvre*, tome I, Paris, Au Club de l'Honnête Homme.
- BOURDIEU, Pierre. 1998, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- DE CERTEAU, Michel. 1982. *La Fable mystique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- HABRAND, Tanguy. 2004, *Sous l'œil de Barrès : Malraux, Aragon et Drieu La Rochelle dans les années 1920*, mémoire de licence, université de Liège.
- MACÉ, Marielle. 2006, *Le Temps de l'essai : histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin.
- MARTIN, Jean-Pierre. 1994, *Henri Michaux. Écritures de soi, expatriations*, Paris, José Corti.
- MICHAUX, Henri. 1998, *Œuvres complètes*, tome I, édition de Raymond Bellour, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

- MICHAUX, Henri. 2004, *Œuvres complètes*, tome III, édition de Raymond Bellour, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- OUVRY-VIAL, Brigitte. 1989, *Henri Michaux, qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture.
- ROGER, Jérôme. 2005, *Ecuador et Un barbare en Asie*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque ».
- VRYDAGHS, David. 2005, « Henri Michaux : l'invocation de Lautréamont », dans Paul Aron, Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand (dirs.), *La Littérature Maldoror*, Tusson, Du Lérot, p. 275-284.
- VRYDAGHS, David. 2006, « Henri Michaux au *Disque Vert* : une participation critique à la littérature », *Textyles*, n° 29, p. 15-25.
- WINOCK, Michel. 1999, *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

Résumé

Comme plusieurs jeunes écrivains des années 1920, Henri Michaux (né en 1899) était un lecteur attentif de Maurice Barrès, en particulier de la première trilogie de cet auteur, *Le Culte du moi* (1888-1891). À la différence de ses contemporains, Michaux n'a jamais reconnu publiquement l'importance de Barrès sur sa formation littéraire et intellectuelle. Pourtant, plusieurs de ses premiers textes (*Ecuador*, 1929 ; *Mes propriétés*, 1929 ; *Un barbare en Asie*, 1933) sont emplis de références à l'auteur de *Sous l'œil des Barbares*. Cette intertextualité, ignorée jusqu'ici par la critique spécialisée, fait dans cet article l'objet d'une analyse sociopoétique mettant au jour les effets et les enjeux de cette pratique.

Abstract

Like many others young writers of the 20's, Henri Michaux (born in 1899) was a Maurice Barrès's attentive reader. Unlike the contemporary writers, Michaux never admit publicly Barrès's consequence on his literary and intellectual education. However, many *Sous l'œil des Barbares*'s references appear on earl Michaux's texts (*Ecuador*, 1929 ; *Mes propriétés*, 1929 ; *Un barbare en Asie*, 1933). Ignored by the specialized critics, this intertextuality here is studied in the purpose of showing this practice's effects and issues.

Mihaela Marin, *Le Livre enterré :
Zola et la hantise de l'archaïque*
Grenoble, Ellug, 2007, 158 p.

Jeremy Worth
Université de Windsor

Dans ce livre riche et dense, Mihaela Marin manifeste un souci qui a déjà marqué ses articles sur l'œuvre d'Émile Zola, à savoir de démontrer comment la méthode naturaliste du grand romancier esquivait le danger fatal qui consiste, en faisant de la réalité humaine multifforme un « document » à examiner sous verre, à en transformer les facettes mouvantes et ambiguës en formules réductrices. Zola aurait affirmé, selon Marin dans un article de 2003 sur *Le Ventre de Paris*, par exemple, sa conscience « des [...] effets réducteurs et répressifs » d'une méthode « grâce à laquelle le réel amorphe est pris en

possession, interprété, formulé, mis en écriture ». Cette étude pointue du primitif, du mythique et de l'archaïque dans la représentation du monde moderne reprend la question déjà bien explorée de la présence mythique dans l'imaginaire zolien, mais cette fois-ci d'une manière qui en souligne la valeur comme présence défamiliarisante, susceptible d'atténuer la dominance de l'effet de réel, de ramener à leur juste valeur signifiante les « faits insignifiants du quotidien », de réactiver le mystère et la multiplicité du monde ordinaire et ainsi de combattre dans l'écriture naturaliste « toutes les tendances de formalisation et de schématisation de la fiction », tendances perceptibles qui, bien sûr, ont souvent attiré l'opprobre critique. Pour articuler une vérité littéraire qui s'applique aussi bien au naturalisme qu'à tout autre courant, Marin cite, avec Todorov, une phrase concise de Victor Chklovski : « la fin de l'art est de créer la chose comme vision et non comme reconnaissance » (p. 29).

L'archaïque constitue donc, dans le texte zolien (et surtout dans les romans de la collectivité ouvrière), une force plus importante que la simple présence thématique ou l'inventaire d'allusions plus ou moins obliques. Il s'agit, comme le démontre Marin, d'une véritable « hantise » de l'archaïque, d'un réseau d'intertextualité qui habite la pensée et informe le symbolisme général de l'œuvre. Marin cite d'ailleurs Henri Mitterand, selon qui Zola serait « le plus grec des romanciers français du XIX^e siècle »; c'est de la force, justement, d'une mémoire culturelle, historique et intertextuelle profonde et détaillée que relève la polysémie de son écriture.

Le lecteur en vient à s'interroger, avec Marin, sur « la manière dont le texte construit la perception mythique sans

décontextualiser pour autant la substance réaliste de l'œuvre » — Flaubert lui-même a constaté, comme nous le rappelle Marin, que « les personnages de Zola touch[ent] au mythe sans perdre pour autant leur appartenance à la réalité de tous les jours » (p. 321-322) — et ainsi à sentir la grande « flexibilité formelle du genre romanesque » dans lequel les symboles circulent, se transforment et se revalorisent, et les identités se renégocient, sans cesse. Marin discute des descriptions physiques des personnages du monde moderne industriel, dotées d'une portée significative enrichie par des résonances fantastiques et mythiques qui relèvent à leur tour des traditions orales souvent ésotériques des veillées et des contes populaires, lesquelles surgissent aussi dans la description des voix et de la parole ouvrières.

L'analyse de l'espace urbain est particulièrement révélatrice : Marin attribue au quartier de la Goutte d'Or (*L'Assommoir*), par exemple, des fonctions archaïques qui mettent en lumière la « structuration mythique » du monde tel que perçu par l'œil de Zola. Ainsi la métropole moderne ressort-elle comme « image mythique de la Cité originaire », espace dont les habitants jouent des rôles mythiques et où le spectre des rites antiques dote l'activité quotidienne, encore une fois, d'une portée symbolique importante. Une telle lecture valorise par exemple les fonctions signifiantes des périphéries et des seuils, ce qui sert à rappeler au lecteur l'ambiguïté des frontières chez Zola, les transitions multiples qu'elles représentent, les aspects mystérieux du réel qui se dérobent à la représentation et le fait, d'ailleurs, que « les significations de la ville moderne et de la narration réaliste ne se construisent pas d'une manière univoque ou tout simplement linéaire. Car

dans la cité moderne, les formes rectilignes et les contours rectangulaires du lapidaire architectural ne s'identifient pas nécessairement à l'unidimensionnalité du sens ».

Bref, cette exploration détaillée des topoï mythiques et archaïques (discussion informée par une compréhension très profonde non seulement de l'univers zolien, mais également de la mythologie grecque et des sociétés primitives) réaffirme la présence, dans le texte zolien multidimensionnel, du *pneuma*, le « souffle », comme l'écrit Marin aussi dans son article sur *Le Ventre de Paris*, « d'une réalité qui reste toujours invisible et inexprimable ». En s'appuyant sur un fonds riche d'études zoliennes, cette étude couvre, dans l'espace de 158 pages, beaucoup de terrain littéraire et culturel fertile. Il convient aussi de mentionner l'élégance stylistique du livre, qualité qui ne peut qu'augmenter le plaisir de la lecture.

Bibliographie

- FLAUBERT, Gustave. 1975, « Lettre à Émile Zola, 15 février 1880 », *Correspondance*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Club de l'Honnête Homme, vol. XVI.
- MARIN, Mihaela. 2003, « Géométries de l'invisible : impasse de la théorie naturaliste dans *Le Ventre de Paris* », *Les Cahiers naturalistes* 77, p. 59-71.
- TODOROV, Tzvetan. 1984, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

Jean-François Chassay, *Dérives de la fin,*
Sciences, corps et villes

Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2008, 224 p.

Brigitte Fontille
Université d'Ottawa

Il existe différentes façons de composer (et donc de lire) un recueil de textes. Il y a évidemment une méthode cérébrale qui consiste à rassembler les textes de manière essentiellement stratégique, une manipulation de force liant pouvoir et savoir afin d'établir clairement le réseau de sens désiré. Rien de tel avec l'agencement polyphonique de *Dérives de la fin* de Jean-François Chassay, où les études se présentent comme autant de variations, combinées de façon indépendantes, mais néanmoins harmonisées les unes aux autres par une thématique et un cadre méthodologique. L'ouvrage réunit en effet quatorze

textes que l'auteur a publiés ici et là entre 1997 et 2006. À l'exception d'un texte sur le cinéma de John Cassavetes, le corpus fictionnel étudié s'attarde au répertoire de prédilection de l'auteur, soit le roman québécois, français, américain et britannique. Le choix des ouvrages, tous publiés plus ou moins au tournant du nouveau millénaire, témoigne de la volonté de l'auteur d'explorer comment le monde de la fiction traite ces temps d'effondrements et de catastrophes qu'apporte le tournant du XXI^e siècle.

Prenant acte de la fécondité des recherches sur l'imaginaire de la fin, Jean-François Chassay aborde ici le phénomène sous trois figures : la science, le corps et la ville. Ces figures parcourent de manière tacite les œuvres étudiées et orientent leur lecture sans toutefois s'affirmer comme une thématique restrictive.

Cet imaginaire de la fin auquel nous convie l'auteur concerne des représentations d'un monde en changement, sur le point de basculer ou, parfois, tout juste après le choc. Ce moment précis de « la transformation radicale pour le sujet de son propre univers » (p. 9) est à ne pas confondre avec la mort, laquelle impose davantage une disparition qu'une transmutation. Cet imaginaire se nourrit donc de bouleversements et de catastrophes qui trahissent peut-être une angoisse fondamentale vis-à-vis de l'aventure humaine. Vis-à-vis d'un univers où tout — l'identité, les comportements, le temps — semble détraqué, imprévisible et incontrôlable. C'est donc davantage « de la fin d'un monde dont on parle que de la fin du monde proprement dite » (p. 99). Nous plongeons ainsi, avec notamment Gilbert La Rocque, François Bon, Graham

Swift, Pierre Senges, Philip Roth, Michel Houellebecq et Gaétan Soucy, dans des univers faits de rêves brisés, d'échecs, de folie, de déchéances, de déclin et de chocs. C'est également la vision d'un monde fait de malchances, d'espoirs déçus et de passions avortées. Ces *dérives*, sans cesse reconduites, où la fin est plutôt « l'idée d'une épreuve à traverser » (p. 140), sont au cœur des fictions soumises ici à l'examen.

L'ouvrage se subdivise en trois parties. La première, intitulée « Le poids de l'Histoire », met au premier plan différentes relations existant entre habitat, mémoire et filiation. « Apocalypse intime », la seconde partie, est consacrée aux romanciers qui se sont appliqués à mettre en scène un événement qui déclenche le chaos dans une vie. Finalement, l'imaginaire de la fin, dans « Terribles métamorphoses », se présente sous les traits de transfigurations, de transformations. On y explore les possibilités de maintenir une certaine santé mentale lorsque le corps humain subit des mutations fondamentales. La question qui demeure concerne le rapport de ces changements avec la déliquescence de l'homme, de la société et de l'histoire.

À travers les figures du corps, de la ville et de la science, c'est l'idée de « perfection des commencements qui anime l'apocalypse, le souvenir imaginaire d'un paradis perdu » (p. 80). On cherche à reconstruire l'Éden sur les ruines de notre civilisation actuelle. Le corps désacralisé, mort ou vivant, parfois malade, imparfait, hybride ou métamorphosé, impose sa présence de manière obsédante dans un monde où vivre semble tenir à la possession de son corps. Les relations au corps représentent une tentative désespérée de s'ancrer dans le

présent, et ce, pour éloigner le poids des souvenirs et oublier l'inévitable et véritable fin que trouve l'aventure humaine dans l'ultime fin, celle de la mort. La mémoire occupe donc un rôle central dans cet imaginaire.

Sous un autre angle, la science semble menacer l'identité de l'homme. Que ce soit la technologie médiatique (chez Robert Racine), la biologie moléculaire (chez Houellebecq), l'économie ou la cybernétique (chez Mc Elroy). À travers quelques représentations de la ville, l'ouvrage nous propose des lectures qui montrent que la « fin d'un certain monde occidental tient à la manière dont on se débarrasse de l'ancien » (p. 46). Ainsi en est-il par exemple de la lecture qui est faite de *Ruines-de-Romes* de Pierre Senges, où le personnage principal, un « jardinier millénariste », tente de détruire Rome en y faisant croître un immense jardin. On y lit le jardin d'Eden. C'est encore le cas, au chapitre 2, de Jamie, qui détruit, au nom du progrès, les tours d'habitation que son grand-père avait érigées, deux générations auparavant, au nom de ce même progrès. La ville est donc présentée comme un immense lieu de mouvements, et il s'en faut de peu pour qu'on passe de l'espace urbain au corps urbain. Ainsi ville et corps s'imposent-ils en palimpseste de tous les souvenirs et de toutes les mutations de la civilisation moderne. La science, elle, interroge par le détour du corps les frontières de l'humanité entre le posthumain et l'animalité du corps que dévoilent anomalies et maladies ainsi que certains comportements sexuels.

Dans tous les cas, il est question d'une filiation, familiale, biologique ou historique. On serait tenté d'ajouter : artistique. L'écriture se présente alors également comme une entreprise

artistique exploratoire. Il est d'ailleurs précisé dans la conclusion qu'en traitant de l'imaginaire de la fin, Chassay fait reposer sa démarche sur un postulat : « la fiction est une forme de savoir, une manière de connaissance du monde » (p. 207). La reprise, dans des contextes variés, des mots de la fin tels qu'apocalypse, eschatologique ou encore déliquescence, participent à la construction d'un imaginaire qui interroge le roman. Les fines analyses de Chassay ne manquent pas de souligner les structures narratives chaotiques et les tensions que subit le langage.

Enfin, Chassay souligne le caractère risible que peuvent revêtir certaines tragédies et montre comment les textes oscillent parfois entre pathétique et risible. La laideur de certains corps se double souvent d'un ridicule qui prend des airs de farce burlesque. Tel est l'exemple de *L'Immaculée conception* de Gaétan Soucy où, malgré l'horreur d'un corps qui se désagrège sous nos yeux, se pointe également un ridicule qui fait sourire. Les déchéances du corps qui confinent parfois aux frontières de l'humain nous entraînent de même aux limites de l'absurde. C'est le cas de l'écriture de Saunders, qui parvient à exprimer avec « violence la cruauté de la vie sans jamais nier la part de grotesque des situations dans lesquelles se trouvent les narrateurs, l'incongruité des événements qu'ils vivent et même leur loufoquerie » (p. 120). C'est encore de lugubres ironies qu'il s'agit chez David Kepesh qui, dans *Le sein*, le roman de Philip Roth, se transforme en sein géant. L'aventure humaine oscille alors entre pathétique et risible.

Jean-François Chassay ayant intentionnellement refusé de regrouper ses études en trois parties correspondant aux

figures de la ville, des sciences et du corps, il revient au lecteur de réaliser liens et regroupements. On pourra ainsi regretter le caractère elliptique de l'unité et les quelques répétitions et redondances qui marquent inévitablement ce recueil. Cela dit, le lecteur trouvera dans ce volume parfois un peu éclectique, mais fort agréable à lire, des textes présentant des recherches très détaillées. Par ailleurs, pour qui s'intéresse à la vaste question des imaginaires de la fin, les pistes, les suggestions, les hypothèses exposées peuvent ouvrir à des études plus larges ou plus approfondies.

Denis Pernot, *La Jeunesse en discours (1880-1925)*.

Discours social et création littéraire

Paris, Honoré Champion, 2007,
coll. « Littérature de notre siècle », 288 p.

Michel Lacroix

Université du Québec à Trois-Rivières

Du conflit entre doctes et « lettrés », au XVII^e siècle, à la provisoire mais spectaculaire superposition de la théorie et de l'écriture, sous le signe du *texte*, dans les années 1970, l'antagonisme entre l'École et la Littérature, ces deux institutions de la parole, a contribué à structurer la vie intellectuelle française, sans l'éclat des tumultueux rapports au pouvoir ou à l'économie. La Belle Époque marqua un des temps forts de cette longue histoire comme l'ont montré, entre autres, les travaux de Christophe Charle, Antoine Compagnon et

Chrisophe Prochasson. Un ouvrage récent vient à leur suite, quoique à partir d'une perspective distincte, contribuer à ce chantier encore peu fréquenté, mais qui semble commencer à se constituer au croisement de l'histoire sociale, de l'histoire des intellectuels et de l'historiographie littéraire.

C'est en effet sous l'angle des discours que Denis Pernot aborde les tensions, les postures et les argumentations suscitées par les réformes dans l'enseignement de la littérature, en France, entre 1880 et 1925. S'attaquant à un vaste corpus, composé d'enquêtes (sur la jeunesse ou sur la littérature nouvelle) et de chroniques sur la grammaire, de discours de remise de prix, de romans et de recueils d'essais, il s'attache à montrer comment le topos de la jeunesse devient, à partir de 1880, une obsession discursive qui unit discours littéraires, politiques et scolaires, faisant surgir la figure, inédite, de l'écrivain-pédagogue.

Cette figure complexe, idéal et repoussoir tout à la fois, constitue en quelque sorte celle de l'énonciateur idéal du discours *sur* et *à* la jeunesse : le maître qui connaît la jeunesse et sait comment toucher son âme, par l'invisible et amicale autorité de sa parole. À la jonction de deux mondes (celui de l'école et celui des lettres), l'écrivain-pédagogue bataille des deux côtés : contre les « pions », il fait l'apologie d'une parole sans pédantise, de forme libre — Alain est le meilleur exemple de cette tendance dans ses *Propos d'un normand* — ; contre les « mauvais écrivains » pervertisseurs de jeunesse, il défend la fonction « morale » et « humaniste » de la littérature — de ce côté, la figure par excellence est celle de Barrès, qui entend être « professeur d'énergie » au même titre que peut l'être Napoléon pour les protagonistes des *Déracinés*. Cette volonté de concilier

autorité et liberté ne va pas sans mal et, ultimement, les nouvelles générations d'écrivains s'opposeront avec force au moralisme prescriptif de l'écrivain-pédagogue. Aux romans volontiers argumentatifs de ce dernier, on opposera des récits ironiques; aux « arts d'écrire », on substituera des « arts de réussir »; au modèle oratoire des Belles lettres, on préférera l'exhibition textuelle de l'écriture.

Parmi les mérites de cet ouvrage, un des principaux consiste dans l'analyse des multiples articulations qui font surgir, dans la grande masse des discours sur la jeunesse, cette figure à cheval sur deux sphères institutionnelles, deux modes de légitimité. Son fondement, peu évident, tient dans une métonymie constante, opérée par les « observateurs » des nouvelles générations scolaires : la jeunesse, pour eux, c'est essentiellement la jeunesse littéraire. Pour comprendre la première, il suffit en quelque sorte de lire la seconde. Cela est vrai, tout particulièrement, des éléments anxiogènes qui parsèment leurs remarques et font craindre le pire pour l'avenir de la France si on n'inculque pas une autre « leçon » à cette menaçante masse de jeunes (il)lettrés que celle, manifestement ratée, de l'école républicaine : anarchisme larvé, fainéantise, faiblesses grammaticales et logiques profondes, positivisme, etc. Ce faisant, l'écrivain-pédagogue confère un statut social de première importance à la littérature et en fait le terrain par excellence des luttes pour encadrer la jeunesse. Il y a ainsi un déplacement constant, dans leurs discours, de l'École au Livre, comme si l'objectif final n'était pas tant de changer l'institution scolaire que de servir de maîtres aux nouvelles générations littéraires. Cela transparaît nettement dans le type de légitimité recherchée par « l'écrivain-pédagogue », laquelle

est bien davantage d'ordre littéraire que pédagogique, sociologique ou psychologique, et porte tout à la fois sur l'objet du discours (compétence critique sur la langue, l'écriture, la finalité de la littérature) et sur sa forme (ethos d'essayiste par opposition au pédantisme).

Une autre qualité significative de ce travail tient à ce que l'étude des récurrences et des traits généraux s'appuie à de nombreux endroits sur d'attentives lectures des textes ou sur l'examen de la logique globale de la production d'un auteur. Ainsi, par exemple pour les œuvres de Marcel Prévost, abordées dans la deuxième partie : adopter la forme épistolaire, selon Pernot, permet à l'auteur des *Demi-vierges* de recourir à une forme « libre » et associée à l'intimité (donc étrangère, a priori, à la froide rigueur du professeur), à un genre bref qui peut circuler à loisir dans les journaux et donner lieu à un rassemblement en recueil, à un type de discours, enfin, qui mène aussi bien du côté de l'argumentation que du côté du récit. Par leurs traits textuels et génériques de même que par leur mode de publication, les textes de Prévost permettent d'observer en détail le fonctionnement des discours de l'écrivain-pédagogue. Les chercheurs s'intéressant à la littérature et aux journaux de l'époque trouveront ainsi d'éclairants commentaires sur quantité d'auteurs et de textes désormais oubliés (dont des œuvres jugées secondaires d'écrivains fréquemment étudiés) : Paul Adam, Alain, Antoine Albalat, Henry Bérenger, Paul Bourget, Léon Daudet, Rémy de Gourmont, Abel Hermant, Fernand Vandérem, etc. On ne peut qu'applaudir à cette excursion hors des sentiers battus de l'histoire littéraire, laquelle va d'une certaine manière dans le

sens de la « Revie » défendue par Bruno Curatolo et la revue « Roman 20-50 ».

L'impact et la force de cette étude seraient plus nets encore si quelques réserves n'apparaissaient quant aux aspects méthodologiques de l'étude. On ne peut en effet découvrir sur quelles bases a été sélectionné le corpus qui sert aux analyses, ni quelles raisons justifient le découpage de la période (1880-1925). Cette lacune apparaît d'autant plus fortement que le titre et l'introduction font référence aux travaux de Marc Angenot et donnent l'impression, de prime abord, que l'ouvrage s'inscrit en quelque sorte dans le sillage de l'école française de l'analyse des discours. Or, ce n'est pas exactement le cas. On ne saurait en faire un reproche à l'auteur, dans la mesure où l'éditeur pèse généralement de tout son poids sur ce baptême péritextuel. Néanmoins, ce rapprochement avec une approche qui s'est entre autres illustrée par une grande précision méthodologique, met en lumière le caractère flou tant de la méthode que de la position théorique générale. Il ne s'agit pas le moins du monde, ici, de reprocher à l'auteur d'avoir convoqué des textes de provenance multiple ni d'avoir tenté de reconstituer un ensemble discursif aux contours évanescents, celui de la jeunesse : les résultats les plus intéressants de l'étude, dont l'hypothèse de l'écrivain-pédagogue, auraient été impossibles à obtenir autrement. Le regret tient plutôt à ce qu'on ne peut évaluer quel prisme la délimitation du corpus a pu interposer entre l'analyste et la masse de discours qui reprennent ou retravaillent les topoï de la jeunesse. On trouve en effet des fragments de ces discours dans les traités médicaux, dans les ouvrages sociologiques, dans les discours politiques, dans les romans mettant en scène des personnages « jeunes », dans les

mémoires et les autobiographies, et un peu partout dans les journaux (y compris dans les publicités). Comment, par ailleurs, distinguer entre jeunesse et enfance, entre thématisation et connotation (avec, par exemple, la dissémination d'images et d'arguments liés au topos de l'énergie, de la vitalité)?

Sans s'expliquer en détail sur sa méthode, Pernot se concentre dans son ouvrage sur un pan du discours sur la jeunesse, celui explicitement consacré à la jeunesse contemporaine, en partant des moments où ce discours s'emballe, suscite des polémiques et fait apparaître des énonciateurs dominants. De sorte que, tout en exhumant des auteurs oubliés, on se penche en fait sur la face la plus visible, la plus commentée, à l'époque, de ce discours. Cela se défend, mais aussi se discute, puisqu'on ne peut plus parler, à ce moment, « du » discours sur la jeunesse, mais d'« un » discours sur la jeunesse. De plus, une seconde restriction du champ d'observation règle le passage de la première aux deuxième et troisième parties, qui correspond au passage du discours « général » sur la jeunesse (au sens restreint indiqué ci-dessus) à la figure de l'écrivain-pédagogue. Peut-être aurait-il été plus juste d'indiquer, dès le départ, voire dans le titre, qu'il s'agit moins d'examiner « l'ensemble des écrits qui mettent la jeunesse en discours » (p. 19) que de reconstituer ce personnage imaginaire, tel qu'il est construit par et dans le discours sur la jeunesse. De même, en indiquant que l'écrivain-pédagogue est d'abord abordé à partir des tensions entre pédagogie et littérature, bien que les discours sur le pédagogue ou la pédagogie ne se restreignent pas à cette figure, on s'étonnerait moins de ne pas voir d'analyse de ce qui arrime, de ce côté, l'image du « maître », de « l'éveilleur de conscience »,

etc., aux discours scientifiques, psychologiques, religieux ou politiques. Enfin, on aurait pu souhaiter que l'ouvrage éclaire son approche, sur ce plan, en se confrontant aux travaux récents qui ont cherché à (re)conceptualiser la mise en scène discursive de l'énonciateur, autour des notions d'éthos (Amossy), de scénographie (Maingueneau) ou de posture (Meizoz).

Emmanuelle Sempère,
*De la merveille à l'inquiétude : le registre du
fantastique dans la fiction narrative au XVIII^e siècle*
Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, 611 p.

Isabelle Tremblay
Collège militaire de Kingston

Dans cet ouvrage, Emmanuelle Sempère s'interroge sur les « effets d'inquiétude » (17) que produit la lecture de nombreux textes narratifs afin de définir le « registre » (103) du fantastique au XVIII^e siècle. L'étude apporte un éclairage nouveau aux contes, romans et fictions scientifiques des Lumières souvent perçus comme textes précurseurs de la littérature fantastique du XIX^e siècle.

De la superstition au surnaturel

L'auteure se penche d'abord sur le traitement que subit la superstition et sur la place grandissante qu'occupe le surnaturel

dans le discours pseudo-scientifique, l'*Encyclopédie* et le genre romanesque. Dans la première moitié du siècle, les ouvrages traitant de la superstition tendent à l'associer à une pratique marginale et à une « faiblesse intellectuelle » (89), la discréditant ainsi aux yeux de tout catholique cultivé. Avec Augustin Calmet et son *Traité des apparitions des esprits et sur les vampires et les revenants* (1746) apparaît le souci de renforcer l'autorité du pouvoir surnaturel de la religion, compris comme ce qui est au-dessus de la nature et qui relève de l'ordre divin. Le succès qu'il remporte ainsi que la réédition et la traduction de son ouvrage témoignent de l'intérêt du public pour le surnaturel. La place qu'occupe le surnaturel dans l'*Encyclopédie* et la difficulté que manifestent les rédacteurs à s'entendre pour le définir sont le signe qu'il suscite une sorte de malaise. Partagés entre les sentiments de rejet et de fascination à son endroit, les romanciers des Lumières font poindre une part d'ambiguïté dans leurs récits. En pleine redéfinition, le genre romanesque se voit conférer la caution du vrai et conjugue la réalité avec le « plaisir de croire » (470). Parce qu'il se définit par rapport à la représentation d'un monde cohérent, c'est-à-dire par rapport à une norme, le fantastique se construit sur un fond de vraisemblable et suscite le sentiment d'inquiétude « à proportion de l'éclatement de la cohérence du monde » (447). C'est pourquoi il trouve dans le roman des Lumières un espace privilégié où se construire. Comme l'espace romanesque se veut autonome par rapport à la réalité, le surnaturel qui s'y voit « poétisé » (91) se confond avec l'étrangeté et devient « hors Dieu » ou plutôt « hors nature » (91). En résulte le fantastique en tant qu'« inscription dans le

texte des procédures de réception d'un matériau surnaturel » (91). Espace idéal où mettre en scène le « surnaturel expliqué » (94) et la « confrontation dialogique » (95) servant à dénoncer la superstition, le roman accueille aisément le projet rationaliste des Lumières consistant à découvrir la vérité et à se détacher de l'esprit de système, de sorte que le surnaturel sert de couvert à des affirmations dont il était impossible d'envisager la formulation en termes réalistes.

Alors que les théoriciens du fantastique accordent une attention particulière au *Diable amoureux* (1776) de Jacques Cazotte, dans lequel les romantiques et surréalistes ont vu un tissu de croyances anciennes et de légendes populaires, Emmanuelle Sempère met l'accent sur le fait que ce roman, qui s'affaire à prévenir son public contre la sensualité et l'amour, condamne le surnaturel plutôt qu'il ne lui accorde une dimension exemplaire. Elle retrace avec précision la présence du « féminin démoniaque » (137) dans d'autres textes de Jacques Cazotte et indique que l'originalité du *Diable amoureux* réside dans « le doute sur la nature de l'apparition » (140), lequel est source de fantastique et produit des débats de l'époque sur la métamorphose du diable. En plus de montrer que la représentation du surnaturel se nourrit du contexte culturel, l'auteure a le mérite d'illustrer en quoi *Le Diable amoureux* se distingue d'autres romans lorsqu'il fait intervenir la dimension surnaturelle. Toutefois, le rapprochement entre *L'Histoire d'une Grecque moderne* (1740) de l'abbé Prévost et *Le Diable amoureux* (1776) de Cazotte se révèle peu convaincant précisément parce qu'il néglige de tenir compte du contexte esthétique fort différent présidant à l'écriture de chacun. En

alliant Théophraste à la figure de la sorcière, l'auteure montre bien que le roman de Prévost met en scène une « lutte de deux paroles » (148), mais échoue à en dégager toutes les nuances. La conclusion que le texte démonologique sert de modèle au genre romanesque, lui fournissant une « énonciation spécifique », un « modèle rhétorique » et un « modèle narratif » (149), aurait gagné à être explicitée par davantage d'exemples.

Du merveilleux au fantasmagorique

À la fin du Grand Siècle, le merveilleux, qui permet une certaine liberté d'expression, rend possible la double représentation du réel et de l'étrangeté. Le conte de fées, théâtre du merveilleux, se veut donc la peinture des « points d'inquiétude » (162) de l'époque. La figure du monstre constitue le plus important « symptôme de désordre » (164). Au début du siècle des Lumières, la représentation des monstres est codifiée : diverses fonctions leur sont attribuées selon que le texte littéraire possède un programme moral, précieux ou libertin. En passant en revue la figure du monstre telle qu'elle se manifeste dans les contes de Mme d'Aulnoy, de Lubert et de Crébillon, l'auteure dresse une sorte de symbolique du monstre. Pour sa part, la fée, dont l'auteure étudie les pouvoirs, se situe aux confins d'un « naturel merveilleux » et d'une « nature physique » (205). En se substituant au conte merveilleux dans les années 1730, le conte parodique, qui manifeste l'inquiétude d'une époque incapable de rompre définitivement avec un certain nombre de croyances et de superstition, ouvre la voie à un discours qui a pour objet non pas le surnaturel, mais l'anormalité. Le

merveilleux est donc mis à distance dans les contes de Crébillon alors que l'enchantement se voit remplacé par l'ennui dans ceux d'Hamilton.

Après le merveilleux, le fantasmagorique, compris comme un « discours des fantasmes » (347), inspire des œuvres à teneur surnaturelle ayant pour fonction d'« abuser l'imagination » (348). Tout comme le conte merveilleux, le récit fantasmagorique met en scène la figure du monstre, qui effraie plus par l'angoisse qui préside à sa création que par son aspect surnaturel. L'emprunt de figures et de motifs issus des merveilleux gothique et oriental contribue à renouveler le conte et répond à l'engouement des lecteurs pour une littérature qui les fait trembler. Traductions et compilations de textes orientaux alimentent donc l'imaginaire fantastique entre 1720 et 1760. Les « récits d'élémentaires » (284) conçus autour de gnomes, de sylphes, d'ondins et de salamandres et auxquels *Le Comte de Gabalis* de Montfaucon de Villars donne son coup d'envoi en 1670 font intervenir une part de burlesque. Dans la foulée de Villars, d'autres auteurs n'hésitent pas, au milieu du siècle des Lumières, à représenter une interaction avec des êtres surnaturels et donc à combiner le merveilleux et la réalité, projet auquel participent le thème du démembrement corporel et le motif de la tête coupée, dont traite longuement l'auteure. Ainsi, au fil du XVIII^e siècle, le fantastique se définit moins par sa composante surnaturelle que par la mise à l'épreuve des personnages confrontés au surnaturel, c'est-à-dire par un « discours second, interrogatif, problématique » (347) face au pouvoir de l'imagination.

De l'inquiétude au fantastique

À une époque où les structures sociales d'Ancien Régime sont menacées, le merveilleux classique souffre d'« évidemment » (528), de sorte que l'inquiétude s'immisce dans le texte de fiction. La représentation de la mort, de la maladie et de la folie converge vers une angoisse charnelle, c'est-à-dire « directement vécue » (353). L'inquiétude liée au rapport au corps entraîne chez le lecteur ce que l'auteure qualifie de « convulsion » (355), c'est-à-dire de « réaction spontanée et violente produite par le contact avec l'étrangeté » (355). C'est alors que le fantastique se conçoit dans la confrontation du lecteur avec une expérience effrayante comme celle de la mort. Les discours encyclopédiques et médicaux qui passent en revue différents types de mort et qui compilent nombre de récits et de témoignages s'attardent surtout à la mort physique. Bien que la représentation de la mort donne dans la surenchère au sein du conte merveilleux, elle continue d'y être considérée dans ce qu'elle a de concret. Alors que les « cires anatomiques » (390) représentant le corps mort s'attirent un regard empreint à la fois d'étonnement et d'angoisse, figurines et statuettes jouent des rôles similaires dans les contes. Tandis que le dégoût qu'évoquent la puanteur et le verbe « vomir » dans les contes des années 1730 s'explique par l'inquiétude que provoque le corps d'autrui, le thème de l'impuissance qu'exploitent la sorcellerie et le libertinage manifeste plutôt l'angoisse qu'inspire son propre corps. Que la femme, la sorcière ou l'enchantement en soient la cause, l'impuissance est révélatrice de l'incompréhensible, réglant les mouvements et la souffrance du corps. Rêve, songe et cauchemar augmentent dans le texte

de fiction le sentiment d'inquiétude et se présentent comme des symptômes du déséquilibre affectant le sujet dans son rapport au monde.

Dans cet ouvrage qui a l'avantage de faire découvrir des femmes écrivains peu étudiées telles que Mme Robert, Mme Murat, Mlle L'Héritier, Mme Lévesque et Mme d'Auneuil, Emmanuelle Sempère distingue judicieusement le « registre » fantastique des Lumières, conçu comme une « machine textuelle » (523) qui orchestre des représentations merveilleuses et surnaturelles et qui opère par le biais de la fascination et de la séduction, du genre fantastique qui se constituera au siècle suivant. De la superstition à l'inquiétude en passant par le surnaturel, le merveilleux et le fantasmagorique, cette étude montre le fantastique sous tous ses angles.

Marion Schmid,
Proust dans la décadence
Paris, Honoré Champion,
coll. « Recherches proustiennes », 2008, 226 p.

Évelyne Deprêtre
Université du Québec à Rimouski

Comprendre les liens qu'a entretenus Marcel Proust avec le mouvement artistique et littéraire décadentiste de la fin du XIX^e siècle et comment l'auteur d'*À la recherche du temps perdu* en a intégré, assimilé et transformé les thématiques et l'essence à travers ses écrits, voilà la tâche que s'est rigoureusement fixée Marion Schmid dans son essai *Proust dans la décadence*. Avec une ligne de conduite qui se veut à la fois chronologique et thématique, sa démarche judicieuse et précise désire mettre en

place le débat de l'émergence du modernisme proustien à partir d'empreintes décadentes.

Mais avant toute chose, l'auteure présente avec brio l'univers décadentiste fin de siècle, dont elle parcourt le paysage littéraire pour tracer un portrait fidèle de la jeune littérature décadente, laquelle n'est pas sans lien avec le symbolisme. Grâce à son exploration minutieuse de l'éventail thématique décadent qui point à l'horizon des écrits du Proust écolier et jeune critique, elle met au jour une dialectique propre à l'œuvre proustienne, celle entre l'évacuation, l'absorption, le recul et le panégyrique de l'esthétique décadentiste. L'étude de Marion Schmid gagne encore en pertinence lorsqu'elle identifie les inscriptions de la décadence dans le recueil *Les plaisirs et les jours* (1896) tant dans la matérialité de l'ouvrage que dans ses éléments mythiques, paratextuels et intertextuels.

Dans son voyage au cœur de la décadence et de la pensée fin de siècle, l'auteure propose d'appréhender l'esthétisme anglais de la seconde moitié du XIX^e siècle, dont les fondements et la conception esthétique ont certainement influencé l'anglophile qu'était Proust, le traducteur de John Ruskin. Ce passage par la doctrine de l'esthétisme est une étape nécessaire et précieuse pour présenter le cheminement de Proust vers une distanciation par rapport aux écrits ruskiniens et vers l'idée de comprendre la création comme une traduction de soi-même. Comme Marion Schmid l'identifie d'ailleurs sans détour, la critique de l'esthétisme et de l'idolâtrie s'accomplira dans le roman proustien de la maturité, *À la recherche du temps perdu*, lieu par excellence de la satire de l'esthétisme. Si ce roman est surtout l'histoire d'une vocation, celle de « Marcel qui devient écrivain » comme le dit Gérard Genette (cité p. 107), il est aussi

un terrain fertile à l'émergence de personnages esthètes, poseurs, dilettantes et idolâtres. Marion Schmid en fait une analyse systématique et aiguë et montre qu'ils évoquent tous le péril que présente un esthétisme sans ancrage philosophique, qu'ils dénoncent l'idolâtrie démesurée et qu'ils n'ont aucune aptitude à traduire leur moi profond.

Le périple de *Proust dans la décadence* se poursuit avec l'anarchie sexuelle liée au style fin de siècle. L'auteure souligne les problématiques de la remise en question des rôles féminins et masculins, de l'inversion des sexes... et survole leurs manifestations artistiques, scientifiques et psychanalytiques. Toujours selon un déplacement du macroscopique au particulier, elle porte son regard sur la relation que Proust entretient avec cette partie de l'imaginaire décadent. Elle montre que, dans les brouillons d'*À la recherche du temps perdu*, des topoï décadents apparaissaient et que Proust a procédé à leur gommage pour la publication définitive du roman, néanmoins au profit de la persistance d'une ambiguïté sexuelle.

L'ouvrage de Marion Schmid regorge d'exemples efficaces illustrant la manière dont l'écriture proustienne a assimilé les éléments de la sexualité décadente, mais aussi comment elle se les est appropriés.

Le leitmotiv typiquement fin de siècle de la langueur et de la dégénérescence n'est pas laissé pour compte dans cet essai. L'auteure examine les multiples causes de son existence et les enlumine d'informations historiques, politiques, scientifiques et sociales. Elle révèle l'intégration des scénarios thématiques du déclin et de la dégénérescence par la littérature de l'époque. Et elle se fixe pour tâche d'en relever l'empreinte dans *À la*

recherche du temps perdu. Ainsi discerne-t-elle les attitudes de nervosisme et les autres maladies psychiques qui caractérisent les personnages proustiens. Elle met aussi en évidence les topoï apocalyptiques qui concrétisent, entre autres, la représentation de la Grande Guerre. Cette figuration permet à Proust de mettre en scène le crépuscule des dieux qui symbolise la fin de la classe aristocratique contre le triomphe de la bourgeoisie. Mais là où réside en partie l'originalité de l'ouvrage de Marion Schmid, c'est lorsqu'elle démontre la transformation de l'écriture proustienne : le passage d'une forme fragmentaire, propre à l'écriture décadentiste, à une forme unifiée et organique.

À la fin de son voyage essayiste, l'auteure aboutit alors à la définition du « style décadent » et met en évidence les différences lexicales et syntaxiques qui existent entre l'écriture artiste et le style décadent. Bien entendu, elle en revient à Proust et s'attache à démontrer de façon méthodique, à travers des personnages de *La recherche*, sa position ambiguë de la conception de l'évolution de la langue, entre tradition et innovation. Elle tend également à établir, à partir de diverses expérimentations stylistiques qu'a faites Proust, la manière dont il va concevoir sa propre écriture en partant des modèles stylistiques fin de siècle que sont l'écriture artiste et le style décadent. Marion Schmid réaffirme l'unité et l'organicité proustienne (comme l'écrivain concevait lui-même son œuvre) dans le roman de la conscience, *À la recherche du temps perdu*, tenant ainsi en respect les critiques du manque d'organisation, du déferlement narratif et du trop grand souci du détail de ce roman.

Le véritable débat de *Proust dans la décadence* peut maintenant être posé : celui des relations que le style proustien

entretient avec des formes artistiques modernes du début du XX^e siècle. Certes, la critique a déjà envisagé, dès les années 1970, les similitudes entre l'esthétique proustienne et celle des cubistes et des futuristes. Mais l'auteure analyse finement le dépassement du modèle décadent par Proust plutôt que de le considérer sous l'angle de son rejet, pour entrer dans l'ère moderniste. Le mouvement décadendiste a agi comme déclencheur de la pensée et de l'esthétique proustiennes. Comme le rappelle Marion Schmid, ses œuvres sont certes alimentées par un imaginaire de la décadence, mais tout au long de sa création littéraire, il n'en reste pas moins que, tant par ses emprunts que par son originalité, Proust propose une réévaluation de la littérature décadente.

En somme, cet essai au cœur de la décadence apporte assurément un nouvel éclairage sur la manière dont l'esthétique décadente a imprégné l'œuvre de Marcel Proust et celle dont celui-ci a su les intégrer pour accéder à la modernité.

Joël Castonguay-Bélanger,
*Les Écarts de l'imagination. Pratiques et
représentations de la science dans le roman
au tournant des Lumières*

Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2008, 365 p.

Maxime Prévost
Université d'Ottawa

Il est hautement symbolique que la thèse de doctorat à l'origine de ce livre se méritait en 2008 le prix de la meilleure thèse en cotutelle France-Québec décerné par le ministère des Relations internationales du Québec et par le Consulat général de France à Québec. En effet, cet ouvrage offre véritablement le meilleur des deux mondes, à savoir les qualités caractéristiques de la critique à l'européenne, témoignant de vastes recherches sur

les documents d'époque, et celles de style nord-américain, opérant une véritable synthèse des travaux savants publiés sur un sujet donné au cours des dernières décennies. Le projet de Joël Castonguay-Bélanger est ambitieux : il s'agit d'explorer les savoirs qui pénètrent, au cours du dernier XVIII^e siècle et du premier XIX^e siècle, ce roman qu'on peut qualifier de « scientifique ». Cette étude se propose ainsi de faire la lumière sur deux zones d'ombre de l'histoire culturelle : une période relativement peu étudiée par l'histoire littéraire et un corpus négligé parce que non conforme aux attentes des institutions littéraire et scientifique actuelles. En étudiant plusieurs auteurs connus (Bernardin de Saint-Pierre, Sade, Rétif de la Bretonne, Louis-Sébastien Mercier, notamment) et moins connus (par exemple Charles de Villers, Révéroni de Saint-Cyr et l'abbé Balthazard), l'auteur se propose ainsi de retracer d'importants jalons de la « construction de l'imaginaire de la science et du savant » (p. 337) au tournant des Lumières. La recherche est délimitée par la publication en 1775 du *Philosophe sans prétention* de Louis-Guillaume de La Folie et par celle, en 1810, de la seconde version du *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki, découpant ainsi trente-cinq « années charnières [...] riches de bouleversements politiques, idéologiques, sociaux et culturels dans l'histoire française, [et qui] constituent, pour cette raison même, un champ de recherche légitime pour interroger l'attitude de la littérature au moment où se métamorphosent non seulement l'ordre politique et social, mais aussi, sous l'impulsion des savants, l'ordre du monde » (p. 15).

L'étude se subdivise en deux grandes parties, dont la première objective le clivage qui, « tout au long de l'âge classique, s'installe entre la pratique littéraire et l'activité

scientifique » (p. 17). Joël Castonguay-Bélanger montre bien que, au cours de la période étudiée, les discours à prétention scientifique cherchent à s'affranchir du soupçon « d'imagination » qui pèse sur les ouvrages d'invention, soupçon qui se manifeste notamment dans la réception à long terme des écrits de Buffon. L'imagination apparaîtra désormais comme « un vice rédhibitoire qui refoule hors de la science toute idée qui en serait le produit. Croit-on l'avoir débusquée qu'aussitôt son auteur se voit accusé d'une absence de rigueur qui le range du côté des métaphysiciens et des poètes » (p. 35). Les effets structurants de ce clivage seront désormais manifestes au sein de l'institution scientifique, en particulier par le recours à une terminologie plus technique (« le discours du savant se couvre d'un voile devant lequel même l'homme cultivé apparaît de plus en plus démuné », p. 42) et par la parcellisation et la séparation des savoirs (« Si la fiction devait servir de baromètre pour juger de la place qu'occupent les sciences dans le discours social, on pourrait avoir l'impression que les dernières années du XVIII^e siècle ont été marquées par une sorte de regard rétrospectif désillusionné sur l'ambition totalisante du projet encyclopédique des hommes des Lumières », p. 293). Notons au passage que c'est contre cette séparation jugée abusive entre le savoir et « la vision » que se développera au cours des décennies suivantes ce que Georges Gusdorf appelle « le savoir romantique »¹. Une seconde partie est ensuite consacrée « aux romanciers qui se sont appliqués à représenter l'activité scientifique à partir de thèmes ou de motifs qui, aux yeux des

¹ Voir Georges Gusdorf, « Fondements du savoir romantique » [1982], dans *Le Romantisme*, Paris, Grande Bibliothèque Payot, 1993, t. I.

contemporains, permettaient de la désigner en tant que telle dans la sphère sociale » (p. 18), en particulier le mystère de la génération, les théories assimilant la sexualité à l'électricité et les premiers vols aérostatiques. Cette étude constitue ainsi non seulement une excellente introduction aux discours scientifiques (et pseudo scientifiques) que relaie le corpus étudié, mais encore une véritable synthèse de la critique du dernier siècle à ce sujet. Pour le lecteur, cet ouvrage présente ainsi l'avantage d'être une somme éclairante et érudite doublée d'une source de suggestions de lectures pertinentes.

Ce livre s'adresse à au moins trois publics distincts : aux historiens de la littérature, soucieux de découvrir une période rarement étudiée de manière aussi éclairante; aux historiens de la culture, qui seront ravis de trouver en un seul livre un tel foisonnement d'informations sur les savoirs au tournant des Lumières et sur leur diffusion; et aux historiens des sciences et, de manière plus globale, aux adeptes de l'épistémologie historique, dont les objets se recrutent depuis quelques années dans le vaste domaine des « à-côté » de la science institutionnelle². La langue de l'auteur est toujours claire, souvent élégante. Le tout se lit facilement et d'autant plus agréablement que des touches d'humour bienvenues viennent alléger le tout.

On pourra regretter que l'index que comporte cet ouvrage pour le moins foisonnant ne couvre que les noms propres, et

² Voir, par exemple, Dominique Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire et philosophie des sciences*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2006, ou encore Nicolas Witkowski, *Une histoire sentimentale des sciences*, Paris, Seuil, 2003.

non les « choses », c'est-à-dire tant les principaux ouvrages dont il est question (puisque l'auteur aborde différents aspects de tel ou tel ouvrage du corpus lors de développements distincts) que les principaux savoirs qui sont abordés. En outre, je constate que cette étude, fidèle en cela à la tradition européenne de l'histoire culturelle, ne comporte que peu de passages réflexifs dans lesquels l'auteur s'interrogerait sur les présupposés et sur la portée de sa démarche qui se situe à la confluence de l'épistémocritique, de la sociocritique et de l'analyse du discours (par exemple, alors que l'expression « discours social » est utilisée à plusieurs reprises, le nom de Marc Angenot n'apparaît nulle part). Le lecteur ne peut qu'être frappé de l'absence du terme « épistémocritique » tout au long de l'ouvrage. Cette absence est sans doute attribuable à une décision réfléchie, et il me semblerait pertinent que le livre en fasse état. Mais il ne s'agit somme toute que de détails; la critique est aisée, l'art est difficile, et le livre de Joël Castonguay-Bélanger relève du très grand art.

Claude Tricotel, *Comme deux troubadours.*
Histoire de l'amitié Flaubert - Sand
Lancosme éditeur, 2007

Dominique Laporte
University of Manitoba

Préfacé par l'administrateur actuel de la maison de George Sand à Nohant, Georges Buisson, ce livre publié en 2007 peut induire en erreur : il ne s'agit pas d'une biographie récente, mais plutôt d'une réédition non augmentée d'une étude parue chez SEDES en 1978 sous le même titre. Cette réédition donne l'occasion de mesurer le chemin parcouru depuis les travaux universitaires ayant marqué le centenaire de la mort de George Sand en 1976 et de rendre hommage à celles et ceux qui donnèrent une impulsion aux études sandiennes. À ce titre, Claude Tricotel fit œuvre de pionnier : il compta parmi les premiers sandistes à

avoir pris en compte la production théâtrale de George Sand (dossier « Le théâtre de George Sand », *Présence de George Sand*, n° 19, février 1984), ainsi que ses relations épistolaires avec Flaubert et Dumas fils (dossier « George Sand et Alexandre Dumas Fils », *Présence de George Sand*, n° 24, novembre 1985). Il fraya aussi la voie à la textologie sandienne actuelle en procurant les premières éditions critiques de *Jean de la Roche* (Éd. de l'Aurore, 1988) et de *Malgrétout* (Éd. de l'Aurore, 1992). Replacé dans le contexte de la publication de la *Correspondance* de George Sand éditée par Georges Lubin dans la collection des « Classiques Garnier » (1964-1991, 25 vol.) et de la réhabilitation de George Sand au sein des premières associations sandiennes, *Comme deux troubadours* eut le mérite en 1978 de poser les jalons de travaux ultérieurs sur la correspondance de Flaubert et de George Sand : en particulier, une édition de référence publiée trois ans plus tard (Gustave Flaubert et George Sand, *Correspondance*, éd. Alphonse Jacobs, Flammarion, 1981); la publication jusqu'en 1991 des derniers tomes de la *Correspondance* de George Sand couvrant la période de ses relations épistolaires avec Flaubert (1863-1876); et les actes du Colloque international de Nohant en septembre 1991 (Nicole Mozet [dir.], *George Sand. Une correspondance*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur, 1994). Cet apport s'avère d'autant plus méritoire que les textes « restitués », comme l'indique une note liminaire de l'auteur, et annotés par endroits dans un appareil critique infrapaginal, consistent, entre autres, en des extraits jusqu'alors inédits des agendas de George Sand conservés au Département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France. L'agenda de 1870 avait déjà été transcrit (Annarosa Poli, *George Sand et les années terribles*, Bologna, Editore R. Pàtron, Paris, Librairie A.G. Nizet, 1975, p. 325-466),

mais les autres furent transcrits entièrement et annotés seulement après la parution de *Comme deux troubadours* (George Sand, *Agendas*, éd. Anne Chevereau, Paris, Jean Touzot, 1990-1993, 5 vol.). Aussi ne faut-il pas chercher dans ce livre réédité sans aggiornamento de la part de l'éditeur ce que les recherches récentes sur la correspondance entre Flaubert et George Sand ont révélé grâce aux éditions de référence disponibles depuis 1978. Tout en s'adressant au grand public, comme le précise sans ambages l'auteur dans sa note liminaire, cette *Histoire de l'amitié Flaubert ~ Sand* présente un intérêt documentaire rigoureusement soutenu qui la distingue de certaines publications circonstancielle ayant marqué le bicentenaire de la naissance de George Sand en 2004. Considérée telle quelle, cette étude peut encore attirer l'attention des spécialistes actuels qui y retrouveront non seulement le b.a.-ba de l'histoire littéraire et des débats au cœur du XIX^e siècle, mais aussi des détails factuels plus ou moins négligés jusqu'ici sur la production théâtrale respective de George Sand, de Flaubert et de Louis Bouilhet (*La Conjuraison d'Amboise*, 1866), par exemple, assujettie à un ensemble de codes dont les études dix-neuviémistes actuelles ont commencé à prendre la mesure : genres (vaudeville, théâtre historique, féerie), censure, règles de fonctionnement des théâtres, critique journalistique, etc. Les titres que portent les parties et les chapitres du livre indiquent les sujets traités par ordre chronologique (les dîners Magny, *Cadio*, *L'Autre*, *Aïssé*, *Le Candidat*, *Flamarande*, *Un cœur simple*, etc.), ce qui offre l'avantage de délimiter quelques-uns des faits marquants dans l'histoire des relations entre George Sand et Flaubert : entre autres, la publication controversée de *L'Éducation sentimentale*, qui fit l'objet d'un article apologétique de la part de George

Sand, la guerre franco-allemande, ou encore la lettre ouverte de George Sand à Flaubert, *Réponse à un ami*, publiée au lendemain de la Commune de Paris. À ces jalons s'ajoutent des index des œuvres et des auteurs cités qui donnent un riche aperçu du milieu culturel des deux correspondants, où les titres et les noms passés à la postérité furent au départ inséparables de ce qui était d'actualité dans la presse et à la scène au XIX^e siècle. Signalons enfin l'abondance et la diversité des illustrations, dont des reproductions de manuscrits et de photographies d'époque. En somme, ce livre constitue un témoignage précieux de l'évolution des études dix-neuviémistes et a les qualités requises pour faire découvrir ou redécouvrir « le » siècle de George Sand et de Flaubert d'après leur correspondance.

Jean-Pierre Bertrand et Anthony Glinier (dir.),

Sainte-Beuve. Le sens du moderne

Toronto, Centre d'études du XIX^e siècle Joseph Sablé,
coll. « À la Recherche du XIX^e siècle », 2008, 103 p.

Patrick Labarthe

Université de Zürich

Les études réunies par Jean-Pierre Bertrand et Antony Glinier sous le titre *Sainte-Beuve. Le sens du moderne* regroupent les contributions de huit orateurs du colloque tenu à l'Université de Liège le 29 octobre 2004 : Jose-Luis Diaz, Michel Brix, Vincent Laisney, Béatrice Didier, André Guyaux, Nathalie Vincent-Munnia, Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand. Il s'agissait de s'interroger sur la façon dont Sainte-Beuve « concevait l'émergence du moderne » : « de quelle

modernité a-t-il été le passeur, de quelle tradition a-t-il été le gardien, et inversement » (p. 4) ?

L'ensemble, des plus stimulants, met en évidence l'ambivalence de Sainte-Beuve à l'endroit du « moderne ». D'un côté, le moderne, c'est l'outrance, la redondance, l'incongruité, voire cet excès de pose et d'art dont témoignent les *Mémoires d'outre-tombe* auxquels il préfère, constate Béatrice Didier, l'*Essai sur les révolutions*. À l'hyperbole moderne, Sainte-Beuve oppose la vertu esthétique-morale du caché, d'où ce que Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand appellent « une ethnographie de la vie littéraire », dans laquelle au despote « enivré et ronflant » qu'est Hugo, à ces « maréchaux de la littérature » dont se gausse Sainte-Beuve citant Balzac (J.-L. Diaz, p. 23), s'opposent les obscurs de *Port-Royal* et cette figure du « consolateur » lyrique analysé par Michel Brix (« Sainte-Beuve et la tentation janséniste »), dont les modèles anglais sont Cowper, Crabbe ou Wordsworth. Ce clivage ne va pas sans une inflexion esthétique, dans l'opposition entre le *bizarre* ou l'excentrique, et l'euphémisme, cette politesse du langage qui feutre et atténue, expression de ces « hardiesses naturelles qui n'offensent jamais la beauté » (article du 15 décembre 1845 sur « Méléagre » cité par M. Brix p. 31).

D'un autre côté, le « moderne », c'est la mobilité, le sens du vivant, dont le modèle mythique serait le « Juif errant » (art. du 8 juillet 1833 sur Mickiewicz cité par J.-L. Diaz, p. 11), et le modèle littéraire, Goethe, dont les *Gespräche* (1836) auraient été lues dans la traduction anglaise de Margaret Fuller, selon Vincent Laisney qui précise les points de rencontre entre les

deux écrivains : même souci d'ordonner la mobilité du vivant en une science naturelle des esprits; même non-engagement politique réfractaire à l'humanitarisme hugolien; même refus viscéral de tout système, lequel explique autant les réticences de Sainte-Beuve à l'endroit du « programme » de Du Camp (J.-P. Bertrand et P. Durand, p. 96), que le désir, lors de l'édition Garnier des *Œuvres complètes* de Chateaubriand (1861), de faire saillir la contradiction entre la tonalité anti-religieuse de *l'Essai sur les révolutions* et le *Génie du christianisme* (B. Didier, p. 59); ou que la répugnance à toute réflexion théorique, notamment sur le poème en prose, ce genre qui naissait alors sous ses yeux (N. Vincent-Munnia, p. 77 sq.).

Au total, ce recueil pose trois sortes de questions : premièrement, sur le rapport du « moderne » au temps. J.-P. Bertrand et P. Durand mettent ainsi l'accent sur le lien entre le lyrisme et la « conscience de son historicité », sur l'analyse subtile de la « sociabilité » littéraire, de la « représentation sociale » de la littérature. Ils montrent notamment combien Sainte-Beuve eut conscience d'un nouveau rapport au lecteur, le texte moderne « produi[sant] la loi de son propre engendrement » et de sa propre lecture. Revenant sur le rapport si complexe à Baudelaire, André Guyaux parle, à propos de l'affaire Babou de février 1859, des réticences à l'endroit de « l'héritier présomptif » de *Joseph Delorme* et de cette « Némésis très lente et boiteuse » qui, si elle vise prioritairement Babou, n'épargne guère Baudelaire. Ajoutons que Sainte-Beuve a, tout comme Baudelaire, le sentiment qu'au « moderne » est attachée la conscience mélancolique du vieillissement, mais l'on sait

combien chez le poète des *Fleurs du Mal* cette conscience est dramatisée, tragique, traversée par la violence de l'hystérie.

La deuxième question, complémentaire, concerne cet ordre de l'intime que Sainte-Beuve ne peut, à l'inverse de Hugo, dialectiser avec le cosmique en un souffle totalisant. L'on pourrait prolonger, par ailleurs, les réflexions de Michel Brix sur la « consolation », en montrant que ce lyrisme *intime*, Baudelaire ne saurait le faire sien, tant « la douceur du foyer » lui est interdite, sinon sur le mode d'une perte et d'une nostalgie étudié par Jean Starobinski dans *Le Poème d'invitation* (Genève, La Dogana, 2001).

Troisième remarque : Vincent Laisney souligne fort bien que Sainte-Beuve repense les catégories de classicisme et de romantisme, qu'à l'opposition, « fondée jusqu'alors sur des critères esthétiques, se substitue une opposition de type historique » (p. 45); que cette dialectique s'intériorise chez Sainte-Beuve comme chez Goethe, le romantique — Werther ou Amaury — incarnant un mal de l'intériorité que vient tempérer et comme guérir le vœu tout classique d'une raison ordonnatrice. Aussi bien pourrait-on décrire cette dialectique comme celle de l'asianisme — Sainte-Beuve prononce le terme à propos de Balzac — et de l'atticisme, à condition de distinguer toutefois l'atticisme dont se réclame le *lundiste* et ce qui se joue de plus complexe que toute dénomination rhétorique dans l'écriture du romancier de *Volupté*.

Nous ne pouvons conclure que sur le prix qu'il faut attacher à la lecture des Actes de cette très riche journée d'études.

Jacques-Rémi Dahan,
Visages de Charles Nodier
PUPS, coll. « Mémoire de la critique », 2008

Anthony Glinoe
Université de Sherbrooke

Ce recueil d'articles, fruit de plus de deux décennies de patientes recherches, scrute, comme l'indique son titre, les « visages » de Charles Nodier. L'entreprise était aussi riche que difficile, tant ont été nombreuses les facettes de celui qui fut journaliste, conservateur de la bibliothèque de l'Arsenal, pamphlétaire, lexicographe, nouvelliste, traducteur et, parfois, tout cela en même temps. Un « portrait éclaté » (p. 8), voilà bien ce à quoi s'est astreint Jacques-Rémi Dahan dans ce livre nécessairement inscrit sous le signe de la diversité. Diversité des sujets, toujours autour de la vie et de l'œuvre de Nodier,

mais constance d'une méthode parfaitement maîtrisée : érudition, recherches dans les archives privées ou locales, mise au jour d'articles méconnus ou inédits, dégonflage par l'épreuve de menus faits des nombreuses baudruches que l'histoire littéraire a gonflées au sujet de cet écrivain insaisissable.

La première partie du livre traite des rapports de Nodier à la bibliographie, la bibliophilie et l'histoire du livre. Au sein de cette section, le premier article aborde la théorie de la bibliophilie — nous sommes à l'époque du « ceci tuera cela » de Victor Hugo et d'abondantes réflexions, souvent polémiques, sur la surproduction livresque — développée par Nodier depuis les années 1810 jusqu'à sa mort en 1844. On y voit un Nodier certes « homme du livre »¹, mais surtout, et de plus en plus la maturité venant, intellectuel aussi lucide que conservateur, opposé à l'instruction généralisée et à l'idée d'un perfectionnement de la civilisation par l'imprimerie. Le deuxième chapitre présente un cas rare sinon unique dans l'histoire littéraire du premier XIX^e siècle : celui d'une alliance entre un écrivain polygraphe et un éditeur, Nicolas Delangle, dont le nom n'a (à peine) survécu que parce qu'il a eu l'audace de publier *l'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* (1830), récit « excentrique »² par excellence et tentative pour intégrer dans une édition courante des techniques typographiques réservées

¹ Tel est le titre du livre de Didier Barrière, *Nodier, l'homme du livre : le rôle de la bibliophilie dans la littérature*, Bassac, Plein chant, coll. « L'Atelier du XIX^e siècle », 1989.

² Voir, sur cette notion, le livre de Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, Paris, Corti, 1987.

aux éditions de luxe. Dahan reconstitue, grâce à des lettres et des documents inédits, le parcours d'éditeur-libraire de Delangle, met en exergue son ambition d'épouser une lignée d'artisans imprimeurs talentueux tout en tâchant de succéder à Ladvoat comme éditeur attitré du cénacle romantique alors très actif (1827-1830), tout en montrant Nodier en directeur littéraire avant la lettre. Les trois derniers articles traitent de questions plus méconnues encore : l'auteur démontre d'abord que Nodier, contrairement à une légende entretenue depuis le bibliophile Jacob, n'a pas pu collaborer à la libérale *Décade philosophique* en 1803-1804. Il remet ensuite en cause l'idée selon laquelle Nodier, par ailleurs théoricien de la supercherie littéraire, aurait été à l'origine de la première édition parisienne du *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki — c'est l'occasion de rappeler au passage la part qu'a prise Nodier dans l'introduction en France non seulement du genre fantastique vers 1830, mais aussi du *gothic novel* et de ses cousins frénétiques au tournant de 1820. Enfin, toujours au gré de recherches biographiques et bibliographiques, Jacques-Rémi Dahan exhume une petite feuille monarchiste modérée, le *Journal des mécontents*, à laquelle Nodier a collaboré en 1814.

La deuxième partie se penche sur l'épisode de la vie de Nodier au cours duquel celui-ci, mal vu des autorités impériales pour un pamphlet publié en 1802, se décide à les solliciter pour une charge de bibliothécaire à Ljubljana et de directeur des journaux officiels d'Illyrie française. Nodier y a suivi en 1813 Joseph Fouché, auparavant tout-puissant ministre de la Police, nommé gouverneur général des Provinces illyriennes. L'historien retrace les biographies de tous les protagonistes de

cette petite aventure, revient sur les détails du procès d'un criminel dont Nodier a tiré le nom de Jean Sbogar, héros du roman éponyme (1818), puis explique les circonstances qui ont mené Nodier à abandonner le projet d'une *Histoire de la littérature slave*.

Avec les « cercles et cénacles », nous pénétrons dans la troisième partie du recueil, peut-être la plus complexe et la plus passionnante. Il s'agit là en effet de reconstituer les phénomènes de sociabilité, par nature évanescents. Le rôle séminal de Nodier et de son cénacle, devenu salon à l'Arsenal, dans la constitution d'un mouvement romantique structuré a été mis en lumière dans le livre de Vincent Laisney³. Des zones d'ombre n'en subsistaient pas moins, auxquelles Dahan vient s'attaquer. À propos des *Méditateurs de l'Antique* d'abord, groupe formé à l'orée du XIX^e siècle autour de Maurice Quai : chacun des acteurs de ce groupe dispose désormais d'une notice bio-bibliographique bien informée. À propos de la « société des philadelphes » ensuite, formée à Besançon à la même époque. À propos du *Provinvial* de Dijon (1828) enfin et de l'éphémère Académie provinciale (1826-1827) qui avait nommé Nodier à sa tête. On comprend mieux ainsi comment les écrivains romantiques ou assimilés ont essaimé dans certaines régions de France, d'ailleurs sans se compromettre ou trop investir d'énergie.

³ Vincent Laisney, *L'Arsenal romantique. Le salon de Charles Nodier (1824-1834)*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2002.

La quatrième et dernière section, intitulée « Prises de position philosophiques et littéraires », aborde des sujets variés. Il y est question, dans un long chapitre, des années d'éducation de Nodier, de ses professeurs et des théories de l'enseignement de l'écrivain, lesquelles rejoignent ses vues sur l'imprimerie : critique de la perfectibilité des civilisations, pensée sociale cyclique. On y voit encore un Nodier ultraroyaliste précéder Victor Hugo dans le combat contre la peine de mort. Nodier se découvre enfin, non pas, comme on l'a longtemps cru, en inventeur du poète coiffeur Jasmin et, à travers lui, de la vogue des poètes-ouvriers, mais en défenseur de la littérature écrite en patois, contre la tendance parisienne à la centralisation linguistique.

Utile à bien des égards, le livre de Dahan souffre — par modestie? — d'une trop faible mise en valeur des enseignements qu'il apporte. Une introduction de plus large ampleur et une conclusion auraient bien servi l'ouvrage, de même qu'un index des noms⁴. On ne lui reprochera pas en revanche que plusieurs aspects de la vie et de l'œuvre de Nodier ne soient guère abordés, l'objet du livre n'étant pas une somme et Dahan n'hésitant pas à renvoyer en notes aux trop rares mais précieux ouvrages précédemment consacrés à Nodier⁵. Espérons que, dans l'avenir, une édition des œuvres complètes

⁴ Quelques répétitions auraient aussi pu être évitées par des renvois entre les articles : ainsi d'une note sur Auguste Gleizes, p. 164, qui double une notice plus complète présentée quinze pages plus tôt.

⁵ Parmi ceux-ci, signalons le livre de Raymond Setbon, *Libertés d'une écriture critique, Charles Nodier*, Genève, Slatkine, 1979.

de Nodier et une biographie tireront tous les fruits des recherches ici présentées et que des chercheurs aussi dévoués que Jacques-Rémi Dahan continueront à désenclaver certains écrivains de l'époque romantique — Lamartine, Sainte-Beuve, d'autres encore — du rôle trop univoque que leur a assigné l'histoire littéraire.

Rémi Brague, *Image vagabonde. Essai sur
l'imaginaire baudelairien*

Chatou, Les Éditions de la transparence,
coll. « *cf.* » / Essais d'esthétique », 2008, 137 p.

Patrick Thériault

Université catholique de Louvain-la-Neuve

En s'engageant sur les traces de l'imaginaire vagabond de Baudelaire, Rémi Brague s'offre aussi à l'aventure, sérieusement bohémienne, d'un excursus institutionnel hors de l'érudition classique et médiévale où il s'est acquis une réputation de spécialiste d'envergure internationale. L'initiative est non seulement courageuse, mais probante, car au fil des treize chapitres où, à petites foulées mais d'un pas ferme, il conduit le lecteur, c'est un parcours analytique

particulièrement fin et rigoureux qu'il dessine dans l'univers baudelairien de la représentation.

L'interrogation qui donne le branle et oriente tout du long son exploration émerge de la comparaison de deux entrées voisines de *Mon cœur mis à nu* : « Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion) » et « Glorifier le vagabondage et ce qu'on peut appeler le Bohémianisme, culte de la sensation multipliée, s'exprimant par la musique ». De ces deux idées de projet, Brague fait saillir le terme commun de « culte », en lequel il discerne le « trait d'union » liant secrètement, par delà leur apparente incongruité, la référence aux images et celle au vagabondage. Les écrits et les thèmes qu'il extrait de l'ensemble de l'œuvre baudelairienne pour les analyser et les faire progressivement dialoguer les uns avec les autres veulent éclairer ce lien caché et, par là même — sans qu'il y aille d'une reconstitution proprement philosophique —, rendre compte de la cohérence interne de la pensée du poète (p. 7).

Vagabondage et rêverie : les conditions d'exercice du rapport à l'image

Si le motif du vagabondage s'impose d'entrée de jeu à l'attention critique, c'est qu'il constitue la principale condition d'exercice du rapport baudelairien aux images. Les protagonistes du sonnet *Bohémiens en voyage*, « ces voyageurs, pour lesquels est ouvert / L'empire familier des ténèbres futures », exemplifient le mieux cette nécessaire disposition à l'errance, faite à la fois de détachement et de « familiarité » avec le monde. En outre, ils permettent de comprendre que, loin de

se confondre avec une attitude de fixation fascinée et fétichisante d'une extériorité en elle-même lumineuse, comme le suggérerait d'emblée le paradigme de l'iconolâtrie, le culte baudelairien se déploie à partir du sujet, dont l'œil est la source de l'image, et s'exerce sur fond de ténèbres et dans la mobilité de ce vagabondage qui semble précisément destiné à parer les captations de l'imaginaire. Toutes conditions que résume le terme « bohémianisme », auquel Brague confère une valeur hyperonymique propre à subsumer les autres figures baudelairiennes de l'errance, comme celles du flâneur, du promeneur ou du chiffonnier.

La noirceur de la nuit où progresse la troupe des Bohémiens décrit emblématiquement l'état de relative indistinction qu'appelle et suscite à la fois, un peu à la manière d'une toile de fond, le travail de l'imagination baudelairienne : ce n'est jamais qu'à la faveur d'une « atmosphère vague » (p. 20) que la rêverie du poète peut errer et, ce faisant, être féconde. L'image de la procession nocturne évoque d'ailleurs bien ce qui anime souterrainement le culte authentique des images : à savoir le désir, un désir que le texte de Baudelaire invite à redécouvrir, par la voie de l'étymologie, comme une absence d'astres (*desiderium*). À l'opposé d'un Mallarmé fasciné par les constellations scintillantes, par les *signa* composant le lumineux « alphabet des astres », le poète des *Fleurs du Mal* apparaît fantasmatiquement mû par ce qui, du ciel, rappelle plutôt un « champ obscur »¹, une surface unifiante où formes et contours s'estompent et perdent de leur netteté.

¹ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 215.

Si Brague se soucie peu de généraliser, dans le cadre et au-delà des études baudelairiennes, et d'infléchir épistémologiquement, dans le sens de la psychanalyse par exemple, des problématiques aussi intéressantes que celle qui s'indique ainsi entre l'image, l'imaginaire et le désir, on peut difficilement lui en faire grief. Car c'est finalement à sa focalisation serrée du poème qu'on semble devoir les mises au point interprétatives, et même les quelques découvertes exégétiques, dont sa lecture peut légitimement s'enorgueillir. En témoigne bien, aux deuxième et troisième chapitres, l'analyse des pièces — canoniques s'il en est — *Élévation* et *Correspondances*, qui sait notamment éviter les facilités du paradigme gnomique auxquelles la critique baudelairienne a encore tendance à céder². Contre la thèse traditionnelle qui pose schématiquement le premier selon un axe vertical et le second selon un axe horizontal, le commentateur reconnaît dans ces deux poèmes la trace d'une vectorisation semblablement ambiguë. Pas plus qu'*Élévation* ne figure une ascension culminant dans l'Un néoplatonicien, *Correspondances* ne donne à lire l'harmonisation apaisante des « parfums », des « couleurs » et des « sons » dans l'économie sensorielle de la synesthésie. Dans l'un et l'autre cas, il y va certes d'un mouvement d'âme voluptueux, initié par le désir, mais ce mouvement est équivoque : n'ouvrant à aucun sommet, ne débouchant dans une aucune forme de symbolicité transcendante, il décrit en réalité un vagabondage spirituel, où la béatitude ne consiste pas tant à arriver au but (p. 25) qu'à

² Voir la critique de Steve Murphy dans *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen* de Paris, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques / Essais », 2007, p. 200-201.

errer dans un « mi-lieu » de liberté vaguement découpé entre terre et ciel et produit par la « confusion » des sensations. Ce à quoi donneraient tout aussi bien image les « espaces limpides » et les « champs lumineux et sereins » d'*Élévation* que l'« unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté » de *Correspondances* (p. 37).

Violence et création

Les motifs du vagabondage et du culte des images, dont *Mon cœur mis à nu* semblait suggérer la complémentarité, trouvent ainsi à se souder conceptuellement par référence à ce milieu spirituel qui, en ouvrant à une certaine errance, rend possible la création poétique. Rémi Brague fait saillir la « violence inavouée » (p. 40) qu'implique l'établissement de cet espace esthétique, notamment en proposant une interprétation agonique de la doctrine des correspondances, en laquelle il voit un principe, non pas d'harmonisation de l'univers, mais d'« entrechoquement » brutal des sens et de « transgression » de leurs limites respectives (p. 40). Mais sans doute l'idée de violence apparaît-elle plus clairement dans le thème de la décomposition qui émerge, en conjonction avec celui de la composition poétique, à partir du quatrième chapitre. En s'inspirant du poème *Une Charogne*, l'auteur y définit le travail de l'imagination baudelairienne dans les termes fondamentaux d'une décomposition visant à « rompre la continuité ou l'homogénéité naturelle des choses, afin de les faire se renvoyer l'une à l'autre des échos artificiels » (p. 52). La charogne sur laquelle le poète baudelairien médite prend une valeur axiomatique dans la mesure où elle allégorise l'état de

décomposition auquel l'imagination transforme la nature pour en faire le matériel — disloqué — de la création. Il n'y a de composition poétique qu'au prix de cette décomposition, qui réduit le substrat naturel à des éléments épars, en eux-mêmes insignifiants. Aussi, avant de s'associer à tel acte ou à telle figure poétique, le sadisme baudelairien, comme Brague l'indique au passage pour y revenir plus longuement et fort pertinemment au dixième chapitre, s'identifie-t-il à cette œuvre imaginaire de détachement et de morcellement (p. 50).

En élargissant la perspective critique à des considérations anthropologiques, les cinquième et sixième chapitres montrent la prégnance de cette décomposition imaginaire dans le rapport du sujet baudelairien au dictionnaire et à la ville. Deux constructions culturelles qui auraient ceci de commun et d'intéressant, pour le poète, qu'elles offriraient, chacune à son échelle, un répertoire ou, selon l'expression du *Salon de 1859*, un « magasin d'images » : « les hommes sont à Paris comme des mots dans un dictionnaire : ils restent isolés, sans former de phrases qui les réuniraient en un sens général. Chaque individu est un élément dans un vaste ensemble qu'une perpétuelle agitation brasse et place dans des configurations toujours nouvelles. » (p. 65) Là comme ailleurs, le milieu de l'inspiration baudelairienne se révèle être l'espace du choc et de l'entrechoquement, d'un chaos un tant soit peu violent et labyrinthique, dont il appartient à la faculté poétique de faire jouer entre elles, comme dans une combinatoire, les unités élémentaires. C'est dans un tel univers que l'artiste moderne, à la façon du flâneur ou du chiffonnier, peut espérer créer, c'est-à-dire susciter et fixer la sensation du neuf. En cela, l'ivresse qu'il lui arrive de prôner ne traduit pas tant une volonté de se

soustraire du réel, comme y invite le poète classique, qu'un désir de le renouveler à partir de ce qu'il a de plus secrètement originaire (p. 76).

Le huitième chapitre fait opportunément le point sur l'arrière-plan métaphysique de l'esthétique du choc, en interrogeant l'idée de nature impliquée dans le texte baudelairien. Brague observe à ce titre que le poète associe la nature, avant tout autre prédicat, à l'idée de continuité. La violence dont il témoigne vis-à-vis de la nature serait inspirée, en son fond, par l'idée du continu : c'est d'abord la nature en tant que continue que voudrait altérer l'esthétique du choc; et, au-delà d'elle, c'est par exemple la représentation de l'histoire en tant que progrès, donc forme continue, que le poète refuserait. Telle qu'elle est thématisée au onzième chapitre, l'importance esthétique du cadre, qui défait le « tissu continu du monde pour renvoyer l'un à l'autre les éléments de celui-ci » (p. 111), serait également symptomatique de ce refus. Glissant à un niveau résolument philosophique, Brague relie ce rejet de la continuité au sentiment aigu de l'altérité du monde, tel qu'il dénoterait lui-même, chez Baudelaire, une rupture ou un entrechoquement fondamental entre le moi et l'extériorité, excluant toute fusion ou coappartenance harmonieuse. Pour le coup, l'interprétation qu'il propose corrige, en introduisant encore là un facteur d'ambiguïté, la conception admise du surnaturalisme baudelairien : « Celui-ci, a-t-on fait remarquer, n'est autre chose que la présence du monde comme formant la totalité de ce qui est. Mais cette présence devant nous de la totalité de ce qui est n'est possible que parce que nous ne faisons pas partie du monde. En effet, si c'était le cas, il manquerait à ce qui serait devant nous un élément — nous-

mêmes. De la sorte, le “surnaturalisme” est le nom sous lequel Baudelaire approche ce que, dans un autre vocabulaire, on appellerait la facticité de l’être-au-monde. » (p. 86)

L’amour épuré des images

Où d’autres seraient tentés de lire des maladroites de débutant aux effets plus ou moins amphigouriques, Rémi Brague considère les complexités sémantiques du poème de jeunesse *Hélas! qui n’a gémi [...]*, qu’il prend pour étai au neuvième chapitre, révélatrices de la structure formelle du rapport baudelairien à l’image. Les développements qu’il consacre à l’analyse de cette structure, sous le titre *L’amour des images*, représentent sans conteste le point d’orgue de sa démonstration. Le « culte » baudelairien y apparaît dans toute sa subtilité : comme le fait d’une sensibilité répondant au pouvoir des images — pouvoir comparable à celui qu’un saint Augustin pouvait aussi leur reconnaître, même si c’est en mauvaise part, sous le motif de la « curiosité » — de cultiver l’amour, mais un amour détaché de tout objet. Telle est la singularité paradoxale de cette conception que de priser dans les images leur faculté d’enlever son objet à l’amour, de produire un amour sans objet ou, plus exactement, un amour étant à lui-même son propre objet (p. 93). C’est en ce sens que le jeune Baudelaire, dans *Hélas! qui n’a gémi [...]*, qualifie les images comme les « amours de ceux qui n’aiment rien » (p. 94). Malgré le ton contrit du poème, il n’y a apparemment pas matière à désolation, car en libérant le désir de tout objet et en le faisant porter sur lui-même, l’image conforte le sujet dans sa solitude et lui montre qu’il n’y a rien à aimer (p. 93). On

comprend que Baudelaire accède ainsi, à travers l'image, au lieu d'une « transcendance vide » (p. 94), épure de l'amour où le désir se trouve, comme le suggérait aussi *Élévation*, affranchi de la captation des objets et révélé dans son mouvement sans finalité, authentiquement bohémien. De là que l'image donne cours au bohémianisme et que son « culte », selon la thèse directrice de l'auteur, aille de pair avec celui du « vagabondage ».

Cette façon toute baudelairienne de se tenir à l'abri et comme à distance des objets — distanciation faussement stoïcienne, puisqu'elle vise finalement à cultiver le désir, voire à l'exciter — est clairement illustrée au dixième chapitre par référence au thème du visage. Parce qu'il condense l'expressivité de l'être humain et même, au-delà, de toutes choses, le visage prend aux yeux du poète valeur de repoussoir général; il en vient à désigner tout ce que l'imagination doit transformer et, plus précisément, rendre muet — tant il est vrai, comme on peut le lire dans *Le Spleen de Paris*, que le silence est censé marquer la disparition de la « tyrannie de la face humaine » (p. 100). Le sujet par excellence de cette décomposition imaginaire est la femme, le visage de la femme ou la femme en tant que visage : selon la même logique paradoxale, celle-ci s'élève à la dignité d'idole, c'est-à-dire d'image idéalisée, mais à la condition d'avoir été préalablement réduite au silence et d'avoir perdu ses traits caractéristiques. En quoi, comme Brague le fait remarquer, l'idéalisation et le sadisme entre lesquels oscille le « traitement » baudelairien de la femme, loin d'être contradictoires, forment en réalité un binôme : « le sadisme est essentiellement une *défiguration*. Mais

la défiguration fait payer du prix du silence l'élévation à l'image. » (p. 106)

Si le visage constitue la cible privilégiée du travail de l'imagination, le « type anthropologique » (p. 117) du dandy semble quant à lui en incarner l'accomplissement. Le douzième chapitre le présente comme l'image faite homme, ou l'« homme-image » (p. 123), qui peut jouir sans danger des représentations du fait précisément qu'il se connaît en tant qu'image. L'artificialité de sa mise, à l'égal du cadre pour l'œuvre picturale, le détache de la nature. Aussi s'impose-t-il, en dernière instance, comme la « clef de voûte » de l'expérience baudelairienne des images (p. 123).

La partie conclusive de l'ouvrage fait retour sur la conception de l'imagination, dont les nombreuses références chez Baudelaire, comme on sait, prêtent le flanc à une pluralité d'interprétations. Rémi Brague y précise et consolide l'acception générale qui ressort de l'ensemble de son analyse, à savoir celle d'un rapport aux images. L'imagination, dans cette perspective, ne renvoie pas seulement ni d'abord à une production d'images mentales, comme le suggère sa célèbre consécration en « reine des facultés » (*Théophile Gautier*), mais à une lecture des images matérielles (p. 127). Une lecture qui serait le mieux décrite par analogie au terme de conjecture qui, en plus d'appartenir étymologiquement au registre de la représentation, recouvre une place centrale dans la définition du beau que Baudelaire formule dans *Fusées*, en évoquant « quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture » (p. 127). Laisser carrière à la conjecture, donc à l'imagination, signifierait en somme faire jouer les possibilités de l'image — qui sont autant

de ressources d'errance et de vagabondage pour l'artiste — et ainsi ouvrir, au sein même du connu, le créneau de la nouveauté.

C'est sur cette ouverture au monde conjectural de l'image que se termine, avec un profit critique substantiel, l'aventure analytique de Rémi Bague dans la représentation baudelairienne. Seul peut-être un élément, l'un des termes des deux passages de *Mon cœur mis à nu* soumis à l'examen, semble encore jeter de l'ombre sur le vaste domaine parcouru : quoi, en effet, de la musique, par laquelle le « Bohémianisme, culte de la sensation multipliée », est censé « s'exprim[er] »?

Michel Butor,
Rencontre avec Roger-Michel Allemand
accompagné d'un DVD de François Flohic : *Michel Butor, à l'écart*, Paris, Argol éditions, coll. « Les Singuliers », 2009, 234 p.

Frédéric-Yves Jeannet

Seuls quelques artistes d'exception savent nous donner encore, dans leur maturité accomplie, parvenus à ce point où d'autres se répètent à l'infini, ou exploitent tout bonnement un filon qui s'est révélé productif ou rémunérateur, des ouvrages (*Alterswerke*) qui renouvellent la connaissance que nous avons acquise de leur œuvre et de leur vie, au fil d'une longue carrière : que l'on songe à Hokusai, à Matisse, à la *Selva morale e spirituale* de Monteverdi, aux *Boréades* de Rameau, aux bouleversants autoportraits tardifs de Picasso. Nathalie Sarraute avait en 1983 l'âge actuel de Butor — 82 ans —

lorsqu'elle livra *Enfance*. Et elle poussa plus loin encore le bouchon en publiant jusqu'à 97 ans des livres comme *Ici et Ouvrez*, joli pied de nez tardif à l'édition des *Œuvres complètes* dans la bibliothèque de la Pléiade, parue en 1996 et qui mérite d'être refondue, puisque ce dernier ouvrage, publié l'année suivante, n'y fut pas inclus. Nathalie Sarraute figure d'ailleurs au premier rang, avec Michaux, Pinget, Ollier et Leiris, des auteurs contemporains régulièrement cités dans les pages qui vont nous occuper ici.

Très sollicité dès ses débuts, dans les années 1950, par la critique qui le prie de s'expliquer sur son travail, et grand amateur d'entretiens, Michel Butor en a donné des centaines dans la presse, rassemblés pour la plupart par Henri Desoubieux en trois forts volumes qui ne comportent pas moins de 1087 pages, quoiqu'ils s'arrêtent en 1996. Il a aussi conçu des livres dialogiques avec des interlocuteurs réels ou semi-imaginaires, quoique fondés sur des personnes réelles, tels *Résistances*, avec Michel Launay, ou *Le retour du boomerang*, où il attribue à Béatrice Didier, éditrice de la collection dans laquelle l'ouvrage est paru, des propos qu'elle n'a pas prononcés, puisque c'est Butor lui-même qui a rédigé de bout en bout le dialogue, comme Céline ses *Entretiens avec le Professeur Y*. L'autoportrait dialogué avec Roger-Michel Allemand qu'il nous offre aujourd'hui appartient à la catégorie de ces livres dialogiques à part entière, avec un ou plusieurs interlocuteurs, ainsi qu'à ces *Alterswerke* que l'expérience seule sans doute aura rendus possibles. Contrairement à nombre de volumes d'entretiens enregistrés et transcrits, celui-ci fut écrit, pour l'essentiel, à l'ancienne, sur des carnets qui se trouvent d'ailleurs reproduits en illustration — quoique son style

préserve le plus souvent le ton de la conversation, ce qui le rend très accessible. Répondant aux normes implicites de la collection conçue par Catherine Flohic, sans notes universitaires ni jargon, illustré de bout en bout, en marges ou en pleines pages, de documents souvent inédits, de textes, photos et manuscrits qui tissent avec l'entretien un réseau de correspondances et montrent son chantier, le texte parvient cependant à creuser une autre voie, comme c'est toujours le cas des ouvrages publiés par Michel Butor depuis un demi-siècle, en instaurant ici un dialogue elliptique, resserré, mené avec précision et rigueur par Roger-Michel Allemand, tout à la fois incisif et respectueux dans son questionnement, sa recherche d'une vérité sur des thèmes parfois éludés ou contournés par Michel Butor, qui s'en explique ici très clairement. Ainsi de la sexualité, l'un des thèmes — avec l'argent et la politique — qu'il qualifiait de « brûlants » en 1973, au Colloque de Cerisy qui lui fut consacré : « J'étais certainement très sensuel, très tourmenté par le sexe, mais très censuré. Je suis d'éducation catholique, mais de ce côté, c'était presque protestant. » (p. 53) Ces aspects ne sont pas cachés, car l'honnêteté est de mise dans une entreprise autobiographique et autoréflexive de cet ordre. C'est la première fois qu'il évoque aussi en profondeur — et en des termes très émouvants — la surdité de sa mère, qui fut sans doute capitale dans la constitution de sa personnalité et son entrée dans *l'âge d'homme*, qu'il évoque aussi le huitième enfant de la fratrie Butor, la petite Geneviève (« la petite morte, derrière les rosiers » conjurée par Rimbaud dans les *Illuminations*), « petit fantôme » qui décéda d'une diphtérie avant sa naissance. Butor se départit ainsi, le temps d'une confidence (et il faut admirer ici l'art de l'interlocuteur) de sa traditionnelle *pudeur*. Il n'hésite plus à exprimer ses sentiments

et à revenir sur certains points obscurs de son existence, comme il l'a d'ailleurs déjà fait dans plusieurs poèmes de la décennie qui s'achève.

Tout en reformulant des choses dites au fil de l'œuvre et des entretiens, cette sorte de roman autobiographique à deux voix dispose autrement les cartes, telle une *patience* (titre d'un volume de poèmes en prose publié par Butor en 1991). Ainsi, sur la biographie : « Je ne suis pas un écrivain de journal intime ou de confessions. [...] Au début, je ne voulais rien dire de moi. J'étais sans doute un problème, mais je n'étais pas *mon* problème. Peu à peu, j'ai été obligé de répondre à des questions sans trop me dérober. Puis il m'a fallu préciser le lieu, la date, les circonstances, essayer d'élucider les raisons qui m'avaient fait écrire ceci plutôt que cela ; ce qui a constitué des îlots d'autobiographie. Certains m'ont demandé de les relier. C'est évidemment inachevable. » (p. 19) — ce qu'il précise un peu plus loin, d'abord lorsque Roger-Michel Allemand lui demande de définir les « influences mutuelles » entre sa vie privée et sa création : « Deux interactions essentielles. D'abord les souvenirs, non seulement ceux de l'enfance, mais aussi ceux de ma vie familiale, d'époux, père et grand-père [...]. Ensuite la vie professionnelle. J'ai gagné ma vie presque entièrement comme professeur. Mes droits d'auteur n'ont jamais été qu'un complément, une sorte d'aumône que m'accorde la société actuelle en tolérant mon activité » (p. 31) ; il reviendra encore sur les biographèmes et leur fonction dans son œuvre page 113, et cela donnera lieu à cet échange fascinant avec Roger-Michel Allemand où Butor rejoint, sans peut-être même le savoir, Duras et Cixous, qui ont parlé chacune à sa façon de la tentation

du crime et de la sublimation de l'instinct meurtrier dans l'écriture :

MB - [...] Les tensions violentes qui m'habitaient se sont apaisées, sans disparaître. Cela au prix de maints travaux et recherches. Car on ne peut pas séparer l'existence d'un écrivain, la mienne en l'occurrence, de son œuvre. Les deux sont liées, agissent et réagissent sans arrêt l'une sur l'autre. C'est une interaction permanente, car si l'œuvre résulte de la vie, celle-ci s'en trouve modifiée, voire bouleversée, en retour, par un effet boomerang. On peut donc dire que mon journal intime est tout entier contenu et masqué dans mes livres successifs.

RMA - À propos de tensions, lesquelles ? Est-ce trop intime pour l'aborder ?

MB - Oh, on peut bien le deviner... Il y a en particulier des hommes politiques que j'aurais envie d'éliminer. Je suis bien forcé de me retenir.

Ce livre enrichit et synthétise donc les éléments biographiques déjà connus. Il s'approche même parfois du poème ou de la sensibilité zen (ainsi de sa retraite active dans ce lieu qu'il a adopté après de multiples escales, le village de Lucinges en Haute-Savoie, dans la grande banlieue française de Genève — ville où il enseigna pendant une vingtaine d'années et plaque tournante de ses multiples voyages —, il dit qu'elle est « une altitude sur laquelle on pourrait enfin se reposer » (p. 15). Et de son travail en ce lieu : « Il suffit de sortir, avec ou sans chien, pour cueillir des horizons de méditation que je m'efforce d'écouter, d'approfondir en vue de les fixer plus ou moins quand je rentre dans la caverne de mon atelier-bureau. » *Ibid.*), une dimension bien rendue par les sous-titres des cinq chapitres (cinq, car la numérologie joue un grand rôle dans l'œuvre de Butor, en particulier les nombres 5, 6, 7, 21, 32 et 33, et la plupart de ses grandes « séries », tels *Répertoire* ou *Le*

Génie du lieu, sont divisées en 5 volumes) : « Le roc est un oiseau », « La transparence couve », « Perpétuation dans l'aventure », « Entre les déserts et les sources » et « Une nudité neuve attend notre baiser », citations tirées d'autres ouvrages de Michel Butor. La structure du livre est donc subtile. « La montagne est un lieu dans lequel on se détache, d'où l'on aperçoit les choses de haut [...]. C'est une région d'ascétisme », dit-il encore (p. 13), ce que n'aurait certainement pas contredit le poète Maurice Chappaz, qui fut presque son voisin, du côté suisse de la frontière. Une vision toujours poétique et souvent aphoristique du monde : « Quand j'entends du jazz aujourd'hui, et qu'il me plaît, quelque chose en moi se remet à danser », écrit-il ainsi page 53. Le grand avantage que présente un entretien *écrit* comme celui-ci est en effet la condensation du propos, la synthèse, la formule — qui souvent se diluent ou disparaissent à l'oral, dans la réitération didactique que comporte nécessairement une conversation à bâtons rompus. En ce sens, ce dialogue est proche du *Retour du boomerang* ou du dialogue *Résistances* mentionnés, et sans commune mesure — ce qui n'ôte rien à leur utilité ni à leur valeur documentaire — avec les entretiens oraux réunis et savamment annotés par Henri Desoubaux dans les trois volumes mentionnés. Aussi utile à cet égard que la correspondance, la masse des entretiens ajoute ainsi du vivant même de l'auteur une strate autoexégétique à son œuvre.

On croise dans ces pages les auteurs, artistes et musiciens qu'a fréquentés et admirés le jeune écrivain, Sartre, Breton et Bachelard en particulier, qui ont joué pour lui le rôle de mânes tutélaires (des deux premiers, il dit : ils sont « les deux personnes qui ont eu le plus d'influence sur moi [...] je peux bien

dire qu'ils ont vraiment été des espèces de figures emblématiques », p. 61) : « Je me souviens qu'une fois, chez André Breton, il m'avait dit que ce qu'il appréciait chez moi, c'était le feu. Mais j'ai l'impression que mon feu est un peu clandestin : il couve sous la cendre. » (p. 11) ; « J'ai beaucoup de reconnaissance envers Gaston Bachelard, non seulement à cause de la façon quasi paternelle avec laquelle il m'a accueilli, mais pour son enseignement. Ses leçons sur l'imaginaire étaient un spectacle grandiose, avec des moments de comique intense qui secouaient tout l'amphithéâtre... » (p. 62) ; sur Sartre : « Il m'a frappé par sa bonté — comme Breton [...] alors que ce n'est pas du tout l'image qu'on a d'eux habituellement. [...] Si, après tant d'années, il y a quelque chose que je veux retenir d'eux et que je voudrais essayer d'imiter, c'est ça. » (p. 61). Les plus grands noms de la culture d'après-guerre passent ainsi dans ces pages — Michaux, Blanchot, Matta, Borges, Lévi-Strauss, Leiris, Starobinski, Sarraute, Lévinas, Merleau-Ponty, Jankélévitch, Lacan, Bataille, Lyotard, Deleuze, Foucault, Barthes, Perros, Laporte, Simon, Beckett, Klossowski, Alechinsky, Soulages, Pousseur, Stravinsky, Balthus, Jasper Johns —, qu'il a tous rencontrés, prennent vie et consistance sous la plume de Butor, sous le feu des questions très informées de son interlocuteur. On obtient ainsi des points de vue inattendus sur ceux même que l'on croyait connaître : « Perros et Barthes s'appréciaient beaucoup mutuellement. En particulier, ils aimaient bien jouer du piano ensemble. J'ai des souvenirs passionnants de certains de leurs récitals à quatre mains, chez Pierre Klossowski, dans l'atelier de Balthus, son frère. » (p. 91)

Telle menue erreur factuelle, qui sera aisément corrigée ou annotée dans une prochaine édition (ainsi, Michel Foucault,

né en octobre 1926, un mois après lui, est décrit par Butor page 72 comme « plus âgé » que lui) n'altère pas ce beau texte à deux voix où se dessine plus précisément que jamais le portrait d'un homme modeste, retiré et « à l'écart » du milieu littéraire, mais demeuré plus inventif et *vivant* que maints jeunes artistes, après avoir renouvelé plusieurs genres et défriché de multiples domaines de l'art et de la pensée au fil d'une œuvre polymorphe, ici survolée dans une analyse rétrospective toujours éclairante, qui sera sans nul doute utile aux spécialistes de son œuvre mais surtout, ce qui est plus important, aux lecteurs qui s'apprêtent — on les envierait presque, si l'on était envieux — à découvrir cet immense continent propre à l'exploration et à l'émerveillement.

Il faut saluer la remarquable aventure éditoriale qu'amorce ici Catherine Flohic en faisant accompagner ce volume de la collection « Les Singuliers » d'un DVD, *Michel Butor, à l'écart*, vidéogramme de 30 minutes réalisé par François Flohic, qui complète judicieusement la teneur et l'iconographie du volume, nous montrant Butor, « monument marginal », ainsi qu'il se définit lui-même, de la littérature française, chez lui à Lucinges, où il a baptisé ainsi sa maison, « À l'Écart ». Les questions très discrètes, généralement *off-track*, de Catherine Flohic, qui l'interroge devant sa table de travail, entouré d'objets familiers, de peintures et de sculptures d'amis, dans son vaste bureau qui fait aussi office d'atelier et de bibliothèque, permettent à l'écrivain de reformuler devant la caméra certains des fils qu'il a tissés par écrit dans le dialogue avec Roger-Michel Allemand, et d'en esquisser d'autres. Organisé par thèmes (la journée de travail, l'ordinateur, l'usage de la salopette, des carnets, la photographie, le travail plastique

— on voit des pots de peinture et des pinceaux devant lui sur l'une des tables du bureau — et avec d'autres plasticiens, ou encore l'organisation de la bibliothèque...), le film remplit un objectif didactique, en éclairant et introduisant — ou prolongeant — l'entretien écrit. La caméra, généralement fixe, montre dans une alternance de plans d'ensemble et rapprochés l'écrivain parlant, lisant ou, avec sa voix off superposée, se promenant avec son chien dans la montagne, toujours à l'écoute du monde, l'intelligence même. Le résultat est si passionnant qu'on en regrette d'arriver au bout du vidéogramme, qu'il ne soit pas plus long : on aurait volontiers passé trois heures de plus à écouter cet admirable « professeur d'ignorance » (comme il dit).

Il disait aussi dans un entretien, il y a quarante ans, reprenant Rimbaud à son compte : « J'écris pour changer la vie ». C'est ce qu'il fait ici, aussi opiniâtrement qu'alors, et il la change de plus en plus à mesure que son œuvre continue à s'agrandir.

Bibliographie

- BUTOR, Michel. 1958, *Le Génie du lieu*, Paris, Grasset
- . 1971, 1978, 1992 et 1996, *Où. Le Génie du lieu II, Boomerang. Le Génie du lieu III, Transit. Le Génie du lieu IV et Gyroscopie. Le Génie du lieu V*, Paris, Gallimard.
- . 1960-1982, *Répertoire I, II, III, IV et V*, Paris, Minuit.

- . 1988, *Le Retour du boomerang*, Paris, Presses Universitaires de France.
 - . 1991, *Patience disposée pour Robert Davreu*, Paris, Métailié, coll. « L'Élémentaire ».
 - et Michel Launay. 1983, *Résistances. Conversations aux Antipodes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture ».
- DESOUBEAUX, Henri (éd.). 1999, *Michel Butor, Entretiens. Quarante ans de vie littéraire (1956-1996)*, Paris, Joseph K. éditeur, 3 volumes.

Janos Riesz,
« *Astres et désastres* ». *Histoire et récits de vie
africains de la Colonie à la Postcolonie*
Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 2009, 396 p.

Kasereka Kavwashirehi
Université d'Ottawa

Il n'est pas aisé de rendre compte du nouveau livre de Janos Riesz, pour la simple raison que si l'ouvrage forme bien une unité constituée par le cadre thématique et méthodologique qui le sous-tend, il ne garde pas moins une certaine hétérogénéité liée à son côté « recueil » et à l'étendue de la matière abordée. En effet, le volume réunit de nombreux textes parus ici et là entre 1987 et 2008. Il comprend 19 chapitres répartis en trois parties : la première réunit les études consacrées aux textes traitant de l'histoire politique et militaire depuis la deuxième

moitié du XIX^e siècle jusqu'aux guerres mondiales et la période de décolonisation; la deuxième regroupe des études sur les narrations autobiographiques qui représentent des récits de vie de la même époque; enfin, la troisième partie s'intéresse aux représentations des espoirs et échecs des indépendances. Les auteurs abordés sont, entre autres, Léopold Panet, Charles de Foucauld, Bernard Dadié, Mariama Bâ, Kouruma, Ousmane Sembene, Sénouvo Agbo Zinsou, Léon-Gontran Damas et Léopold Sédar Senghor. Vu l'étendue des problématiques abordées, je vais, dans cette note de lecture, mettre l'accent sur la méthode critique mobilisée par l'auteur, laquelle répond à l'ambition qui semble sous-tendre tout le livre, à savoir la recherche d'une voie « pour un renouveau de nos études littéraires qui leur donne véritablement droit de cité dans notre époque » (p. 300). C'est en effet en la méthode utilisée que réside, me semble-t-il, ce qu'on peut appeler originalité ou, pour utiliser un mot plus neutre, l'apport de Janos Riesz aux études littéraires africaines.

À noter tout d'abord que le présent volume, dont le titre *Astres et désastres* est une « métaphore et [un] symbole des relations historiques entre la France métropolitaine et ses (anciennes) colonies » (p. 10) fait suite à [*De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétexte, contexte, intertexte.*](#) Rassemblant les contributions jusque-là dispersées, ces deux livres mettent en évidence la cohérence et la visée des études érudites du philologue allemand. Comme il l'écrit dans son introduction, les deux ouvrages sont reliés par un cadre thématique et méthodologique commun, lequel postule « des liens intrinsèques entre la "Bibliothèque coloniale" d'un côté, et la littérature africaine en langues européennes (français

surtout) de l'autre » (p. 7). En fait, dans les deux ouvrages, Janos Riesz s'applique à analyser des textes littéraires « représentant les différentes formations du discours colonial et du *writing back* africain » (4^e de couverture).

Nonobstant ce qu'ils ont en commun, les deux volumes ne présentent pas moins quelque différence. Alors que, sans délaisser la perspective historique que suggère le titre, le premier s'attachait davantage à identifier les liens sur le plan des textes, *Astres et désastres* cible prioritairement « les contextes, les conflits historiques, tant au niveau de l'Histoire qu'au niveau du récit de la vie des protagonistes individuels, avec l'arrière-plan idéologique, discursif et rhétorique et ses représentations imaginaires et fictionnelles » (p. 7). Autrement dit, les textes sont analysés à partir de leur contexte historique et dans leur dynamisme contextuel et intertextuel.

Certes, on pourrait dire que la méthode consistant à lire un texte en tenant compte du contexte historique est de l'ordre des acquis dans les études littéraires. Mais il faudrait peut-être voir dans quelle mesure ce principe méthodologique, avec la patience sinon l'ascèse qui devrait l'accompagner, reste en vigueur aujourd'hui. Je vais illustrer sa mobilisation par Janos Riesz en m'appuyant sur le chapitre 14 de *Astres et désastres*, intitulé « Patrice Lumumba : une vie romanesque sans roman ».

Dans ce chapitre où il s'interroge sur l'absence surprenante, à une exception près, de textes romanesques traitant de Lumumba dans le corpus romanesque africain des indépendances, Janos Riesz s'étonne de la manière dont le seul roman largement inspiré de la vie de Lumumba, à savoir *Léopolis* du Congolais Sylvain Bemba, a été analysé par le

critique camerounais André Djiffack. Plus précisément, ce qui est problématique, c'est la manière dont Djiffack a établi le parallèle entre Lumumba, le personnage historique, et M'Pfuma, le héros du roman. En effet, comme le suggère le passage suivant, le rapport semble reposer plus sur l'intuition que sur un réel travail d'analyse. André Djiffack écrit : « Quand on sait que Léopolis est inspiré par la vie de Patrice Lumumba, la collusion entre la folie et le pouvoir se manifeste d'elle-même. Le personnage focal du récit, Fabrice M'Pfum, se définit lui-même comme "un enfant naturel et dénaturé du pouvoir" » (1996, p. 14). Prenant acte du fait que le critique camerounais a annoncé que le décryptage du roman se fera suivant trois axes, à savoir la structure, l'idéologie et la culture, Janos Ries se demande comment le critique camerounais peut valablement réaliser un tel projet sans utiliser « aucun des nombreux ouvrages sur les événements et les débats des années de la décolonisation belgo-congolaise » (p. 299). Il ajoute : « Mais sur quelle base, à partir de quel savoir, l'auteur établit-il les parallèles entre Fabrice M'Pfum et Lumumba? Comment peut-il alors établir les faits pour dire que la "destinée politique, brève, mais intense, de Fabrice M'Pfum est revécue à partir de l'imaginaire" (Djiffack)? Le roman, malgré l'équation Lumumba = M' Pfum, semble être vidé de tout contenu historique. Les faits sont relatés tels qu'ils figurent dans le roman, sans que soit jamais posée la question de leur vérité historique, de leur fiabilité ou de leur invention (libre ou s'inspirant des faits) » (p. 299). Bref, pour avoir fait le choix de rester « en dehors de la "matière" et du débat qui s'est instauré autour du personnage de Lumumba » (p. 300), les analyses que Djiffack fait de *Léopolis* sont fort peu instructives : elles « ne nous apprennent rien sur le travail littéraire (qui est aussi un travail

de compréhension historique et idéologique) de Sylvain Bemba » (p. 300).

C'est après avoir fait ce constat que le critique allemand propose, sous formes d'hypothèses, trois voies pour pallier la carence méthodologique qui, on peut le présumer en voyant la portée des hypothèses, ne visent pas seulement le travail du critique camerounais. En gros, Janos Riesz propose d'ouvrir les études littéraires à d'autres disciplines ou d'autres genres de discours qui peuvent éclairer ou enrichir les analyses des œuvres littéraires. Voici lesdites hypothèses : 1. Qu'on ne limite pas « le champ littéraire autour d'une "matière" comme celle de Lumumba aux seuls textes de fiction et d'imagination », d'autres textes appartenant à d'autres genres (essais sociologique, historiographique, etc.) étant susceptibles de remplir des fonctions proches ou identiques. 2. La critique littéraire ne devrait pas se « limiter aux seuls textes littéraires fictifs ou d'imagination; elle devrait tenir compte de la littérarité des genres dans d'autres domaines [...] et les intégrer dans ses analyses ». 3. En se limitant aux seuls aspects du signifiant des œuvres, la critique littéraire court le risque de « vider son sujet de tout contenu et, par ce fait même, de tout intérêt ». Il en appelle ainsi au renforcement des liens et dialogues entre les disciplines : « la littérature et la sociologie, la littérature et l'histoire, la politique, etc. » Et il ajoute, suggérant l'importance de ce chapitre : « Un renouveau de nos études littéraires qui leur donne véritablement droit de cité dans notre époque ne s'obtiendra qu'à ce prix. » (p. 300)

Ce sont ces hypothèses qui, me semble-t-il, sont mises à l'épreuve dans les contributions réunies dans *Astres et désastres*, lequel apparaît dès lors comme insidieusement

traversé, de part en part, par une préoccupation d'ordre méthodologique qui trouve son enracinement dans la formation philologique de l'auteur explicitement soulignée dans l'introduction du premier volume (*De la littérature coloniale à la littérature africaine*). Et les résultats sont souvent importants. En effet, grâce à la patience philologique déployée pour situer le texte étudié dans son contexte historique (arrière-plan historique, idéologique, discursif, etc.), des phénomènes qu'un critique pressé serait tenté de qualifier de vécilles, et des textes tombés dans l'oubli parce que considérés comme peu importants, gagnent en fraîcheur et acquièrent une réelle valeur historique. C'est précisément le cas du chapitre 9, qui présente les enjeux et l'importance de « Des Africains racontent leur vie », une anthologie éditée en Allemagne en 1938 par l'africaniste allemand Diedrich Westerman, traduite et éditée en français en 1943, pour l'histoire non seulement des littératures africaines dans la première partie du XX^e siècle, mais aussi de l'africanisme. « L'entreprise anthologique de Westerman, écrit Riesz, s'intègre dans un contexte ouest-européen — français — qui semble se méfier de la seule science africaniste européenne. On veut donner aussi la parole aux Africains et se mettre à leur écoute. Dans le long processus de la genèse d'une littérature africaine en langues européennes, cela semble un pas important. Une porte fut ouverte et, ce qui peut paraître le plus surprenant, ceci à l'apogée du colonialisme, et pour ce qui concerne l'Allemagne, du national-socialisme » (p. 209).

C'est aussi le cas des chapitres 11 et 12, respectivement intitulés « Bernard Binlin Dadié : Écriture autobiographique, documentaire et historique » et « *Une si longue lettre* de Mariama Bâ comme roman d'éducation ». Tout en s'attachant à

montrer l'importance du *Carnet de prison* —marginalisé par la critique — en ce sens que « toute l'œuvre de Dadié, jusqu'au niveau microscopique du style, semble imprégnée de l'expérience carcérale » (p. 239), Janos Riesz veut aussi savoir pourquoi le *Carnet de prison*, premier livre achevé de l'auteur, a pu rester longtemps non publié. La raison, selon le critique, réside dans le fait que, dans la situation de 1950 et dans les années suivantes, une publication du *Carnet de Prison* était inconcevable. « Tout le long des notes de ce Journal, nous trouvons l'évocation des cas de censure, d'interdiction, voire de suppression et d'anéantissement de textes et de documents écrits qui eurent la malheur de déplaire aux instances coloniales ou de susciter leur méfiance » (p. 240). L'élément déterminant dans la lecture de *Une si longue lettre* comme roman d'éducation consiste à nourrir l'analyse par « l'examen historique des étapes importantes dans le système d'éducation colonial » et de prendre en compte « ses effets sur les élèves de sexe féminin » (p. 251). Cela permet de montrer que « le roman de Bâ fait écho aux nombreux débats et discussions qui ont pris place dans la presse quotidienne et hebdomadaire en Afrique Occidentale Française tout au long des années 30 » (p. 259).

On ne saurait passer sous silence le chapitre 6, intitulé « Thiaroye 1944 - Un événement historique et ses (re)présentations littéraires », qui montre comment histoire et littérature se nourrissent ou se fécondent mutuellement sans se confondre. D'une part, les œuvres littéraires se situent dans une époque ou font partie de tout un réseau de relations dont les contours et l'influence jouent un rôle important à l'intérieur du texte; d'autre part, en représentant des événements historiques, les œuvres littéraires peuvent révéler les non-dits ou le refoulé

des discours historiographiques ou mettre au grand jour des dimensions jusque-là insoupçonnées. La confrontation ou la complémentarité entre discours historiographique (ici français) et discours romanesque (sénégalais) peut alors donner lieu à une lecture plus équilibrée d'un événement historique problématique, comme c'est le cas de la révolte des Tirailleurs sénégalais réprimée par l'armée française.

Il convient enfin de mentionner le chapitre 13, intitulé « Orphée Noir » ou la Négritude en marche », où l'on voit comment la littérature peut aussi donner des mythes à l'Histoire, et le chapitre 16, consacré à l'analyse du rapport entre le film *Guelwaar* d'Ousmane Sembene et le roman éponyme. Yanos Riesz y suggère la nécessité de lire les deux œuvres ensemble pour mieux les comprendre. Il écrit : « S'il est vrai que le film *Guelwaar*, par le roman éponyme subséquent, a connu un élargissement et un approfondissement de sa problématique, et que certaines questions soulevées par le film trouveront une réponse différente et plus nuancée, il ne paraît plus légitime de séparer les deux genres et de ne parler que du film ou du roman seul, mais de les considérer comme un genre composite, le film-roman *Guelwaar* » (p. 329).

L'ouvrage de Janos Riesz aborde d'autres problématiques fort intéressantes, toujours dans le but d'en renouveler l'examen. Il s'agit, entre autres, de la problématique de l'exotisme dans le chapitre 5 (« Exotisme contre littérature coloniale – une querelle française de 1870 à 1930 »), de la question des « genres autobiographiques en Afrique et en Europe », où il suggère qu'avant de parler de l'absence totale d'autobiographie en Afrique, il aurait fallu d'abord porter « un regard aussi vaste que possible sur le spectre de l'écrit autobiographique en Afrique » et bien

prendre en compte « le caractère institutionnel de l'écriture autobiographique » (p. 134).

Il me semble que ce que l'africaniste allemand veut fondamentalement insuffler dans l'étude des littératures africaines, c'est une démarche véritablement humaniste qui se rapproche de celle proposée par Edward Said dans son livre *Humanisme et démocratie*, plus précisément au chapitre 3, intitulé « Le retour à la philologie ». Edward Said écrit :

La réception consiste à se soumettre de façon compétente à des textes et à les traiter d'abord provisoirement comme des objets discrets [...], puis, à force d'élargir et d'élucider les armatures souvent obscures ou invisibles au sein desquelles ils existent, à se déplacer vers leurs conditions historiques et à repérer la manière dont certaines structures de comportement, de sentiment et de rhétorique se mêlent aux courants, aux énonciations historiques et sociales qui appartiennent à leurs contextes.

Ce n'est qu'en réceptionnant le texte dans toute sa complexité [...] que l'on peut passer du spécifique au général d'une manière à la fois intégrative et synthétique. Ainsi la lecture détaillée d'un texte littéraire — roman, poème, essai ou théâtre — permettra en fait de le situer progressivement dans son époque comme faisant partie de tout un réseau de relations dont les contours et l'influence jouent un rôle informateur à l'intérieur du texte (2005, p. 118)

Est-ce par cette méthode que les études littéraires africaines peuvent réellement connaître un renouvellement et avoir « véritablement droit de cité dans notre époque »? Voilà une question qui mérite d'être débattue. Toutefois, il semble important de dire que l'ouverture des études littéraires africaines ou, mieux, le renforcement des liens et du dialogue entre la littérature et la sociologie, la littérature et l'histoire, la littérature et le cinéma, la littérature et le droit, la littérature et l'économie, etc., se fait de plus en plus urgente si l'on veut que la

littérature, grâce à sa force qui est de tout remettre en question en commençant par son propre discours, joue un rôle central dans le fonctionnement de notre société en tant que vision critique du monde et de nous-mêmes. Outre le fait d'enrichir les analyses, cela permettra de prendre la mesure de l'apport des littératures aux sciences humaines. Jusqu'à aujourd'hui, l'étude des littératures africaine opère en vase clos, se limitant aux œuvres de fiction ou d'imagination. Rares sont ceux qui osent tisser les ponts entre littérature (fiction) et essais philosophiques ou courants de pensée en Afrique contemporaine, confronter le discours historiographique et sa représentation dans les fictions. Il y a là une entreprise exigeante à laquelle Janos Riesz nous convie, exigeante parce qu'elle présuppose, d'une part, une bonne maîtrise de la théorie et/ou de l'épistémologie de la littérature pour ne pas verser dans un discours qui mélange inconséquemment les genres, d'autre part, une bonne dose de patience.

Bibliographie

- BEMBA, Sylvain. 1984, *Léopolis*, Paris, Hatier.
- DJUFFACK, André. 1996, *Sylvain Bemba. Récits entre folie et pouvoir*, Paris, L'Harmattan.
- RIESZ, Janos. 2007, *De la littérature coloniale à la littérature africaine – Prétextes, contextes, intertextes*, Paris, Karthala.
- SAID, Edward W. 2005, *Humanisme et démocratie*, traduit de l'anglais (américain) par Christian Calliannis, Paris, Fayard.

Mireille Blanchet-Douspis, *L'Influence de l'histoire
contemporaine dans l'œuvre
de Marguerite Yourcenar*
Amsterdam-New York, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2008, 513 p.

Rosa Jung-Hwa Hong
Université de Toronto à Mississauga

L'auteur serait-il ressuscité? Grâce à l'émergence des genres littéraires tels que l'autofiction, la « *faction* »¹, l'écriture migrante, transculturelle et transnationale, les critiques littéraires de notre temps paraissent s'appuyer sur le vécu historique de l'auteur et l'autorité auctoriale avec plus d'aisance

¹ Terme anglais désignant des textes où s'enchevêtrent les faits historiques et les éléments fictionnels.

et de fréquence qu'auparavant. Si nous constatons qu'à cause du « caractère historique et social de la signification objective de la vie affective et intellectuelle des individus »², l'homme ne peut refuser de se situer par l'historicité sur le plan individuel et collectif, l'analyse ponctuelle du texte produit par cet homme, sujet historique, nécessite une synthèse des constituants historiques, politiques, culturels ainsi que personnels dans le processus génétique littéraire. Ainsi l'écrivain (re)prend-il la place principale et son expérience historique fournit-elle l'arrière-plan fondamental à la lecture et à la compréhension de son œuvre littéraire. Alexandre Dumas disait que l'histoire était un clou auquel il accrochait ses romans. Par la nature répétitive périodique de l'histoire, il n'est plus difficile de trouver aujourd'hui des fictions dont l'inspiration directe provient d'événements historiques tout récents. En fait, très rapidement, elles captent la particularité spécifique du déroulement de l'histoire dans son instantanéité ». Par exemple, des romans abordent les thèmes des émeutes de 2005 à Paris, des attentats du 11 septembre, etc. En ce qui concerne le point de vue critique, cette tendance littéraire requiert nécessairement une approche analytique capable de traduire le sentiment de l'histoire vécue et partagée par l'auteur et par le lecteur. Néanmoins, un tel projet n'est pas sans péril. Par nature, il serait ambitieux, car examiner l'œuvre littéraire d'un écrivain à la lumière de l'histoire contemporaine exige une opération synthétisante d'un grand nombre des données essentielles et secondaires de l'histoire dans tous les domaines affectant

² Lucien Goldman, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1964, p. 322.

directement et indirectement les constituants individuels du monde où se place l'écrivain.

Le projet serait encore plus ambitieux si le travail portait sur l'ensemble des ouvrages littéraires de Marguerite Yourcenar et si l'époque en question était « contemporaine », c'est-à-dire, selon la tradition française, correspondant à la période allant de la Révolution jusqu'à aujourd'hui. Née en 1903 en Belgique et décédée aux États-Unis en 1987, Yourcenar a traversé les grands tumultes du siècle dernier et a parcouru le monde entier. Sa carrière littéraire s'étend sur soixante ans, touchant pratiquement tous les genres littéraires. Extrêmement érudite, Yourcenar agence son œuvre à partir de ses vastes connaissances dans tous les domaines artistiques et philosophiques de l'histoire humaine. De plus, tout au long de sa vie, l'académicienne a contesté la critique historique de ses textes. Pourtant, c'est ce projet que Mireille Blanchet-Douspis cherche à réaliser dans *L'influence de l'histoire contemporaine dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*.

Selon Blanchet-Douspis, l'étude de l'histoire et de l'influence génétique de celle-ci constitue la clé d'une meilleure appréciation de l'œuvre de Yourcenar, compte tenu du fait que cette dernière « a toujours traité l'histoire avec rigueur, comme un matériau qu'il s'agit de connaître avec précision [même si] elle fait appel à l'intuition, à l'empathie pour recréer l'atmosphère d'une époque et donner à ses personnages une consistance réelle » (p. 141). Blanchet-Douspis explique que son travail vise à « déterminer dans quelle mesure Marguerite Yourcenar n'est pas qu'un écrivain du passé » (p. 23) et à montrer « une heureuse synthèse entre tradition et modernité » (p. 24) dans l'œuvre yourcenarienne, laquelle « renvoie

inéluclablement le reflet de son temps » (p. 441). Cependant, l'auteure n'est pas insensible à l'enjeu et, partant, à la difficulté de son entreprise. Elle reconnaît le défi de « situer l'œuvre de Marguerite Yourcenar par rapport à la modernité et à la postmodernité » alors que l'écrivain a « publi[é] des romans, des essais, de la poésie ou du théâtre pendant environ soixante ans et subit des influences très variées en fonction du lieu où elle réside, de ses rencontres, etc. » (p. 316) Pour mener à bien cette tâche ambitieuse, elle propose une solution méthodologique consistant à « apprécier les œuvres au cas pas cas » (p. 316).

À partir d'un objectif et d'une approche ainsi définis, Blanchet-Douspis entreprend une quête minutieuse qui souligne les éléments contemporains, modernes et postmodernes des textes et des personnages de Yourcenar. D'une part, elle note l'universalité de la pensée philosophique de Yourcenar et, d'autre part, actualise les écrits de l'académicienne à l'intention du lecteur du XXI^e siècle. Dans ce but, elle s'appuie non seulement sur des témoignages individuels et collectifs, des critiques sociopolitiques ainsi que des études philosophiques et scientifiques de la période contemporaine, mais surtout sur de nombreux témoignages de Yourcenar elle-même récupérés dans ses postfaces, ses commentaires, ses correspondances, ses entretiens, ses essais, ses articles, ses textes autobiographiques ainsi que sur des études littéraires consacrées à l'écrivain.

D'abord, Blanchet-Douspis observe les « échos directs de l'histoire contemporaine » en fouillant les textes romanesques et autobiographiques de Yourcenar à la recherche d'événements historiques des XIX^e et XX^e siècles qui se profilent

dans l'œuvre. La chute de la classe aristocratique, les deux grandes guerres mondiales, la Belle Époque, les changements d'idéologie et de pouvoir politique, l'immigration et d'autres événements majeurs de son temps apparaissent non seulement dans « la tension intérieure du récit »³, mais aussi, de façon explicite, dans les textes autobiographiques de l'écrivain. Blanchet-Douspis choisit *Le Coup de grâce* et *Le Denier du rêve*, les deux seuls récits relativement « contemporains » de Yourcenar, qui optait d'habitude pour un cadre temporel bien éloigné du sien⁴, afin d'y analyser la présence d'un certain air du temps imbibé de la période des deux guerres et de l'entre-deux-guerres que traverse la jeune Marguerite Yourcenar. La tendance nihiliste, cynique, dépressive et pessimiste qui règne dans ces deux romans est interprétée comme le stigmate diégétique du désarroi de la génération opprimée par le fascisme et ravagée par la violence des guerres.

Dans un deuxième temps, Blanchet-Douspis trouve, au sein des écrits autobiographiques, d'autres réalités sociales du début du XX^e siècle qui auraient affecté profondément la psyché et l'écriture de Marguerite Yourcenar. Son expérience de l'immigration aux États-Unis a ouvert les yeux de Yourcenar sur les causes sociales, qui lui étaient auparavant étrangères. Son

³ Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 20, cité par Mireille Blanchet-Douspis, p. 65.

⁴ Publié en 1939, *Le Coup de grâce* se situe en 1919 en plein milieu de la guerre et de la révolution baltes. Il faut souligner que la première édition du *Denier du rêve*, en 1934, est bel et bien contemporaine du séjour romain de Yourcenar. Toutefois, ce n'est que vingt-cinq ans après la première publication que le roman, considérablement modifié, voit sa version définitive.

nouvel état d'exilée influence la sensibilité de l'écrivain et son intérêt vis-à-vis de questions politiques telles que le racisme, l'écologie, la société matérialiste et l'effondrement des valeurs humanistes. Il est bien connu que Marguerite Yourcenar a toujours maintenu ses distances par rapport à toutes sortes d'engagement politique, à la seule exception du mouvement écologique. Néanmoins, d'après Blanchet-Douspis, l'espace textuel fournit à Marguerite Yourcenar une plate-forme où l'écrivain met en évidence sa conscience politique et ses principes philosophiques concernant la vie, l'homme et l'histoire.

Il est plus facile d'aborder l'histoire lorsqu'un recul suffisant de temps permet d'élucider le véritable sens des événements historiques. C'est ainsi que Yourcenar réussit à afficher l'histoire contemporaine et la condition existentielle de l'homme moderne en se servant d'un cadre temporel du passé comme ceux des II^e et XVI^e siècles. Blanchet-Douspis propose l'idée que le déguisement du passé permet à Yourcenar de mettre en relief le présent : « L'histoire de l'homme d'aujourd'hui fait écho à toute l'histoire humaine; [...] l'homme étant unique et universel, l'histoire de l'un est celle de tous. Ainsi dans l'histoire du passé, on découvre aussi une image du présent. » (p. 192. L'analyse approfondie et ponctuelle de l'auteure cherche donc à soulever l'essence des personnages yourcenariens et, en conséquence, aboutit à constater le principe épistémologique et l'historicité intemporelle de l'œuvre de Yourcenar.

Blanchet-Douspis consacre du reste la deuxième partie de son ouvrage aux analyses des personnages. Chez Yourcenar, le passé et le présent se juxtaposent, car l'homme répète son

histoire. Le macrocosme se condense en microcosme de même manière que l'individu cristallise en lui la constance et l'immutabilité de l'humanité. Les personnages de Yourcenar présentent le caractère universel de l'être humain, car ils incarnent, en rapport avec la philosophie de l'écrivain, des figures archétypiques et idéales. Bien qu'ils occupent une temporalité autre que la nôtre, ils réfléchissent l'état contemporain de l'humanité puisque leur essence ontologique en tant qu'être humain transcende le temps et l'espace. Blanchet-Douspis remarque que chacun de principaux récits — *Mémoires d'Hadrien*, *L'Œuvre au Noir* et *L'Homme obscur* — propose une figure idéale selon le point de vue humaniste de Yourcenar. En effet, elle suggère que l'empereur Hadrien est « l'emblème du bon chef d'État du XX^e siècle, voire au-delà » (p. 195). Zénon, l'homme perpétuellement tourmenté par son désir pour la Connaissance et son dégoût pour le monde chaotique du XVI^e, est le portrait miroitant de l'homme moderne : « l'enthousiasme de Zénon, son érudition, son scepticisme par rapport à l'existence de Dieu qui confine à l'athéisme l'apparentent à l'homme tel que le percevait la modernité » (p. 320). En outre, « son probable athéisme, son choix de la mort volontaire font de lui un personnage nietzschéen » (p. 362) et, par ses « sentiments de compassion », « son attitude de "saint laïc" », il correspond aussi à la philosophie de Schopenhauer. En outre, Blanchet-Douspis qualifie le Nathanaël d'*Un homme obscur* de personnage postmoderne, car il se rapproche d'un « individu inconsistant, fantomatique, errant sans but dans un monde vide de sens, uniquement consacré à la consommation » (p. 321). Enfin, par le truchement du drame d'Anna, le personnage incestueux, et de l'homosexualité d'Alexis, Yourcenar suscite « la perspective de

la lutte pour le respect des droits des minorités et contre l'aliénation de l'individu par les forces sociales » (p. 269). Ainsi Blanchet-Douspis constate-t-elle que, chez Yourcenar, l'histoire sert à étudier, à souligner et à illustrer la perpétuelle condition existentielle de l'homme, peu importe que ce dernier appartienne au passé ou au présent.

Dans la dernière partie de son ouvrage, Blanchet-Douspis donne des définitions de la modernité, à l'aune desquelles se mesure le caractère historique de l'œuvre yourcenarienne. Elle reprend la thématique du mythe étudié dans la première partie pour la réévaluer sous l'angle de l'universalité. Le mythe « universalisant » (p. 330) offre à l'écrivain un moyen infaillible de cristalliser les constances de la condition et de l'essence humaines malgré la variété et l'évolution des circonstances sociales que façonne le déroulement du temps. La création d'archétypes sur le plan génétique, diégétique et narratif ainsi que dans la construction du personnage permet à Yourcenar de manifester « l'immuableté du temps, des choses et des êtres » (p. 342). Blanchet-Douspis s'appuie sur des études en biologie, des concepts sociologiques de la modernité, des dogmes religieux, catholique et bouddhiste, de même que sur des pensées des philosophies grecques, européennes et orientales de façon à démontrer les traces de leur influence dans les vicissitudes littéraires et philosophiques que subit Yourcenar. Blanchet-Douspis estime que la poursuite de la sagesse qu'effectue l'écrivain dans sa vie personnelle constitue en filigrane l'ultime but de sa création littéraire. Elle suggère que cette poursuite de la sagesse éternelle sous-tend et relie tous les textes et tous les personnages yourcenariens et fait de Yourcenar un écrivain profondément humaniste qui vise à illustrer la constance

existentielle de la vie humaine. Quoique Yourcenar préfère le cadre en apparence classique du passé, son œuvre est donc éminemment actuelle du fait de ses sujets, de ses personnages et des prémisses philosophiques de son œuvre. C'est ainsi que Blanchet-Douspis considère que « Yourcenar réalise et facilite la transition entre la littérature de l'âge classique et celle d'après les déconstructions typiques de la modernité » (p. 437). Elle croit repérer une lueur d'espoir en l'humanisme chez Yourcenar, qui aurait, semblable aux grands écrivains moralistes classiques, averti les hommes modernes — capitalistes, destructeurs de la nature, facteurs de violence — d'une « une apocalypse inévitable ». Yourcenar aurait ainsi dressé « un bilan désespéré » (p. 442) de l'état actuel du monde et offert à ses lecteurs, de façon implicite mais éloquente, le moyen de devenir meilleurs, à l'instar de ses principaux personnages.

Il est vrai que la répétition des thèses, même si elles sont à chaque reprise abordées sous un angle différent, ainsi que, parfois, la dispersion des définitions et des arguments, complexifient de temps à autre la lecture de cet ouvrage, qui se veut par ailleurs exhaustif. Bien que, par son approche thématique, il corresponde au courant traditionnel des études yourcenariennes, sa nouveauté réside dans sa visée, qui est d'actualiser l'œuvre de Yourcenar en mettant l'accent sur son caractère contemporain. Le travail de Blanchet-Douspis présente ainsi une recherche étoffée des constituants historiques de la société contemporaine de la vie de Yourcenar et une connaissance approfondie de l'essence des personnages de l'écrivain. C'est pourquoi sa lecture renouvelle la compréhension générale du principe de la temporalité et de l'universalité dans l'œuvre et la pensée de Marguerite Yourcenar.

Per Bäckström,
Le Grotesque dans l'œuvre d'Henri Michaux.
Qui cache son fou, meurt sans voix
traduction de Max Stadler et de Matthias Tauveron, Paris,
L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2007, 209 p.

Noële Racine
Université d'Ottawa

Dans un article paru dans *Le Monde* en 2001, Philippe Sollers disait de « [l']œuvre d'Henri Michaux [qu'elle était] encore sous-évaluée, ou plutôt interprétée à côté de son centre ». Il invitait, par là même, la communauté universitaire à relire celui que Lawrence Durrell avait surnommé, une décennie plus tôt, le « poète du parfait solipsisme ». Parmi les diverses études qui ont entrepris ces dernières années de revisiter la production de l'auteur franco-belge, l'on compte l'ouvrage (en norvégien)

Enhet i mångfalden. Henri Michaux och det groteska de Per Bäckström, paru en 2005 aux éditions *Ellerströms förlag*, et qui a été traduit en français sous le titre *Le Grotesque dans l'œuvre d'Henri Michaux. Qui cache son fou, meurt sans voix*.

Dans son essai, Per Bäckström souhaite pallier ce qu'il considère, d'une part, comme une « incompréhension » fréquente, voire généralisée, des œuvres d'Henri Michaux et, d'autre part, comme un manque, un *oubli*, dans le discours critique portant sur la production singulière de cet écrivain. Deux prémisses président à son analyse. *Primo*, les chercheurs de tout horizon auraient souvent une vision réductrice non seulement de celui qui « écri[vait] pour [s]e parcourir » (Michaux, t. II, p. 345), mais également de son entreprise scripturaire. *Secundo*, l'aspect humoristique de ces textes, pourtant important aux yeux de Per Bäckström, aurait été largement sous-examiné, tant par la critique française que par la critique étrangère. Dans ce contexte, il apparaît primordial au maître de conférences de l'Institut pour la culture et la littérature de l'Université de Tromsø à la fois d'apporter un nouvel éclairage sur l'œuvre de Michaux et de renoncer au « ton louangeur exalté » que d'aucuns¹ auraient emprunté pour discuter de ses créations littéraires.

Avant d'examiner les modalités propres à la production michaudienne, Bäckström se penche sur les « introductions à Michaux » qu'ont rédigées certains chercheurs (Hubert Juin,

¹ Parmi les commentateurs que Per Bäckström considère comme des panégyristes de l'œuvre de Michaux, se trouvent Artur Lundkvist, Ulf Linde, Octavio Paz, Gabriel Bounoure, Roger Dadoun, J.M.G. Le Clézio, Ingemar Leckius et Robert Bréchon.

Inge Degn, Tuve-Ambjörn Nyström, Malcolm Bowie et Peter Linde). Dans cette première partie de son livre, l'auteur prend pour point de départ la mythanalyse barthésienne pour commenter les différentes présentations qui ont été faites du poète. Ces dernières, selon lui, par les stratégies d'écriture et d'analyse qu'elles mettent en œuvre (ton enthousiaste, confusion entre *personæ* de la fiction et individus de la vie réelle), marginalisent et enferment le poète dans le « mythe de la maladie » (résultant d'une complexification de la mythification habituelle des auteurs ou du mythe biographique fondamental).

Par la suite, Bäckström s'attarde à la « spécificité » de l'écriture d'Henri Michaux. Cette particularité, il ne la trouve pas seulement dans les influences littéraires avouées (Lautréamont, Ernest Hello, Tolstoï, Dostoïevski, Jan van Ruysbroeck, Gunnar Ekelöf, Paul Celan) ou supposées (les surréalistes, Supervielle, Prévert) qui ont infléchi son style. Il ne la voit pas seulement, non plus, dans la facture morcelée de son verbe ou dans le caractère irrationnel et hallucinatoire de ses textes. Il la découvre surtout dans la dimension polymorphe du grotesque — concept qu'avaient déjà développé Mikhaïl Bakhtine et Wolfgang Kayser, mais que Per Bäckström se réapproprie et exploite différemment — qui constituerait un des moyens d'action fondamentaux employé par Michaux dans l'ensemble de son œuvre « pour établir une poétique du mouvement ».

Selon Per Bäckström, le grotesque de Michaux connaîtrait deux formes. D'un côté, s'imposerait un grotesque pouvant être qualifié de « carnavalesque » en raison de la nature de ses constituants (conception anti-mimétique plutôt qu'imitative,

passage de la réalité à l'irréalité et de l'intérieur vers l'extérieur; renversements sociaux; dislocation corporelle; présence du fantastique, de l'onirisme et de métamorphoses; esthétique de la répétition, du fragmentaire et de l'amplification). Cette sorte de grotesque relèverait des principes de « déformation » et de « contraste » en plus de s'appuyer sur le procédé de l'« alogisme » (une « *combinaison de mots ou d'images logiquement inconciliables* »). De l'autre côté, serait présent un « grotesque langagier », défini comme une « défamiliarisation fondamentale » de la langue ou encore comme un « bouleversement de l'hégémonie linguistique ».

De plus, l'analyste norvégien observe que les composantes du grotesque ne disparaissent jamais d'un texte à l'autre, mais qu'elles se distribuent inégalement dans la production michaudienne. D'abord très nombreuses dans les premières œuvres des années vingt et trente (*Qui je fus, Ecuador, Mes Propriétés, Un Barbare en Asie, La Nuit remue, Plume* précédé de *Lointain intérieur, Peintures*), elles se feraient plus rares ou plus ponctuelles dans les textes des années quarante (*Épreuves, exorcismes, Au Pays de la magie, La Vie dans les plis*), avant de devenir moins « étouff[antes] » ou plus « locali[sées] » (parce que clairement mises à l'arrière-plan) dans les créations datant des années cinquante, soixante et ssuivantes (*Passages, Face aux verrous, Misérable miracle, L'Infini turbulent, Paix dans les brisements, Vents et poussières, Poteaux d'angle, Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*).

Pour Bäckström, cette modulation du grotesque serait tributaire d'un changement profond d'attitude de la part de Michaux. Ainsi, l'omniprésence du grotesque dans les premières

œuvres du poète devrait être lue comme l'expression métaphorique et esthétisante d'un « mouvement de révolte », d'une résistance vigoureuse ou d'une opposition radicale de la part de l'écrivain contre tout ce qui fige et réprime l'homme dans la société occidentale en général et contre la *doxa* en particulier. Cette résistance se cristalliserait dans le personnage de Monsieur Plume — véritable double des figures de Joseph K., de Gregor Samsa (Kafka), de Meursault (Camus) et de Charlie Chaplin —, qui, en plus de canaliser les différents flux du « grotesque existentialiste (et chaud) » de Michaux, incarnerait la quintessence de la poétique de cet écrivain. Mais cette « agressivité » se transmuierait, dans les derniers livres du poète, en un relatif apaisement, jumelé à une quête « spirituelle » ou « mystique », ce qui expliquerait que les traits grotesques qu'on y trouve se soient résorbés ou qu'ils y soient plus concentrés.

Le Grotesque dans l'œuvre d'Henri Michaux comporte quelques lacunes. D'abord, dans la partie « Une tentative de délimitation du grotesque », l'auteur a négligé de préciser le rôle joué par la « Préface » de *Cromwell* dans l'évolution qu'a connue le concept du grotesque au XIX^e siècle en France. Dans une autre perspective, (presque) rien n'est dit de la traduction de Max Stadler et de Matthias Tauveron dans le péritexte de l'ouvrage : aucun texte liminaire ou clausulaire ne la mentionne ni ne la présente. De fait, seule une note sur la page de titre indique que la version française n'est pas l'originale.

Cela dit, les qualités de cet ouvrage dépassent ses faiblesses. Ainsi, le chercheur norvégien a refusé l'héritage subjectif de ses devanciers et remis en question les excès de la réception glorificatrice qui a été réservée à Michaux. De plus,

l'ensemble de la recherche de Per Bäckström propose une lecture originale des recueils michaudiens en les étudiant sous un angle inédit et en établissant, à l'occasion, des parallèles intéressants entre les littératures française et suédoise. De cette façon, il participe au renouvellement du discours critique sur l'œuvre du poète franco-belge.

Notons, enfin, que la traduction de son étude contribue à rendre la critique nordique plus facilement accessible aux universitaires francophones, ce qui permet d'élargir les perspectives analytiques, puis de nourrir les échanges intellectuels.

Bibliographie

DURRELL, Lawrence. 1990, *Henri Michaux, poète du parfait solipsisme*, traduction de Frédéric-Jacques Temple, [Saint-Clément-la-Rivière], Fata Morgana.

MICHAUX, Henri, *Œuvres complètes*, édition établie par Raymond Bellour avec Ysé Tran, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 3 vol.

SOLLERS, Philippe. 2001, « L'infini de Michaux », *Le Monde*, vendredi 3 août, p. 23.

Yves Frenette (dir.), *Le Centre de recherche en
civilisation canadienne-française, 1958-2008*
Ottawa, Le Nordir, 2008, 131 p.

Lucie Hotte
Université d'Ottawa

Pour célébrer son cinquantième anniversaire, le Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa a fait paraître, sous la direction de son directeur Yves Frenette, un bel ouvrage célébrant les accomplissements des cinquante dernières années et ouvrant la porte aux défis à venir. Il s'agit d'un livre qui raconte l'histoire du CRCCF et décrit ses principaux accomplissements. Deux articles en font l'historique, le premier signé par son co-fondateur et premier directeur Paul Wyczynski, porte sur sa conception et sa naissance; le second, dû à la plume des

historiens Yves Frenette (actuel directeur), Michel Bock et Andrée Chenard, traite de ses cinquante premières années. L'ouvrage présente les activités du centre depuis sa fondation en trois articles. D'abord, la collection de fonds d'archives et son développement au cours des ans fait l'objet de l'article du responsable des archives, Michel Lalonde. Du côté des publications, Michel Gaulin présente la collection « Archives des lettres canadiennes » et décrit chacun de ses numéros. Enfin, Rolande Faucher témoigne des relations privilégiées entre le Centre et la communauté franco-ontarienne. Le livre se clôt sur un article de Yolande Grisé, qui a été directrice du Centre de 1985   1997 et qui présente les défis qui restent à relever.

Le CRCCF a vu le jour le 2 octobre 1958 au Département de français de l'Université d'Ottawa. Fruit des démarches entreprises par Bernard Julien, Jean Ménard, Réjean Robidoux et Paul Wyczynski, qui en fut en quelque sorte le maître d'œuvre, il portait alors le nom de Centre de recherches sur la littérature canadienne-française. Wyczynski dévoile, dans l'article qui ouvre le livre, le chemin parcouru pour parvenir à voir naître un tel centre. Il n'était pas évident, à la fin des années 1950, de s'intéresser à la littérature canadienne-française : si on n'allait pas jusqu'à dire comme Louvigny de Montigny, dans sa célèbre boutade, qu'elle n'existait pas, on avait malgré tout du mal à trouver des étudiants pour assister aux cours fort peu nombreux qui lui étaient consacrés. Il a fallu l'arrivée de Paul Wyczynski   Ottawa et son intérêt pour l'œuvre d'Émile Nelligan et les archives littéraires pour que les études littéraires canadiennes-françaises prennent leur essor, du moins à Ottawa. Le Centre avait deux projets de recherches importants lors de son ouverture : le premier portait sur la vie

et l'œuvre du jeune poète et l'École littéraire de Montréal à laquelle il appartenait; le second sur François-Xavier Garneau. Dans son article, Wyczynski rappelle que le Centre a rapidement diversifié ses intérêts pour couvrir tous les genres et les principaux mouvements littéraires. Ce texte testimonial a une grande valeur pour ceux qui s'intéressent à la mise sur pied d'une institution littéraire autonome au Canada français, d'autant plus que Paul Wyczynski s'est éteint peu de temps après en avoir terminé la rédaction.

Le second article, signé Yves Frenette, Michel Bock et Andrée Chenard, retrace lui aussi l'histoire du CRCCF. Les auteurs décrivent ces années où tout est à construire, sans modèle, puisque le Centre est le premier du genre au Canada. Dix ans après sa fondation, le Centre possède cependant ses propres locaux et les ressources documentaires connaissent une croissance exponentielle, à la suite de l'obtention d'une subvention du Conseil des arts de l'Ontario. Le Centre achète à ce moment près de 3 500 livres, une cinquantaine de revues, des manuscrits et des documents iconographiques ainsi que des microfilms, des disques et des coupures de journaux. À cette époque, le Centre contribue aussi à la création de cours tant aux études supérieures qu'au baccalauréat. L'effervescence des chercheurs associés au Centre — les fondateurs, mais aussi les jeunes collègues tels que Roger Le Moine et John Hare — est telle que de nombreuses thèses en littérature canadienne-française seront soutenues. Après dix années d'existence, le Centre a également créé des outils de diffusions de la recherche, dont cinq collections réunissant les travaux publiés, parmi lesquelles « Archives des lettres canadiennes », qui est toujours publiée aujourd'hui. En 1969, le mandat du Centre s'élargit afin

de toucher, en plus de la littérature, à l'histoire et aux beaux-arts. Le Centre devient alors multidisciplinaire bien que la littérature reste au cœur de ses préoccupations, même lorsque Paul Wyczynski cèdera sa place, en 1973, à l'historien Pierre Savard. Les auteurs citent un projet d'envergure, le Corpus d'éditions critiques, qu'ils disent avoir été piloté par René Dionne; or, ce projet a été dirigé par Jean-Louis Major durant plusieurs années. Il aurait été intéressant de savoir si, au départ, ce projet a été proposé par René Dionne, puis a été pris en charge par Jean-Louis Major ou s'il s'agit tout simplement d'une erreur.

Frenette, Bock et Chenard retracent aussi l'ensemble des projets mis sur pied au CRCCF depuis 1958. Si les premières années sont des années de croissance, les années 1970 et 1980 seront plus houleuses à cause de la transformation du contexte social, notamment l'éclatement du Canada français et le développement d'une identité purement franco-ontarienne. Le Centre ne sera pas long à s'intéresser à cette nouvelle réalité et plusieurs de ses activités à la fin des années 1970 et durant les années 1980 auront comme thème l'Ontario français. Ainsi Frenette, Bock et Chenard rappellent qu'après avoir innové en s'intéressant à la littérature canadienne-française, le Centre est également un précurseur dans les études franco-ontariennes, qui ont pris un essor grandissant sous la férule de Yolande Grisé, qui prend la relève à la direction en 1985. Le CRCCF connaît alors un rayonnement accru, bien que cela ne lui évite pas d'être remis en question durant les années 1990. Le contexte économique fait en sorte que de nombreuses compressions budgétaires touchent durement la recherche qui se fait au CRCCF. Cette période amènera les dirigeants à réviser

les statuts du Centre, à moderniser sa structure et à se doter d'un nouveau bureau de direction. Robert Choquette et Jean-Pierre Wallot œuvrent à cette modernisation du Centre jusqu'à l'arrivée à la barre d'Yves Frenette en 2007.

Les deux chapitres qui suivent ont aussi une orientation historique mais sont plutôt centrés sur deux activités importantes du CRCCF : sa collection de fonds d'archives et la collection « Archives des lettres canadiennes ». Dans son chapitre sur les fonds d'archives, Michel Lalonde, responsable des archives au CRCCF, retrace le développement de la collection des premiers documents accumulés par Paul Wyczynski durant ses recherches doctorales jusqu'aux donations les plus récentes. Durant les premières dix années d'existence du Centre, les fonds d'archives sont acquis en fonction des recherches des membres et de leurs contacts dans le milieu littéraire. Ce n'est qu'après l'entrée en fonction d'un premier archiviste en 1968 et l'élargissement de la vocation du Centre que la collection s'étoffe. Michel Lalonde rappelle le développement d'une politique d'acquisition et les modifications qui y sont apportées au fil des ans. Il énumère, dans son article, les fonds les plus importants acquis sous chaque directorat, dont ceux de l'ACFO et de l'Ordre de Jacques-Cartier ou encore d'individus tels que Jean-Robert Gauthier ou Daniel Poliquin. Le Centre possédait, au moment où l'article a été rédigé, 525 fonds, ce qui correspond à près de 2 km linéaires de documents de toute sorte : textuels, photographiques, sonores, iconographiques...

Michel Gaulin signe l'article sur la prestigieuse collection « Archives des lettres canadiennes ». Il rappelle qu'à peine deux ans après sa fondation, soit en 1960, le Centre décide de se

doter d'un programme de publications afin de diffuser la recherche qui s'y fait. Il crée alors la collection « Archives des lettres canadiennes », qui doit paraître chaque année, traiter d'un sujet lié à la littérature canadienne (française et anglaise, et les premiers numéros présentent systématiquement un article sur celle-ci) et surtout regrouper des articles savants. Les trois premiers numéros consacrés respectivement au Mouvement littéraire de Québec, à l'École littéraire de Montréal et au roman — ce troisième tome inaugure une nouvelle étape, qui se poursuit jusqu'à aujourd'hui, où les numéros sont consacrés à des « genres » littéraires — ont connu un succès certains et ont tous été réédités, certains trois fois. Michel Gaulin présente ensuite chacun des treize tomes parus jusqu'à présent, fait état des changements dans la composition et la direction du comité de rédaction et dans l'orientation qui est donnée à la revue. Il note que la collection a su s'adapter aux transformations qui ont eu cours dans le monde de la recherche en littérature au Canada francophone, aux nouvelles approches théoriques et aux nouvelles méthodes. De même, selon lui, la collection a réussi à se « québéçiser » au fur et à mesure que s'imposait la littérature québécoise. Il ne signale pas, par contre, la volonté qui anime à présent la revue de tenir compte de l'ensemble des corpus francophones du Canada.

Si le CRCCF est un centre de recherche, il n'en demeure pas moins ancré dans la communauté. Dans l'avant-dernier article, Rolande Faucher se penche sur les rapports privilégiés qui unissent le CRCCF à la communauté franco-ontarienne. Ce lien privilégié prend naissance, dit-elle, au moment où l'ACFÉO devient l'ACFO et décide de donner ses archives au CRCCF. Dans ce premier temps, il s'agit d'un geste de confiance de la

communauté à l'égard du Centre. À la suite de l'acquisition d'autres fonds d'archives portant sur l'Ontario français, la recherche faite au Centre porte de plus en plus sur cette réalité. Le CRCCF institue alors une série d'activités qui permet de mettre en valeur la communauté francophone de l'Ontario et les recherches qui portent sur elle. Ainsi, les conférences grand public sont inaugurées en 1973, avec les Mercredis du CRCCF; d'autres sont données hors les murs, notamment au Club Richelieu; des colloques sont organisés, des tables rondes aussi et des expositions montrées tant à travers la province qu'au Québec. En outre, deux directeurs du Centre, Pierre Savard et Yolande Grisé, seront appelés à présider des commissions d'enquête mises sur pied par le gouvernement provincial de l'Ontario. Ainsi, la communauté a contribué dans un premier temps à l'essor du Centre en en faisant le dépositaire de ses archives, dans un deuxième temps, le Centre contribue à faire connaître et reconnaître la communauté par ses recherches et ses activités de diffusion. Ce lien sera particulièrement utile au Centre lorsque le rapport Major de 1997 recommande la dissolution du CRCCF. La communauté qui vient tout juste de prendre le flambeau pour défendre l'hôpital Montfort monte à nouveau aux barricades : le Centre restera ouvert. En fait, le CRCCF acquiert alors ses nouveaux statuts et voit son mandat renforcé.

Le livre se clôt sur un article de Yolande Grisé qui présente les défis que le Centre aura, selon elle, à relever dans les années à venir. Étonnamment, cet article est loin d'être optimiste. D'une part, Yolande Grisé identifie trois principaux défis liés à des conditions qu'elle présente comme endémiques que le CRCCF doit affronter. Le premier touche à l'absence de

moyens qui sont donnés au Centre par la haute administration universitaire, le second concerne la vaste étendue de son objet d'étude, le Canada français, et le troisième porte sur la nécessité d'adapter la recherche à la réalité ambiante. Elle identifie également certains champs de recherche ou des avenues de diffusion dans lesquels elle souhaite que le CRCCF s'engage : la diversification des champs d'étude pour inclure notamment les beaux-arts, l'élaboration de nouveaux instruments de recherche ainsi que la préparation et la publication de matériel pédagogique tant pour les écoles primaires et secondaires que pour les cours universitaires. Trois facteurs, tous liés au travail que Yolande Grisé accomplit au moment où elle signe l'article à la Simon Fraser University en Colombie-Britannique, doivent, selon elle, être pris en compte dans l'élaboration des plans d'avenir pour le CRCCF : le développement de l'enseignement postsecondaire en français dans l'Ouest canadien, la diversité culturelle des communautés francophones minoritaires et l'essor de l'enseignement en français langue seconde, notamment en Colombie-Britannique et en Alberta. Ceci l'amène à formuler trois vœux pour le CRCCF : que l'Université d'Ottawa lui accorde le financement et les moyens nécessaires pour bien remplir son mandat, notamment par la création d'un poste de « chercheur en résidence », que les nouveaux locaux du CRCCF ne soient que temporaires et que celui-ci trouve pignon sur rue afin d'avoir une plus grande visibilité et, enfin, que les gouvernements fédéral et provincial accordent les fonds nécessaires à l'Université d'Ottawa afin qu'elle puisse assurer le fonctionnement des différents volets du Centre.

Cet ouvrage est un beau livre, imprimé sur papier glacé et largement illustré à partir de documents que l'on trouve dans

les fonds d'archives du CRCCF, que ce soit des photos ou des reproductions de pages de manuscrits d'auteurs. Il nous fait prendre conscience du chemin que la recherche a parcouru durant les cinquante dernières années. Nous sommes passés du rien du tout — pas de recherches, pas de cours, pas d'études sur le Canada français, sa littérature et son histoire — à une diversité de chercheurs, d'approches, de disciplines. Ce livre commémoratif dresse certes le portrait du Centre qu'il honore, mais aussi celui de l'étude du Canada français. Il est pour ces deux raisons des plus pertinents.

Youjun Peng, *La Nation chez Alexandre Dumas*
Paris, L'Harmattan, 2003, 126 p.

Philippe Lagarde
Université d'Ottawa

Réécrire l'histoire est une invitation à la figer et, par conséquent, à limiter son interprétation. On sait pourtant qu'Alexandre Dumas s'est voulu à la fois romancier et historien, c'est-à-dire interprète suprême : il « se veut prophète [...] en nous donnant sa version de l'Histoire » (p. 99). À une époque de façonnement de la nation par les révolutions, qui ont permis aux Français de se trouver des points communs et de mieux s'accepter, plusieurs écrivains cherchent à dresser le portrait des événements majeurs qui ont conduit à l'unification de la France. Alexandre Dumas est de ceux-là et « il n'a ni l'intention

de simplifier l'histoire ni celle de la compliquer » (p. 18). Représenter, vulgariser les faits conduit l'auteur à s'interroger sur l'idée de nation. Parmi les points saillants que Youjun Peng aborde dans son étude, retenons la mise en scène d'une dualité représentée par des ennemis servant de balise à la nation, la mise en valeur d'idéaux et l'encadrement du peuple, l'importance de l'ordre, incarné par l'autorité royale, dans la jeune république et la prédominance de l'idée de progrès.

On relève ainsi que la présence des Espagnols et des Anglais dans les œuvres de Dumas permet d'afficher les éléments distinctifs d'une nation qui prend conscience d'elle-même (p. 31-32). Peng, en relatant l'Histoire et en mettant en avant ces différences, circonscrit une identité. Il enrichit cette identité par l'apport d'aptitudes régionales types, telles la bravoure des Gascons (Tréville, d'Artagnan) et la fidélité des Picards (représentée par Planchet). Peng fait aussi remarquer que « [d]ans les romans de Dumas, [Milady] est le seul personnage qui incarne vraiment les aspects du mal » (p. 28). Pourtant, d'autres noms importants peuvent laisser le lecteur perplexe. On pense bien sûr à Dantès, qui, dans un esprit vindicatif, combat les ennemis de la société avec l'aide de Dieu (p. 33). Ce personnage, comme le duc de Buckingham, est « convaincu de sa puissance, certain que les lois qui régissent les autres hommes ne [peuvent] l'atteindre »¹. La mythification de Monte-Cristo par Dumas élève Dantès au rang d'exemple. Une réflexion interpelle le lecteur : en quoi de tels exemples contribuent à l'unité d'un groupe et à une « volonté de vivre en

¹ Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, Pocket, 1993, p. 142.

commun »² de manière à former la nation? On sait bien que « Dumas est toujours paradoxal » (p. 70), mais cela n'explique pas tout. Cette question trouve plutôt réponse dans les propos suivants de Peng : « l'unité nécessite l'épuration de ceux qui ne sont pas conformes à une certaine homogénéité nationale » (p. 57). En outre, l'auteur note que les personnages hors du commun, « puissance surhumaine qui [libère] l'individu des injustices » (p. 59), « sont en quelque sorte les ancêtres de Superman » (*ibid.*). Leur présence est justifiée par l'ampleur de la tâche : faire justice. Ils séduisent de plus le lecteur, puisqu'« ils sont des exemples de l'homme parfait » (p. 60) et que, plus ils « vieillissent, plus ils deviennent herculéens »³.

On pourra regretter que, dans la présentation des idéaux et des valeurs sur lesquels repose l'idée de nation, Peng ne retrace pas l'interprétation toute personnelle que Dumas nourrissait à l'égard de la religion. Il affirme au contraire qu'« [i]l existe une forme de déterminisme historique chez Dumas, qui a écrit l'ensemble de ses romans historiques comme une sorte d'évangile de la nation française » (p. 16). Pourtant, Dumas est bien cet écrivain à qui « le Christ semble moins un être divin qu'un homme doté de pouvoirs surnaturels »⁴ et qui, avec *Isaac Laquedem*, signe « une tentative de démystification du Nouveau Testament »⁵.

² « Groupe humain, généralement assez vaste, qui se caractérise par la conscience de son unité [...] et la volonté de vivre en commun ». « Nation », *Le nouveau Petit Robert*, 2007, p. 1672.

³ Voir Daniel Zimmerman, *Alexandre Dumas le Grand*, Paris, Phébus, 2002, p. 243.

⁴ *Ibid.*, p. 544.

⁵ *Ibid.*, p. 546.

La vision républicaine, symbolisée par les valeurs de liberté, d'égalité et de fraternité, permet à Dumas de « dessin[er] une république idéalisée, voire utopique, où l'on arrive enfin à concilier ces trois principes » (p. 36). Autrement dit, il pense que « la forme idéale de l'État est la République » (p. 64). Par ailleurs, ses voyages en Europe l'ont certainement encouragé dans la voie d'un républicanisme de type nationaliste, puisqu'ils lui ont permis de mesurer l'influence de la France à l'extérieur et de concevoir « la construction de l'Europe » (p. 39). D'après Peng, l'édification de la nation passe par un certain nombre d'épreuves et le travail de Dumas « montre [...] que l'union des gens issus de milieux sociaux différents ne peut se faire que dans un cas de figure : celui où ils ont un projet commun » (p. 62); ainsi, « ce sont les crises qui soudent une nation » (*ibid.*). De plus, sur ce point, l'auteur affirme que « Dumas laisse filtrer l'impression que la nation française est née avec les guerres de religion » (p. 25).

Enfin, une des idées émergentes de la Révolution française est celle du progrès. Cette idée, selon Peng, « conduit aux frontières du romantisme, qui se fondera dans le positivisme » (p. 67). Ainsi, « les romans dumasien illustrent l'évolution de différents groupes : la famille royale et la noblesse courent à leur perte, cependant que le peuple acquiert une importance croissante » (*ibid.*). Cela ne va pas sans une certaine nostalgie du passé qui ressurgit à l'occasion. On se rappellera que, dans *Les Trois Mousquetaires*, après tout, l'autorité royale institue l'ordre, de sorte qu'elle semble selon un certain Dumas être l'une des conditions fondamentales du bon fonctionnement de la nation.

Pour terminer, la construction d'une nation passe par l'unité du groupe. À cet effet, les divers niveaux de la société doivent travailler ensemble, ce que Dumas comprenait bien, comme le note Peng : « dans l'ensemble de ses romans, l'auteur suggère qu'une paix sociale entre les classes différentes est peut-être possible » (p. 80). Pour arriver à cela, d'Artagnan est mis à contribution puisqu'« il représente la nouvelle génération, qui fait la transition entre l'aristocratie et la bourgeoisie » (*ibid.*). En outre, l'auteur des *Trois Mousquetaires* attache une grande importance au peuple qui forme la nation (p. 86). Il n'est cependant pas partisan « d'un patriotisme aveugle [qui] n'est rien d'autre que la haine des autres » (p. 92).

Un des intérêts particuliers de *La Nation chez Alexandre Dumas* est que Peng, par un ensemble de notes pertinentes, invite le lecteur à formuler sa propre opinion sur Dumas et l'idée de nation, laquelle rejoindra très vraisemblablement celle de l'auteur. C'est sous le signe de la prudence que Peng agit, puisque, comme il le rappelle avec à-propos, « il est [...] extrêmement difficile [de] discerner [dans les romans de Dumas] un système de jugement de valeurs ou un système de pensée politique » (p. 98).