

Questions d'histoire littéraire au Québec



**Dans le cadre du séminaire *Histoire littéraire au Québec*,
sous la responsabilité d'Élisabeth Nardout-Lafarge**

Textes rassemblés par Rosemarie Grenier

Questions d'histoire littéraire au Québec

Textes rassemblés par Rosemarie Grenier

Dans le cadre du séminaire *Histoire littéraire au Québec*,
sous la responsabilité d'Élisabeth Nardout-Lafarge

Nouveaux Cahiers de recherche-2
CRILCQ-Université de Montréal

Introduction

Écrire une histoire littéraire exige que soient questionnés non seulement les procédés méthodologiques qui caractérisent cette entreprise d'ordonnement historique, mais également les divers aspects définitionnels qui fondent le concept de littérature. Qu'il s'agisse de déterminer les limites d'un cadre national ou linguistique, de considérer l'ascendance de la critique et de la tradition littéraires sur la représentation des œuvres, ou encore de soupeser les enjeux idéologiques inhérents au choix d'un découpage temporel en regard de la période contemporaine, plusieurs écueils guettent l'élaboration d'une histoire littéraire, si bien qu'aujourd'hui, ces problématiques historiographiques représentent l'une des principales sphères de la critique littéraire.

Ayant à l'esprit ces multiples questionnements, Michel Biron (Université McGill), François Dumont (chercheur principal, Université Laval), Élisabeth Nardout-Lafarge (Université de Montréal) et Martine-Emmanuelle Lapointe (collaboratrice, Université McGill) ont entrepris depuis 2000 d'écrire une *Histoire littéraire du Québec*. Subventionné par le Conseil de Recherche en Sciences Humaines, ce projet a fait l'objet de multiples discussions dont quelques unes eurent lieu à l'automne 2003, dans le cadre du séminaire « Histoire littéraire au Québec » (FRA 6160), offert à l'Université de Montréal, sous la supervision d'Élisabeth Nardout-Lafarge. Ce cahier de recherche du CRILCQ s'inscrit donc dans la foulée de ce projet historiographique et rassemble des travaux ayant été présentés initialement dans le cadre de ce séminaire.

La première partie de ce cahier regroupe des travaux consacrés à l'étude de manuels d'histoire littéraire. Étudiante au doctorat, Karine Cellard a généreusement collaboré à ce cahier. Elle entreprend ici d'analyser la représentation de la littérature du XIX^e siècle à travers cinq manuels d'histoire littéraire, depuis celui de Camille Roy, publié en 1918, jusqu'à ceux aujourd'hui utilisés pour enseigner la littérature québécoise dans les cégeps. Par la suite, la comparaison qu'effectue Caroline Chouinard de *A History of Canadian Literature* de William H. New avec l'ouvrage de Laurent Mailhot, *La littérature québécoise depuis ses origines* reconduit le motif des « deux solitudes » mais cette fois-ci, ce sont deux visions, voire deux façons de faire de l'histoire littéraire qui font l'objet d'un rapprochement.

Dans la seconde partie ont été mis à l'épreuve deux lieux communs admis dans les histoires littéraires : le mythe et le genre. L'édification du mythe du poète Nelligan dans l'histoire littéraire est retracée par Marie-Joëlle St-Louis Savoie, qui s'en inspire afin d'examiner l'émergence d'une autre figure mythique

de la littérature québécoise, celle de l'écrivain Hubert Aquin. Rosemarie Grenier s'intéresse, quant à elle, à l'une des catégories organisationnelles de la matière littéraire en histoire, le genre, et souligne les contradictions méthodologiques propres à son emploi au moyen d'un exemple, soit l'une des versions préliminaires du plan de l'*Histoire littéraire du Québec*, soumis à la discussion par les chercheurs du projet. Pour sa part, Élisabeth Cormier s'attarde à l'examen d'un genre qui résiste tout particulièrement à son intégration dans les histoires littéraires au Québec, le conte, et soulève quelques uns des motifs à l'origine de cette insertion problématique.

Trois réflexions portant sur l'intégration du corpus contemporain québécois dans l'histoire littéraire viennent compléter ce cahier. Marie-Andrée Laniel observe que l'essor contemporain d'une littérature québécoise dite « populaire » constitue un phénomène qui sollicite une difficile prise de position des histoires littéraires sur les notions de légitimité et de valeur. C'est également sur la question de la valeur littéraire que se penche Marie-Hélène Lemieux, en tentant de déterminer les critères qui prévalent actuellement au jugement d'une œuvre par la critique. À son instar, Deborah Deslieries tente de penser le rapport de la critique et de l'histoire littéraire avec la période contemporaine et suggère que le principal enjeu qui sous-tend ces pratiques implique nécessairement une dimension éthique.

À la lumière de ces quelques travaux, que retenir sinon que nul ne s'attaque à l'élaboration d'une histoire littéraire sans y engager, toujours d'avance, une part de subjectivité. Les chercheurs du projet l'*Histoire littéraire du Québec* auront à défendre les choix (historiques, méthodologiques, éthiques) qui ont guidé leur écriture, ceux-ci traduisant leur vision de la littérature québécoise.

Rosemarie Grenier

Études d'histoires littéraires

Nos « origines littéraires » devenues « littérature compassée »¹. Lectures du XIX^e siècle dans les manuels d'histoire de la littérature canadienne-française/qubécoise

Qu'est-ce qu'un classique québécois? Question spéculative à laquelle s'attaquait récemment Robert Melançon, reprenant pour le compte de la tradition littéraire d'ici une réflexion théorique inspirée du canon des grandes littératures occidentales. Convenant, avec Sainte-Beuve et Horace, que le classique « ne peut être reconnu comme tel [...] qu'au terme d'un "recensement" et d'un "classement" dans la littérature² », Melançon incite de manière un peu provocante la critique québécoise, selon lui trop impatiente, à respecter un moratoire d'un siècle avant de faire entrer les œuvres au panthéon national. Ainsi, il reconnaît en Nelligan le benjamin de nos classiques, faisant la part belle aux écrits de la Nouvelle-France et du XIX^e siècle³.

Le caractère inusité et presque polémique de cette sélection provient du fait que Melançon, volontairement à contre-courant, adopte une définition très *classique* du canon qui s'avère assez restrictive dans le contexte nord-américain qui est le nôtre. La plupart des lecteurs ou critiques du corpus québécois adopteront plus volontiers une vision moderne du classique — la *grande œuvre* élue par le lecteur, à la manière de Calvino, également convoquée par Melançon — ou encore une optique institutionnelle qui, il est vrai, confisque au texte une partie de sa puissance au profit du système qui le reconnaît. Le canon littéraire de Melançon surprend également parce qu'il concentre les grandes œuvres dans des périodes maintenues en marge de l'histoire littéraire québécoise, cette dernière accordant une importance bien supérieure à la production du XX^e siècle. En effet, le XIX^e siècle, célébré à titre d'« origines littéraires » par les premiers historiens de la littérature canadienne-française, apparaît aujourd'hui comme un faire-valoir des œuvres contemporaines dans nombre d'introductions à la littérature québécoise; historiquement, la Nouvelle-France a, quant à elle, été tenue un certain temps

¹ Ces deux expressions sont respectivement tirées des manuels de Camille Roy et de Michel Laurin, qui sont étudiés dans cet article.

² Robert MELANÇON, *Qu'est-ce qu'un classique québécois?*, Montréal, Fides/PUM, « Les grandes conférences », 2004, p. 44.

³ Les cinq « classiques » québécois proposés par Robert Melançon sont le *Brief récit* de Jacques Cartier, les *Relations* des jésuites, les *Lettres spirituelles et historiques* de Marie de l'Incarnation, la correspondance d'Élisabeth Bégon, l'*Histoire du Canada depuis sa découverte* de François-Xavier Garneau et les poésies d'Émile Nelligan.

hors des limites de ce que l'on reconnaissait comme le corpus national. C'est à la fortune critique de ces périodes de l'histoire littéraire que je souhaite ici m'arrêter, en analysant plus particulièrement la représentation du XIX^e siècle dans une sélection diachronique de manuels d'histoire littéraire, depuis l'ouvrage pionnier publié par Camille Roy en 1918 jusqu'aux manuels aujourd'hui employés dans les cégeps⁴.

Lorsque Camille Roy, au début du vingtième siècle, aborde l'étude de la littérature nationale en vue d'en proposer la première synthèse scolaire, il accorde une importance toute particulière aux écrits du XIX^e siècle⁵, et ce pour plusieurs raisons. Lecteur et élève, pendant son séjour d'études en France, de professeurs et auteurs de manuels scolaires célèbres comme Brunetière ou Lanson⁶, Camille Roy tente à son retour d'adopter le prestigieux modèle français et de conférer une légitimité nouvelle aux lettres canadiennes-françaises en les insérant dans une trame temporelle de longue durée. Le XIX^e siècle constitue le véritable socle originel de cette histoire littéraire locale puisqu'il représente, pour Roy, le moment où la production intellectuelle commence enfin à rendre compte de l'existence d'une « race » canadienne-française distincte — de ses compatriotes anglophones, bien entendu, mais aussi de ses ancêtres français — après plus de quarante ans de régime britannique.

Le concept d'« esprit » est central dans le *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, premier essai d'ordonnancement historique du corpus canadien-français qui constituera longtemps la matrice des interprétations subséquentes de la littérature nationale⁷. En effet, Camille Roy considère l'œuvre littéraire comme une manifestation du « génie » de l'« âme nationale », elle-même forgée par les influences historiques, sociales et géographiques qui en ont marqué l'évolution. Dans l'introduction de son manuel, il s'efforce donc de décrire cet « esprit » canadien-français, héritier des qualités intellectuelles des ancêtres latins⁸ bien que dégradé par les conditions hostiles à la vie de

⁴ La sélection des manuels étudiés ici n'est pas exhaustive. En privilégiant l'étude d'histoires littéraires publiées à différents moments du XX^e siècle, j'ai voulu retenir un corpus qui illustre bien l'évolution diachronique du discours sur le XIX^e siècle tout en renvoyant à d'autres manuels scolaires publiés à la même époque lorsqu'ils présentaient des caractéristiques différentes.

⁵ Les premiers cours universitaires dispensés par Camille Roy à l'Université Laval portent d'ailleurs sur un corpus de poètes et de romanciers du XIX^e siècle (Quesnel, Mermet, Bibaud, Gérin-Lajoie, de Gaspé père, Fréchette), dans une perspective un peu archéologique.

⁶ Entre 1898 et 1901, Camille Roy, en séjour d'études en France, assiste aux cours et conférences d'éminents professeurs français de l'Institut catholique de Paris, de l'École normale supérieure, de la Sorbonne et du Collège de France (voir Jane Everett, « Camille Roy, formation et ascension d'un critique, 1870-1912 », Ph. D., Département de langue et littérature françaises, Université McGill, 1987, chapitre 3).

⁷ C'est pourquoi je lui accorde ici une importance toute particulière.

⁸ « [Deu génie de la race française, l'esprit canadien-français a gardé] ses vertus intellectuelles, son goût inné des choses de l'art; il se complait dans les idées générales et dans les discussions de doctrine; il a aussi conservé du génie ancien sa discipline traditionnelle, c'est-à-dire le besoin de méthode, de logique, de clarté et d'élégance qui est la note caractéristique de la culture française. » (Camille ROY, *Manuel*

l'esprit qui règnent en Amérique du Nord. La colonisation laborieuse, l'absence d'imprimerie et les guerres incessantes du Régime français puis l'infériorité sociale, les luttes de survivance, l'absence d'enseignement supérieur et de contact avec la France depuis la Conquête auraient rendu les Canadiens français « intellectuellement paresseux », contraints qu'ils étaient de se consacrer à des tâches utilitaires et pragmatiques pour assurer leur survie matérielle (MHL, 11).

Paradoxalement, bien qu'il s'approprie un discours historique emprunté aux plus prestigieuses littératures européennes, Camille Roy expose d'entrée de jeu les circonstances atténuantes qui justifient les maladresses de notre petit et jeune corpus national. Cet amalgame entre les attributs des littératures majeures et mineures n'est pas sans provoquer certaines ambivalences : au moment où Roy publie la première édition du manuel, par exemple, il déplore tout en l'excusant le manque d'envergure du corpus canadien-français qu'il contribue à canoniser. La conclusion de l'ouvrage, elle aussi entre discours de monumentalisation et prêche pédagogique, établit l'existence d'un « génie » propre à la nation canadienne-française⁹ mais exhorte les auteurs potentiels à s'en inspirer *vraiment*, dans un mouvement de nationalisation qui ne pourra que bénéficier à la littérature : « beaucoup de nos œuvres, dont les sujets sont canadiens, ne sont pas assez fortes parce qu'il a manqué à leurs auteurs d'avoir suffisamment vu, connu, pénétré tout ce qui est le décor, la substance, l'âme elle-même de notre vie historique et nationale » (MHL, 14). Profitant de l'impressionnant tirage de son manuel scolaire, Camille Roy réitère et diffuse ainsi sa thèse programmatique sur la nationalisation de la littérature canadienne-française, exposée pour la première fois en 1904 devant la Société du parler français au Canada¹⁰.

S'accordant avec les perspectives identitaires exposées en introduction, la périodisation du *Manuel d'histoire de littérature canadienne-française* abandonne la littérature de la Nouvelle-France à la mère patrie¹¹ et débute avec la présentation rapide des premiers poètes et journalistes du Canada français (1760-1820). Divisé en deux sections générales (prose et poésie), le chapitre

d'histoire de la littérature canadienne-française, Québec, Imprimerie de l'Action sociale Ltée, 1918, p. 3; dorénavant désigné par le sigle MHL, suivi du numéro de la page).

⁹ « [...] notre littérature est distincte de la française, sinon par la langue et les procédés généraux de composition, du moins, en général, par la matière dont elle est faite, par les pensées et les préoccupations qui, sur le fond français de notre mentalité et de notre conscience, se sont lentement et solidement superposées » (MHL, 8).

¹⁰ Cette conférence, prononcée à Québec en 1904, est publiée dans les *Essais sur la littérature canadienne* (Montréal, Librairie Beauchemin, 1913, p. 215-232).

¹¹ Ce sont les Sœurs de Sainte-Anne qui, les premières, intégreront les écrits de la Nouvelle-France à leur *Précis d'histoire littéraire. Littérature canadienne-française* (Lachine, Sœurs de Sainte-Anne, 1928), témoignant d'une acception plus large du concept de « race » canadienne-française. Camille Roy suivra leur exemple à partir de 1930 dans les rééditions successives de son manuel.

consacré aux « Premiers développements » (1820-1860) comporte quelques études d'écrivains particuliers, mais c'est à partir de 1860-1900 que la production littéraire est jugée suffisamment importante pour faire l'objet d'un véritable classement, établi suivant la hiérarchie générique de l'époque (histoire, poésie, roman, récit et chronique, littérature philosophique et éloquence)¹². Le récit des origines littéraires¹³ proposé par le *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, mettant surtout en valeur la contribution d'historiens et de poètes, se conforme à cette hiérarchie générique tout en effectuant une discrète promotion des valeurs nationales et catholiques qui imprègnent, en filigrane, tout le discours littéraire.

Étienne Parent, premier jalon du récit proposé par Roy, n'est pas historien à proprement parler mais son œuvre journalistique, s'inscrivant dans les mêmes luttes patriotiques qui inspireront poètes et historiens, lui vaut le statut enviable de précurseur : « Étienne Parent annonce la période suivante, celle des développements plus féconds, et il mérite de prendre place à côté des plus illustres de toutes les périodes, puisqu'il reste l'un des plus hauts représentants de notre vie politique et littéraire » (*MHL*, 31). En accord avec les prémisses idéologiques de son discours littéraire, Roy retient surtout de la contribution intellectuelle de Parent la patriotique devise du journal *Le Canadien* (« Nos institutions, notre langue, nos lois ») et ses travaux de sociologie qui « rappelle[nt] très heureusement les conditions sociales et nécessaires du travail chrétien, et quels principes, chrétiens aussi, doivent régler les rapports de l'ouvrier avec le patron » (*MHL*, 30).

L'historien François-Xavier Garneau, avec ses interprétations contestées du rôle social et politique tenu par le clergé canadien¹⁴, se plie beaucoup plus difficilement aux impératifs idéologiques du discours littéraire de Roy. Néanmoins, sa monumentale entreprise de glorification du passé et son prestige de redresseur de torts fait de Garneau un véritable héros national, dont l'œuvre presque providentielle paraît appelée par les circonstances historiques :

Les luttes politiques si vives qui divisaient alors en deux camps irréconciliables les Canadiens français et les bureaucrates, les injustices et les mépris dont nous

¹² Dans les éditions ultérieures du manuel, Camille Roy simplifiera son découpage des XVII^e et XIX^e siècles en éliminant l'une des trois périodes des « origines littéraires », celle qui s'étend de 1820 à 1860. La périodisation révisée ne comprendra plus que deux chapitres (1760-1860 et 1860-1900).

¹³ De manière générale, j'entends par « récit » le processus dynamique de mise en intrigue, c'est-à-dire l'exercice de compétences narratives qui permettent de rendre intelligibles des objets discursifs dont la nature n'est pas forcément fictive : la reconnaissance de personnages (dans le cas de l'histoire littéraire, les auteurs ou des entités historiques anthropomorphisées), d'actions (l'évolution de la littérature et de ses acteurs), d'une configuration temporelle (périodisation et découpage de l'histoire) et spatiale (espace symbolique considéré comme « national »). Ce sont ces paradigmes du récit historique qui sont analysés ici, tant dans le paratexte que dans le discours littéraire des manuels scolaires.

¹⁴ Lecteur de Voltaire et de Michelet, Garneau n'aurait « pas toujours apprécié comme il le fallait les questions relatives au rôle du clergé dans notre histoire, et son intervention, soit dans la politique ou l'administration de la colonie, comme le fit Mgr Laval, soit dans le domaine de l'éducation » (*MHL*, 37).

avons été souvent l'objet, rendaient de plus en plus *nécessaire* une œuvre d'ensemble qui pût offrir à nos pères le récit et le spectacle de leur héroïque histoire (MHL, 32-33; je souligne).

De la même façon, grâce à sa fidélité à l'âme canadienne-française, la poésie d'Octave Crémazie parvient à s'imposer dans le panthéon de Roy malgré le manque d'envergure de l'œuvre elle-même, qui n'est pas particulièrement appréciée par le critique :

Non pas que cette poésie soit d'un art vraiment supérieur, et qu'elle constitue une œuvre considérable. [...] Mais dans ces deux cents pages de vers, il a fait circuler une inspiration généreuse, patriotique, chrétienne, qui s'accordait avec les sentiments des lecteurs canadiens. Et pour avoir su dire tant de choses qui débordaient de l'âme populaire, et qui étaient alors le thème favori de ses pensées, Crémazie a recueilli les plus vives et les plus sincères admirations (MHL, 56).

Les deux grandes figures patriotiques et romantiques du XIX^e siècle, Garneau et Crémazie, sont selon Roy les principaux modèles du mouvement littéraire de 1860 (aussi nommé « École patriotique de Québec »). Le regroupement commode des écrivains par « école », typique de l'histoire littéraire, tend à faire de 1860 une date clé du *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*. Toutefois, les réserves esthétiques de Roy envers des figures de proue comme Fréchette ou Casgrain sont manifestes, notamment lorsqu'il s'agit de condamner les caractéristiques attribuables à l'« imitation excessive des auteurs français » (entendons ici des romantiques), avec leur style jugé trop chargé et entaché de « mauvais goût », leur rhétorique pompeuse, leur imagination et leur sensibilité excessive. Le manuel révèle en revanche la nette préférence de son auteur pour un autre type de style français, jugé plus authentique et conforme à l'esprit canadien : celui de l'Ancien Régime, avec sa langue classique et sobre, claire, limpide, alerte, « bien française » (MHL, 47). Cette prédilection esthétique n'est pas sans renvoyer, au plan idéologique, à une conception pré-révolutionnaire d'un ordre social clairement défini et hiérarchisé.

À la fin des années 1950, le manuel publié par le frère-enseignant Samuel Baillargeon¹⁵ révèle la même prédisposition pour l'esthétique classique, conséquente avec l'éducation littéraire inspirée des Belles-Lettres que l'on dispense toujours dans les collèges de la province. Toutefois, contrairement à Camille Roy dont l'indulgence critique a été raillée plus d'une fois, Baillargeon fait preuve d'un radicalisme qui rend d'autant plus manifestes les connotations morales de ses préceptes esthétiques. En effet, si l'ordre, l'équilibre et la mesure associés au classicisme sont des qualités littéraires, elles sont aussi des vertus civiques qui, transposées sur le plan social, sont garantes de la conservation de l'ordre établi. Ainsi, dans le manuel de Baillargeon, on retrouve

¹⁵ Samuel BAILLARGEON, *Littérature canadienne-française*, Montréal, Paris, Fides, 1957. Dorénavant désigné par le sigle LCF, suivi du numéro de la page.

une rhétorique du caractère néfaste de l'excès qui s'applique tout autant aux activités politiques des acteurs des Rébellions de 1837¹⁶ qu'au style emporté des écrivains romantiques du Mouvement patriotique de Québec¹⁷. Plutôt qu'aux épanchements de *La voix d'un exilé*, l'approbation de Baillargeon va à la correspondance de Crémazie dans laquelle un prosateur discret « se révèle avec *réserve*, sans étaler son angoisse [...] et se rend attachant à force d'humilité et d'effacement » (LCF, 81; je souligne).

Bien qu'essentiellement présenté pour son intérêt documentaire et beaucoup moins valorisé que chez son prédécesseur, le récit du XIX^e siècle littéraire de Baillargeon respecte dans ses grandes lignes l'archétype offert par le *Manuel* de Camille Roy. François-Xavier Garneau conserve le statut de personnage central (« il reste l'historien et probablement l'écrivain *le plus important* de l'époque » (LCF, 78)) qui inspirera les héritiers de l'École patriotique de Québec, dont les maladroites sont caricaturées sans que leur importance historique soit niée pour autant. Baillargeon accorde en revanche plus d'importance à d'autres poètes ou prosateurs dont il apprécie le talent, notamment à ceux qui annoncent, par leur pratique, la littérature du XX^e siècle visiblement considérée comme supérieure en qualité¹⁸.

C'est surtout la *dynamique* conférée au XIX^e siècle dans le récit global de la littérature nationale qui distingue le manuel de Baillargeon de celui de Camille Roy, bien qu'il en conserve plusieurs des partis pris et présupposés idéologiques. Le découpage historique, radicalement renouvelé, témoigne éloquemment de la marginalisation du XIX^e siècle au profit de la littérature contemporaine, qui prend de plus en plus d'importance dans l'économie du manuel. En effet, l'histoire littéraire canadienne-française est chez Baillargeon

¹⁶ La triade composée d'Étienne Parent, de Louis-Joseph Papineau et de Louis-Hippolyte Lafontaine illustre bien l'importance de la discipline dans le discours du manuel de Baillargeon, particulièrement dans les biographies d'écrivains. Papineau, père des insurrections de 1837-38, est évidemment le plus dissipé : « écolier brillant, mais piètre travailleur » (LCF, 41), il devient un adulte excessif que « grise [souvent] le succès populaire » (LCF, 43); il préside des assemblées *tumultueuses* et entreprend des luttes *excessives* qui mèneront à la guerre civile. Étienne Parent, pour sa part « *travailleur acharné* plus qu'*élève brillant* », abandonne Papineau par fidélité à ses principes lorsque ce dernier quitte le domaine constitutionnel et devient « *prédicant d'insurrection* » (LCF, 39). De même, Louis-Hippolyte Lafontaine prend conscience que la révolte est « inutile » après les rébellions et « se met à la tête d'un mouvement ordonné à *regagner constitutionnellement le terrain perdu* » (LCF, 46; jusqu'à la fin de l'article, les italiques employés dans les citations sont tirés des textes originaux, à moins d'indications contraires).

¹⁷ Baillargeon ridiculise, par exemple, les « *phrases à effet saturées d'impressions suaves, bourrées à craquer de mots tapageurs, fardées d'épithètes rubicondes* » de l'abbé Casgrain (LCF, 74) et dénonce la « manie de la grandiloquence, [l']accumulation de mots sonores, [l']abus de l'épithète, de l'apostrophe, de l'anaphore » qui caractérise la plume de Crémazie et de Fréchette, et dans laquelle Chapman « *baigne littéralement* » (LCF, 78).

¹⁸ Baillargeon souligne, comme Roy dès 1918, que Nérée Beauchemin et Alfred Garneau « annoncent » la pensée plus originale et le style plus soigné des poètes ultérieurs. Laure Conan effectue quant à elle la « transition entre la littérature patriotique fin de siècle et la littérature plus personnelle du début du XX^e siècle » (LCF, 114). Baillargeon accorde une grande importance à la valeur littéraire des œuvres, ce qui justifie probablement la sévérité de son jugement critique.

découpée en deux chapitres divisés au mitan du XIX^e siècle; le premier, intitulé « Formation du type canadien-français (1534-1850) »¹⁹, relègue tout ce qui précède 1850 à la préhistoire de la littérature nationale, ce qui laisse à peine une centaine d'années à l'« Histoire de la littérature canadienne-française (1850-1957) » proprement dite. L'École patriotique de Québec, de premier mouvement de maturité qu'elle était chez Roy, est ici ravalée au rang de premiers balbutiements littéraires du Canada français : « Vers 1850, déclare Baillargeon, se produit une poussée culturelle qu'à prime abord on pourrait prendre pour un réveil culturel, mais qui offre tous les caractères d'une naissance. Le type canadien-français est né; une littérature autochtone va éclore » (LCF, 56).

Malgré le pessimisme général de l'ouvrage, le manuel de Baillargeon confirme en conclusion l'existence objective d'une tradition littéraire locale importante, sinon pour sa qualité, du moins pour sa valeur sentimentale : « *notre littérature est jeune*, dit-il, mais elle *existe*. Elle est *modeste*, mais elle est *bien nôtre* et, à ce titre, elle nous est *éminemment chère* » (LCF, 448). C'est le genre de constat qui ne semble plus nécessaire au père Paul Gay, qui publie en 1969 le manuel *Notre littérature. Guide littéraire du Canada français*²⁰. Pour la première fois en effet, l'emploi du possessif en intitulé pose résolument l'existence d'une littérature canadienne-française²¹ et lui attribue une dimension collective totalement absente des manuels précédents, où les lettres étaient davantage envisagées dans une perspective de représentation passive que de prise de conscience nationale²². La littérature conserve toutefois sa fonction de miroir, de vecteur de reconnaissance; en témoigne la citation, en introduction, d'un long extrait d'André Brochu qui exprime l'importance de l'expérience intime des racines et la « conformité immédiate [de notre littérature] avec notre "être-au-monde"²³ ». Paul Gay parle bien, en conclusion, d'un courant poétique récent tendant vers l'art « inutile » et « universel », mais ce phénomène moderne

¹⁹ L'introduction du manuel de Baillargeon repose sur une conception identitaire similaire à celle de Camille Roy. Utilisant le mot « type » plutôt que « race », il reconduit les caractéristiques canadiennes-françaises proposées par Roy en soulignant le caractère dégénéré des influences françaises corrompues par l'asservissement aux tâches matérielles, l'« individualisme décoloré », la passivité de l'esprit créateur, le patriotisme jaloux et la foi vivace des Canadiens.

²⁰ Paul GAY, *Notre littérature. Guide littéraire du Canada français à l'usage des niveaux secondaire et collégial*, Montréal, éditions HMH ltée, 1969. Dorénavant désigné par le sigle GL, suivi du numéro de la page.

²¹ L'autonomisation de la littérature canadienne-française semble à ce point acquise que l'auteur tente en introduction de revaloriser l'enseignement de la littérature française, qu'il dit en péril.

²² Le manuel de Paul Gay présente au contraire la littérature comme un indice de cette prise de conscience identitaire : « [...] toute littérature progresse en qualité et en quantité dans la mesure où le peuple qu'elle a charge de décrire se rend compte de sa valeur et de son identité. Tant qu'un peuple est un peuple colonisé, il est à la remorque du colonisateur. Il n'y a de littérature que dans une certaine indépendance » (GL, 2).

²³ André BROCHU, « Quelle part doit-on réserver à la littérature québécoise dans l'enseignement des lettres », *Liberté*, 1968; cité par Paul GAY, *op. cit.*, p. 3.

lui semble trop marginal pour infirmer la nouvelle dimension réflexive de la littérature, qui permet au peuple de « s'identifier, [de] se nommer, [de] se circonscrire, [de] s'exorciser, c'est-à-dire [de] régler son compte au passé » (GL, 202).

Comme toutes les histoires littéraires depuis celle des Sœurs de Sainte-Anne, le manuel de Gay couvre la période du Régime français, tout en accordant un traitement minimal aux manifestations littéraires antérieures à 1845²⁴. Des sections plus élaborées sont consacrées à l'histoire, à la poésie et au roman de 1845 à 1900, bien que l'étude du XIX^e siècle soit infiniment plus schématique que chez les prédécesseurs, tant sur le plan de la sélection des auteurs que des informations consignées. Pour combler les lacunes du manuel, l'auteur suggère des pistes bibliographiques qui témoignent de l'existence d'une nouvelle tradition de lecture critique.

Si Paul Gay est beaucoup moins sévère envers les écrivains du XIX^e siècle que Baillargeon, c'est sans doute parce qu'il prend le parti de ne présenter que les meilleurs d'entre eux, ou les plus caractéristiques. Malgré la réduction considérable du nombre d'auteurs présentés, le récit qu'en propose le *Guide littéraire du Canada français* constitue toujours une synthèse assez fidèle de celui de Camille Roy, élaboré quelque cinquante ans plus tôt²⁵. Les mêmes repères ponctuent l'évolution de la littérature nationale : émergence difficile dans les journaux, véritable naissance avec *L'Histoire du Canada* de François-Xavier Garneau, reprise du flambeau patriotique par « ce qu'on a appelé pompeusement *Le Mouvement de Québec* » (GL, 17) et, finalement, apparition de poètes précurseurs de la production littéraire du XX^e siècle. Paul Gay accorde cependant un intérêt nouveau à des genres qui retiendront de plus en plus l'attention de la critique — notamment le roman et la chronique.

Cette fois, c'est surtout le filtre idéologique du rédacteur du manuel qui introduit la spécificité de son discours littéraire. Influencée par les préoccupations sociales, politiques et nationales de la fin des années soixante, la présentation du XIX^e siècle repolitise la littérature, tant au plan individuel que collectif. Le questionnement identitaire moderne par exemple, s'insinue discrètement dans l'histoire littéraire de Gay qui ne manque pas, chaque fois que l'occasion s'en présente, de situer les écrivains par rapport aux grands

²⁴ Une seule page pour chacun des chapitres du livre 1, « Avant la conquête » et « de 1760 à 1845 ».

²⁵ Certains passages sont même directement inspirés du *Manuel de littérature canadienne-française* de 1918, notamment la présentation de Pamphile Le May comme « poète le plus attachant » de 1860 (GL, 29) et une anecdote au sujet de François-Xavier Garneau, reprise dans les histoires littéraires au point d'en devenir un véritable lieu commun : le futur historien national, employé dans un bureau de notaires, aurait un jour rétorqué à ses méprisants collègues anglophones : « Eh bien ! Notre histoire, je vais la raconter ! Et vous verrez comment nos ancêtres ont été des vaincus; et si une pareille défaite n'est pas aussi glorieuse qu'une victoire ! » (GL, 18).

pôles extérieurs constitutifs de l'identité québécoise : l'Angleterre²⁶, la France²⁷ et la confédération canadienne²⁸. Gay accorde également un intérêt inédit aux orientations politiques des écrivains²⁹ et souligne, à l'intérieur même des monographies d'auteurs, l'importance de l'influence intellectuelle exercée par le libéralisme et les Rébellions de 1837. Ainsi, la description de l'esprit révolutionnaire et patriotique des Fils de la liberté³⁰ occupe, dans la présentation de l'œuvre de François-Xavier Garneau, un espace éditorial plus important que celui que Gay accorde à la majorité des écrivains retenus...

À lire le manuel scolaire publié par Michel Laurin³¹ près de trente ans plus tard (1996), suite à la Réforme Robillard qui remettait l'histoire littéraire au programme du cégep, on croirait avoir affaire à un autre XIX^e siècle. En effet, le libéralisme progressiste des écrivains sur lequel Gay avait tant insisté cède la place à un conservatisme clérical qui donne le ton à la présentation de la période. Orientée par des sous-titres tels que « En marche vers le passé » et « Quelques échappées d'un romantisme entravé », la lecture du XIX^e siècle met en relief l'application d'une esthétique littéraire — le romantisme — qui aurait pourtant été radicalement dénaturée par le cléricalisme étroit et étouffant d'une élite ultramontaine. Désignée abstraitement par un « on » omnipotent³², cette élite intellectuelle aurait activement empêché les écrivains canadiens-français d'adopter les courants littéraires européens³³, en orientant plutôt les plumes vers l'apologie du catholicisme et de l'agriculturisme³⁴. Même la grande icône

²⁶ « Sans détester les Anglais, [William Chapman] a affirmé hautement nos droits, les droits de la langue française » (GL, 27).

²⁷ Gay consacre l'appendice du livre II (1845-1900) à l'apport des écrivains français durant cette période. Lui-même originaire de France, il souhaite visiblement que s'intensifient les rapports diplomatiques et culturels entre l'ancienne mère patrie et le Canada français.

²⁸ Des poèmes de circonstance de Crémazie, Gay déduit avec une certaine incrédulité que le poète « semble croire au Canada » (GL, 25).

²⁹ Leurs orientations idéologiques sont décrites en des termes qui rappellent les enjeux politiques des années soixante : « à l'encontre de Fréchette, libéral et homme de gauche, Chapman fut conservateur et de droite » (GL, 27).

³⁰ Encore une fois, l'esprit révolutionnaire rappelle les revendications des années soixante au Québec : liberté comme principe de progrès social, pouvoir du peuple, dénonciation de la tyrannie coloniale anglaise, laïcisme social, suppression de l'utilisation politique du spirituel, etc. (GL, 20).

³¹ Michel LAURIN, *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, éditions CEC inc., 1996. Dorénavant désigné par le sigle ALQ, suivi du numéro de la page.

³² Quelques exemples de l'usage de ce *on* autoritaire et abstrait : « Une véritable gainne morale et patriotique recouvre la littérature de cette époque où *on* se méfie, de plus, du romantisme français et de sa potentielle influence ici. [...] Et pour faire triompher les canons de l'orthodoxie, *on* dispose de toute une batterie de critiques littéraires sans originalité qui n'hésitent pas à censurer ou à interdire » (ALQ, 58).

³³ « Ces gens [les ultramontains] disposent d'un appareil répressif et coercitif considérable pour faire triompher leurs idées. Si persuasif qu'ils parviennent à décaler au XX^e siècle québécois des courants littéraires du XIX^e siècle français : le réalisme, le naturalisme et le symbolisme » (ALQ, 43-44).

³⁴ L'abbé Casgrain – le seul religieux explicitement identifié par Laurin – aurait veillé « à ce que les œuvres soient respectueuses des traditions romantiques-catholiques. En particulier les romans, qui se doivent de recycler les défaites du passé en victoires providentielles et d'inciter les lecteurs à la pratique de l'agriculture, unique voie du salut » (ALQ, 61).

« rouge » François-Xavier Garneau, dont la poésie est d'abord présentée dans une section consacrée aux « aspirations libérales », apparaît ensuite comme l'auteur d'une *Histoire du Canada* où, conformément aux édits de Mgr Bourget, les écrivains de l'époque auraient puisé leurs « valeurs-refuges [...] : culte du passé et de la patrie, fidélité à la langue et à la foi » (ALQ, 58).

Cette insistance nouvelle sur le romantisme est conforme au programme de formation générale du Ministère de l'éducation du Québec, qui suggère de présenter les œuvres en fonction des « courants » ou des « tendances » dans lesquelles elles s'inscrivent³⁵. Visant à favoriser une lecture renouvelée de la tradition littéraire, cette approche globalisante incite à délaisser les groupes non homogènes comme l'École patriotique de Québec, cœur traditionnel de l'histoire littéraire du XIX^e siècle dont il n'est fait mention qu'une seule fois dans le manuel de Laurin³⁶. L'approche par « courants » cherche au contraire à fédérer les productions littéraires dans une « vision du monde » commune à la majorité des écrivains de l'époque, ici un romantisme gâté par son patriotisme excessif (tant chez les libéraux que les ultramontains). Cette présentation des textes « représentatifs » de la période est précédée d'une section consacrée aux quelques œuvres « véritablement romantiques », ces « échappées d'un romantisme entravé » que Laurin affecte d'un fort coefficient positif. Ainsi, selon Laurin, les œuvres de Boucher de Boucherville, de Fadette, de Laure Conan ou d'Eudore Évanturel s'apparentent à l'« authentique » romantisme français tel que décrit dans les tableaux synthèses, grâce à leur subjectivité, à leur recours au fantastique ou à leur rapport à la nature.

La connotation négative qu'acquiert chez Laurin l'essentiel du XIX^e siècle littéraire provient en fait d'une reconfiguration générale de l'histoire autour d'un nouveau centre symbolique du récit, la naissance du Québec moderne en 1960, en fonction de laquelle on réévalue l'ensemble du corpus canadien-français. Dans le vocabulaire désormais anachronique de Camille Roy ou de

³⁵ C'est ce qu'on peut lire dans le programme-cadre *Des collègues pour le Québec du XXI^e siècle* : « La fréquentation de la littérature inscrite dans des courants et des tendances aide l'élève à prendre connaissance des possibilités des variantes linguistiques de la langue commune. De plus, l'insertion des œuvres marquantes dans les courants et les tendances littéraires ouvre sur le dialogue des œuvres et des époques; la nôtre actualise le sens de l'héritage culturel » (Ministère de l'éducation du Québec, Québec, 1993, p. 2). Les auteurs d'autres manuels scolaires, notamment Weinmann et Chamberland, n'adoptent toutefois pas cette perspective, qu'ils jugent peu appropriée pour présenter la littérature québécoise : « On remarque l'absence quasi totale d'époques à définitions fortes, cohérentes et riches, tel le classicisme du XVII^e siècle français; de même, celle non moins importante de mouvements et d'écoles littéraires aux programmes clairement énoncés. Les œuvres canadiennes-françaises/québécoises appartiennent à des époques et à un lieu où les forces de cohésion et de concertation n'existent guère » (Heinz WEINMANN et Roger CHAMBERLAND, *Littérature québécoise des origines à nos jours. Textes et méthode*, Montréal, Hurtubise HMH, 1996, p. IV; les caractères gras sont dans le texte).

³⁶ Qui plus est, cette mention unique s'avère floue et extrêmement péjorative : « les principaux artisans de cette littérature compassée [...] gravitent autour du mouvement littéraire de Québec, baptisé « le mouvement immobile » par un critique actuel [qui n'est pas nommé dans le manuel] » (ALQ, 61; je souligne).

Samuel Baillargeon, on pourrait dire que l'émergence d'une nouvelle « race » ou d'un nouveau « type » national, le *Québécois*, provoque une relecture téléologique du passé menant toujours déjà à l'avènement de la Révolution tranquille :

[Les dix courants littéraires proposés par le manuel] sont puisés d'abord dans la littérature de la Nouvelle-France (1534-1760), *née dans la mouvance qui annonce déjà notre quête d'ailleurs*. Puis dans les écrits du Canada français (1760-1960), au style souvent *enrubanné ou gominé*, qui militent tantôt pour la défense des valeurs traditionnelles, tantôt pour celle des libertés. Enfin, dans la littérature du Québec (à partir de 1960), où un *pays accepte d'assumer son destin et la gestion de son existence collective*. Une littérature au style herbu, mal fauché, qui affirme *enfin* la légitimité du moi – pris en charge jusqu'à ce jour par l'idéologie et la religion –, qui affirme même la légitimité du moi de l'Autre, ce voisin et néanmoins étranger dont on affectait d'ignorer l'existence (ALQ, « Avant-propos »; je souligne).

Ainsi, la Nouvelle-France et la littérature orale sont dépeintes comme des périodes bénies, sources archétypales d'un imaginaire collectif empreint de liberté et de farouche indépendance³⁷ qui préfigure les aspirations nationalistes des années 1960³⁸. Le XIX^e siècle romantique et la littérature du terroir personnalisent quant à eux une période monolithique d'empêchement, dominée par l'idéologie cléricale, avec laquelle rompra triomphalement la Révolution tranquille³⁹.

Malgré un amenuisement progressif de l'espace accordé au XIX^e siècle au profit de la littérature contemporaine, on constate en définitive que jusqu'à très récemment, les récits proposés par les manuels scolaires successifs reconduisaient tous plus ou moins fidèlement l'archétype de la narration historique établie par Camille Roy en 1918 : celle d'une stagnation intellectuelle originelle relevée par l'activité littéraire plus soutenue de la génération de l'École

³⁷ « Véhicule de ses aspirations, de son imaginaire collectif, [la littérature orale] constitue le terreau privilégié où germent à loisir les schémas – certains préfèrent parler d'archétypes – qu'un peuple s'est faits [...] de lui-même, sa véritable identité culturelle. [...] Nos légendes, nos contes et nos chansons de tradition orale parlent d'un peuple fier, jovial, hospitalier, sûr de lui, bon vivant et au farouche esprit d'indépendance. Un peuple ne dédaignant pas la licence, qui laisse le puritanisme à son clergé ainsi qu'aux anglophones protestants » (ALQ, 27).

³⁸ « On peut même parler de véritable appropriation de ces textes [de la Nouvelle-France], qui prennent une valeur sacrée, quand la collectivité québécoise, à partir de 1960, accepte de tirer un trait sur le passé nostalgique pour enfin décider de s'assumer, de prendre en main son destin. Chez quantité d'écrivains, cette renaissance vient s'inscrire en écho aux écrits de ceux qui, les premiers, ont pris possession de la contrée nouvelle; à leur image et dans leurs pas, des écrivains tentent l'aventure de la parole et de l'écriture pour dire la prise de possession effective du pays. [...] Une aventure amorcée en 1534 voit enfin l'amorce d'un dénouement, plus de quatre siècles plus tard » (ALQ, 12).

³⁹ La fin du XIX^e et le début du XX^e siècle sont d'ailleurs présentés comme des doubles inversés, alternant sursauts d'émancipation démocratique et « grandes noirceurs ». Comme chez Paul Gay, les revendications des Patriotes à propos de « l'usage de la langue française, le libre choix du peuple quant à son gouvernement, la correction des injustices sociales [...] » sont présentées comme des « annonces » des années 1960 (ALQ, 49); la période de survivance culturelle qui suit la défaite des Rebellions de 1837-38 est quant à elle appelée « grande noirceur », faisant écho au règne de Duplessis dont la Révolution tranquille marque la fin.

patriotique de 1860, au sein de laquelle émergent certains précurseurs des écrivains du XX^e siècle. Ce sont surtout et presque exclusivement les valeurs sociales et nationales transmises par le discours littéraire qui distinguent les manuels entre eux, au gré de l'évolution des différents états de société. La nomination collective, qui passe progressivement de « race » à « type » à « peuple » canadien-français, témoigne du passage d'un ordre traditionnel indexé sur des valeurs patriotiques et catholiques à un discours moderne plus préoccupé de lutte des classes que de survivance culturelle.

Il faut attendre les manuels des années quatre-vingt-dix pour constater un renouvellement en profondeur du récit historique des origines de la littérature canadienne-française. Les écrits de la Nouvelle-France et les contes de la tradition orale y gagnent un prestige absolument inédit, et la galerie ancestrale des Garneau, Crémazie ou Fréchette s'enrichit de plusieurs nouveaux visages (de Philippe Aubert de Gaspé fils, premier romancier Canadien français, à la première écrivaine, Laure Conan). Ces ajouts procèdent certes des relectures critiques des œuvres littéraires effectuées grâce au développement institutionnel des études québécoises, mais témoignent surtout d'une redéfinition identitaire autour du référent « québécois » qui affecte tant la dynamique du récit historique que celle de l'évolution des lettres. Il est fascinant de constater que le manuel scolaire de Paul Gay, bien que publié à la fin des années soixante, présente toujours une histoire littéraire relativement traditionnelle, qui n'a pas encore assimilé au plan de l'historiographie les bouleversements symboliques aujourd'hui attribués à la Révolution tranquille⁴⁰. Cet exemple illustre de manière particulièrement frappante le poids du présent dans la narration du passé et le caractère rétrospectif de l'établissement des filiations. Ainsi, le mouvement patriotique de 1860 qui permettait aux lettrés du début du XX^e siècle d'affirmer l'existence d'une jeune tradition littéraire est devenu, une fois l'histoire du Québec relue à la lumière de la Révolution tranquille, le visage honteux d'une « littérature compassée », le repoussoir d'une génération critique occupée à construire le récit de sa modernité durement conquise.

Karine Cellard

⁴⁰ C'est aussi le cas des autres manuels publiés à la même époque : celui de Roger Duhamel (*Manuel de littérature canadienne-française*, Montréal, Éditions du Renouveau pédagogique, 1967) et, dans une moindre mesure, de Gérard Bessette, Lucien Geslin et Charles Parent (*Histoire de la littérature canadienne-française par les textes*, Montréal, Centre éducatif et culturel, 1968).

L'épreuve du voisin étranger : *A History of Canadian Literature* de William H. New

Two Solitudes (Hugh MacLennan, Collins, 1945), *Le Canadien français et son double* (Jean Bouthillette, L'Hexagone, 1972), *Oh Canada! Oh Quebec! Requiem for a Divided Country* (Mordecai Richler, Penguins Books 1992)... Ces quelques titres mettent bien en lumière la relation (ou non-relation) qui perdure entre le Canada anglais et le Canada français sur les plans politique et littéraire. Les revendications nationalistes des années soixante et, notamment, l'avènement du paradigme « littérature québécoise », sont venus changer radicalement la donne. Le corpus littéraire canadien français troquait alors son statut double et dépendant pour un statut unique et autonome. Depuis, on constate bien souvent que l'« épreuve du voisin étranger¹ » (en l'occurrence, le voisin canadien anglais) est négligée sinon niée. Dans le cadre du projet *Histoire littéraire du Québec* (mené par Michel Biron, François Dumont, Élisabeth Nardout-Lafarge et Martine-Emmanuelle Lapointe) et du séminaire qui lui est consacré, nous rompons momentanément les deux solitudes pour voir, d'une part, comment nos plus proches voisins construisent leur histoire littéraire, et d'autre part, comment ils abordent la littérature québécoise.

Pour ce faire, nous analyserons un texte en particulier, *A History of Canadian Literature*², soit une vision parmi tant d'autres, celle de William Herbert New, professeur à l'Université de Colombie-Britannique. Selon lui, qu'est-ce que la littérature canadienne? Sur quels postulats repose sa conception de l'histoire littéraire? Comment intègre-t-il le corpus littéraire québécois? Nous tenterons de répondre à ces questions par une lecture critique de l'ouvrage de New, en empruntant fréquemment aux commentaires d'Edward Dickinson Blodgett³ (également historien de la littérature canadienne) sur l'ouvrage de son homologue. Enfin, nous établirons les points de rencontre et de fuite entre le

¹ Nous trouvons cette expression chez Laurent Mailhot, qui l'a lui-même reprise à Antoine Berman, qui s'inspirait de Heidegger parlant de l'expérience poétique de Hölderlin... Voir Laurent MAILHOT, « Traduction et "nontraduction" : l'épreuve du voisin étranger », dans *Ouvrir le livre : essais*, Montréal, L'Hexagone, « Essais littéraires », 1992, p. 271-298.

² William Herbert NEW, *A History of Canadian Literature*, Montréal; Kingston, McGill Queen's University Press, 2003 [1989]. Dorénavant désigné par le sigle HCL, suivi du numéro de la page.

³ Edward Dickinson BLODGETT, *Five-Part Invention: A History of Literary History in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 2003. Dorénavant désigné par le sigle FPI, suivi du numéro de la page.

texte de New et l'histoire de la littérature québécoise de Laurent Mailhot⁴. Considérant *A History of Canadian Literature* comme un récit, nous en analyserons successivement le temps, l'action, les personnages et l'espace⁵, puis nous réfléchirons sur un point à la fois aveugle et omniprésent de cet ouvrage : la littérature québécoise.

* * *

Un coup d'œil à la table des matières de William H. New permet de dégager sa conception de la temporalité. Premier constat : les dates tiennent très peu de place. À peine une par chapitre. Les limites temporelles de la littérature canadienne ne sont pas données avec précision. New parle de « early literature » (il remonte à la nuit des temps) et de « literature into the twenty-first century » (il plonge dans une ère futuriste). Peut-on être plus éloigné de Laurent Mailhot? Sa « littérature québécoise » naît et survit avec peine. La tradition est « à inventer », les œuvres, à relire, les dates importantes, à consigner soigneusement. De son côté, New fait démarrer sa chronologie en 13 000 av. J.-C. – « Niagara Falls forms as glaciers retreat » (*HCL*, 359) – pour s'arrêter en 2002. Second dépaysement : New ne craint pas la longue durée. Aux antipodes, un Laurent Mailhot, souvent dans les périodes brèves, nettement délimitées.

« Périodes » n'entre pas dans le vocabulaire de New, qui pense plutôt en termes d'ères (« age », *HCL*, 79). En effet, chaque chapitre est circonscrit par une date-borne (« the terminus date », *HCL*, 25); il faut penser à rebours si l'on veut en dégager le début. Ainsi, nous déduisons que le chapitre trois décrira les années 1867 à 1922. Cette périodisation implique une sorte de non-spécialisation de la part du critique. Par exemple, l'ère élizabéthaine a influencé un style littéraire, théâtral, architectural, etc. Enfin, le découpage mis de l'avant est rarement ou rapidement justifié par l'historien de la littérature. Les dates retenues — 1867 (début de la Confédération), 1922 (fin du Dominion du Canada), 1959 (début de la Révolution tranquille), 1985 (fin des années Trudeau) — sont politiques, canadiennes et nullement polémiques.

Le modèle de New serait donc transhistorique, voire archétypal. Northrop Frye, inventeur de la critique des archétypes, reste sans conteste une inspiration majeure (mais implicite) de *A History of Canadian Literature*. De la description que fait New des travaux de Frye exsude sa propre méthode (« Codes of

⁴ Laurent MAILHOT, *La Littérature québécoise depuis ses origines. Essai*, Montréal, Typo, « Essai », 1997 [1974].

⁵ Nous nous inspirons de la structure proposée par Karine Cellard, lors de son examen de synthèse de doctorat en octobre 2003 sur « Les manuels d'histoire de la littérature canadienne-française et québécoise, 1918-2000 », thèse dirigée par Micheline Cambron, Département d'études françaises, Université de Montréal. Ces catégories s'appliquent bien à notre discours méta-critique.

Myth », *HCL*, 217). *Anatomy of Criticism*⁶, l'ouvrage-clé du célèbre professeur de l'Université de Toronto, met en place une vaste histoire des formes, plutôt essentialiste, où la Bible constituerait un immense palimpseste, une matrice intertextuelle ou l'hypotexte par excellence. Si Frye s'approche de l'épistémologie, New en revanche ne va pas si loin et aplatit quelque peu la référence à son modèle. Il adopte la méthode en question, proche des sciences humaines, sans négliger ce que la littérature a de spécifique. New repère les récurrences structurales (schémas narratifs, stéréotypes, métaphores, etc.) observables dans les textes issus d'une même tradition.

À travers cette lunette, les œuvres littéraires deviennent une profuse réserve de topoï, un réservoir de ramifications de l'imaginaire collectif. Par exemple, puisqu'ils offrent tous des réponses personnelles à la culture amérindienne, des textes aussi éloignés dans l'espace-temps que *Klee Wyck* (Oxford University Press, 1941) d'Emily Carr, *Légendes indiennes du Canada* (Éditions du Jour, 1967) de Claude Melançon et *The Raven Steals the Light* (Douglas & McIntyre, 1984) de Robert Bringhurst peuvent être rapprochés (*HCL*, 9). L'action principale de l'ouvrage de New reste donc la mutation des topoï à travers le temps. Une telle histoire littéraire se veut non-évaluative. Les textes convoqués ne constituent pas au premier chef un palmarès d'œuvres canoniques, mais entrent plutôt dans la construction particulière d'une identité culturelle que New souhaite accomplir. Généralisons : alors que les histoires littéraires québécoises révèlent une tension constante entre histoire et critique (pensons à Laurent Mailhot), les histoires littéraires canadiennes, telles que l'ouvrage de New nous les laisse appréhender, mettent en place une réflexion opposant histoire et typologie.

Chaque chapitre de *A History of Canadian Literature* est précédé d'un résumé thématique de faits historiques importants pour l'ère abordée; New esquisse en vrac les « backgrounds » (*HCL*, 25) dont il aura besoin pour son argumentation. Puis, l'historien de la littérature entrelace éléments historiques et littéraires, non sans extravagance, comme l'exemplifie Blodgett :

Thus, the early period, from « the putative visits to North America by Chinese sailors » to 1867, is marked by the legacy of the Renaissance « desire for political control » [...]. As a consequence, on the cultural plane North America in the eighteenth century became a site of pluralism, which became particularly evident in the differences in colonial settlements, thus laying the foundations for New's Canada (*FPI*, 282).

Les textes littéraires viendront ensuite travailler de l'intérieur, voire fonder, cette nation canadienne.

En somme, pour New, la narration détermine l'histoire. Edward D. Blodgett confirme : « Despite the abundance of historical information in New — which in

⁶ Northrop FRYE, *Anatomy of criticism: four essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957.

itself is unusual among anglophone historians of literature — history is being read through New's construction of literary texts » (*FPI*, 285). La table des matières reflète cet état de faits. De chapitre en chapitre, le lecteur suit l'évolution du rôle des auteurs-narrateurs (« mythmakers », « reporters », « tale-tellers », « narrators », « encoders », « reconstructors »). À la longue, l'histoire elle-même devient fonction discursive :

The structure of the plot is governed, in any event, by fictional practice rather than by the extraliterary 'set of events', no matter how judiciously they may be shown to correspond with each other. So it is that while literature and history interrelate, history is understood as a function of fictional modes, and each period has a dominant mode of narration by which the culture of the past is organized (*FPI*, 285).

Les changements et les conflits font avancer *A History of Canadian Literature*. De plus, à l'intérieur d'une histoire littéraire archétypale, William H. New montre une propension pour le petit récit. Il met l'accent sur le folklorique, le populaire (la littérature jeunesse, le fantastique), le marginal (la culture amérindienne, les littératures migrantes, féminines, homosexuelles). Il adhère également aux *cultural studies* en vogue chez les anglo-saxons, qui font dialoguer diverses sphères de la culture d'un peuple : la peinture, la littérature, la science, le sport, etc. La littérature perd de son autonomie, le texte littéraire cède le pas aux pratiques littéraires.

Les catégories du temps et de l'action nous ont déjà permis de dégager les grandes lignes de la catégorie suivante, celle des personnages. New n'insiste pas tant sur l'individualité des auteurs (un seul nom d'écrivain apparaît dans sa table des matières, celui de Nelligan, considéré cependant en tant que symbole) et met de l'avant un rôle prépondérant de l'écrivain selon chaque période. Laurent Mailhot va dans la direction opposée, lui qui caractérise en quelques traits la singularité stylistique d'un auteur, faisant grand usage de la citation et épousant presque le mouvement de l'écrivain en question. Prenons par exemple le cas de Réjean Ducharme : « Le "régent du charme" ne reviendra au roman qu'en 1990, avec *Dévadé*, où on va au fond des choses, au fond du trou, avec un certain Bottom, homme à tout faire, à ne rien faire⁷ ». Les auteurs anglo-canadiens détiennent sans surprise la plus grande place dans l'ouvrage de New, qui dédie plusieurs pages à des auteurs consacrés tels Susanna Moodie, Thomas Haliburton, Margaret Atwood, Frank Scott, Margaret Laurence et Michael Ondaatje.

Un tour d'horizon des auteurs québécois fortement représentés dans l'histoire de New a de quoi déconcerter. Sans l'affirmer explicitement, New ne fait pas l'histoire des textes au Québec, mais celle de leur réception au Canada anglais. Annette Hayward et André Lamontagne ont établi un palmarès des huit auteurs québécois les plus étudiés au Canada anglais, en ordre décroissant :

⁷ Laurent MAILHOT, *op. cit.*, p. 154.

Gabrielle Roy, Anne Hébert, Marie-Claire Blais, Michel Tremblay, Hubert Aquin, Roch Carrier, Saint-Denys Garneau et Jacques Ferron⁸. La grande popularité des études féministes au Canada anglais explique en partie la présence de trois femmes en tête de liste. De plus, la première écrivaine venait du Manitoba, la seconde s'était liée d'amitié avec son traducteur Frank Scott et la troisième avait été découverte par le grand critique Edmund Wilson. Ce palmarès reflète bien ce qui se trouve chez New, en ajoutant peut-être au haut de la liste Louky Bersianik, Jovette Marchessault et Louise Maheux-Forcier.

L'absolu dépaysement ne s'arrête pas là. *A History of Canadian Literature* oublie presque complètement un Réjean Ducharme, estompe la portée fondatrice habituellement concédée aux poètes de l'Hexagone et procède à certaines dévaluations drastiques, comme Jacques Cartier, jugé selon la qualité littéraire de ses textes et l'exactitude de ses informations... La volonté de s'inventer une tradition est donc fortement relativisée. Néanmoins, certains corpus traversent presque sans éraflure le filtre du voisin étranger. Contrairement à ce que Annette Hayward et André Lamontagne avancent, les écrivains migrants sont perçus sans nulle différence par rapport à la réception québécoise (Dany Laferrière, Sergio Kokis, Ying Chen sont parfaitement intégrés). L'écriture féministe passe elle aussi sans embûche. L'exemple de Nicole Brossard est frappant (*HCL*, 255). Notons toutefois que sa traductrice, Barbara Godard, a effectué un extraordinaire travail de recréation du sens dans l'autre langue, comme le recommande la nontraduction de Jacques Brault : « Nontraduire, ce n'est ni prendre, ni laisser prendre, c'est composer, marchander, négocier⁹ ».

Qu'en est-il maintenant de la catégorie de l'espace dans *A History of Canadian Literature*? Deux angles d'approche sont envisageables (nous insisterons davantage sur le premier) : le lieu d'origine des auteurs et l'espace imaginaire qu'ils recréent. Dans les deux cas, le Canada en entier est pris en considération, *from coast to coast to coast*. Dès l'incipit, New pose l'utopie d'une nation et d'une littérature canadiennes unifiées : « Snow, North, Wilderness : these stereotypes of Canada suggest a fierce uniformity — but even from earliest times, such generalizations have been inaccurate. To read Canadian literature attentively is to realise how diverse Canadian culture is » (*HCL*, 3). L'étymologie du mot « Canada » renforcerait elle-même cette diversité inhérente au pays :

⁸ Annette HAYWARD et André LAMONTAGNE, « Le Canada anglais : une invention québécoise? », *Voix et Images*, vol. XXIV, n 3 (printemps 1999), p. 474 (figure 3) — nous ne pouvons cependant chiffrer ce palmarès, l'axe des ordonnées de Hayward et Lamontagne ne portant pas de titre. Voir aussi : Réjean BEAUDOIN, Annette HAYWARD et André LAMONTAGNE, *Bibliographie de la critique de la littérature québécoise au Canada anglais (1939-1989)*, Québec, Éditions Nota Bene, « Convergences », 2004, 251 p.

⁹ Jacques BRAULT, *Poèmes des quatre côtés*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1975, p. 16.

The word « Canada » eludes precise translation : it has variously been taken as the Spanish for 'nothing here' (*a ca nada*), the Portuguese for « narrow road », the Montagnais Cree for « clean land », the Mohawk word for « castle » (*canadaghi*) and a word meaning « the mouth of the country » or « hunting land » or « province ». [...] The most common contemporary view accepts the early observation of Jacques Cartier (1491-1557): that the Iroquois referred to their « village » as *ka-na-ta*, the Hurons as *an-da-ta* (*HCL*, 4-5).

Edward D. Blodgett analyse finement ce passage en insistant sur le pluralisme, l'idée centrale de New à son avis: « Plurality is illustrated by the difficulty of determining the derivation of the name of the country [...]. The beginning, then, of New's history is marked by a meditation on difference, uncertainty, and illusion » (*FPI*, 281). New clôt son histoire littéraire canadienne sur un autre terme autochtone, inuit cette fois (l'auteur choisit sciemment de renouer avec des sources pré-colombiennes — longue durée, authenticité du rapport entre les premiers habitants, etc.), qu'il emprunte à John Ralston Saul : « The Inuit quality of *isuma* [...] summarizes that essential context... It [means an] intelligence that consists of the knowledge of our responsibilities towards our society » (*HCL*, 358). Que d'idéologie véhiculée dans de simples constats. Nous y reviendrons.

Notre lecture de l'ouvrage de New ne concluait pas à un éclatement de la littérature et de la nation canadiennes; une puissante tendance unificatrice nous a semblé l'emporter et ce, dès l'introduction. New tente de définir ce qu'il entend par « littérature canadienne », une appellation qui ne va certes pas de soi : « The term "literature in Canada" poses a problem: "Canadian literature" is not bounded by citizenship [...]. It is not restricted to Canadian settings. Neither does it imply some single nationalist thesis » (*HCL*, 4). Par-delà cet apparent pluralisme, New relève un point commun chez tous les auteurs canadiens:

Yet within the country, despite these apparent inconsistencies, a *community of understanding* has developed. A shared familiarity with popular culture, a localized adaptation to space and distance, a reliance on common civil rights and expectations of behaviour, and a recognition of local forms of speech and intonation (often ironic and often indirect) all underlie the more immediately observable regional and linguistic disparities (*HCL*, 4; nous soulignons).

À l'orée de son histoire littéraire, New fait entrer les écrivains canadiens dans un même moule, une « communauté de compréhension¹⁰» qui les unirait, aux niveaux culturel (« a shared familiarity with popular culture », « a recognition of local forms of speech and intonation »), politique et civique (« a localized adaptation to space and distance, a reliance on common civil rights and expectations of behaviour »). Via cette communauté hétérogène qui déborde le cadre littéraire et qui se fonde sur le civisme, New introduit une proposition

¹⁰ Le concept de « communauté interprétative » a connu une grande fortune au Canada anglais; voir, pour l'origine de cette notion, Annette HAYWARD et André LAMONTAGNE, *loc. cit.*, p. 460-479.

éminemment éthique (le terme « behaviour » en tête d'une histoire littéraire n'est-il pas dangereux?). Le seul fait d'ouvrir l'ouvrage sur les « cultures aborigènes » (« aboriginal cultures », *HCL*, 5) est en lui-même un geste éthique. Sur cet aspect, les traditions de recherche anglo-saxonnes et françaises se dissocient totalement. Un Laurent Mailhot se situe sur le plan de la littérature et de l'imaginaire social¹¹. De manière sous-jacente, New affirme que la littérature est représentative de l'idée de Canada et que la véritable spécificité du corpus littéraire canadien reste sa capacité d'unifier toutes les tendances.

Nous l'avons déjà laissé entrevoir, *A History of Canadian Literature* intègre les textes littéraires francophones de toutes les provinces canadiennes. New confère même, estime-t-on, du tiers à la moitié de son discours aux auteurs québécois. Il va sans dire que le centre de la parole reste le Canada anglais. Comme l'explique François Paré, les littératures nationales (dans notre cas, la littérature anglo-canadienne) « instituent donc, en marge d'elles-mêmes, les lieux fantasmatiques de leur propre amûissement, [...] leurs propres espaces d'exiguïté¹² ». Point aveugle, le Québec entre dans ces limbes du discours de New, qui intègre un corpus radicalement autre (langue autre, religion autre, culture autre) sans aborder la question de front. Blodgett précise: « The effort to combine the literatures of French and English Canada is always rare in Canadian literary history » (*FPI*, 283).

Les relations littéraires entre le Canada anglais et le Canada français remontent loin dans le temps. 1867 marque un point tournant dans l'histoire comparée des deux corpus. Avant la Confédération, des hommes comme Étienne Parent, Arthur Buies ou Antoine Gérin-Lajoie essaient de tirer le meilleur parti des deux mondes. Après la Confédération toutefois, les choses ne se présentent plus de la même manière. La province québécoise sent une menace d'assimilation et entre dans une période de survivance (politique, culturelle, linguistique, spirituelle). Certains agents du monde littéraire — peu nombreux — continuent à cultiver des liens avec le Canada anglais, surtout à partir des années vingt : prenons Camille Roy ou Frank Scott, par exemple.

Le lien entre les littératures canadiennes anglaise et française sera symbolisé par divers emblèmes. Louise Ladouceur en fait un brillant relevé que nous résumerons brièvement¹³. Northrop Frye parlait d'une synecdoque (le corpus mineur ne doit pas être pris pour le tout), Philip Stratford, d'une double

¹¹ Néanmoins, n'assiste-t-on pas, en ce début de vingt-et-unième siècle, à un retour en force de l'éthique en littérature québécoise? À ce sujet, voir le texte de Deborah Deslieries dans ce même cahier de recherche.

¹² François PARÉ, *Les Littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, « Bibliothèque canadienne-française », 2001 [1992], p. 31.

¹³ Louise LADOUCEUR, « A Firm Balance : questions d'équilibre et de rapports de force dans les représentations des littératures anglophone et francophone du Canada », *Canadian Literature*, n° 175 (hiver 2002), p. 96-114.

hélice (les deux maillons évoluent côte à côte, sans jamais se toucher), Edward D. Blodgett, d'un grillage (les deux corpus progressent dans des directions opposées, mais gardent des points d'intersection réguliers) et Patricia Smart, de femmes dos à dos (elles ne se voient pas, mais se supportent mutuellement). On le voit, ce sont surtout les anglo-canadiens qui pensent la perspective comparatiste. Louise Ladouceur ajoute :

Concevoir que le rapport entre les littératures canadiennes anglophone et francophone puisse reposer sur l'égalité ne peut être qu'une illusion d'optique inhérente à la position occupée dans l'équation. D'un point de vue anglophone et majoritaire, il est aisé de concevoir l'égalité comme acquise et allant de soi. [...] C'est une fausse conception dans laquelle les francophones ne se reconnaissent pas. Confrontés de façon quotidienne et factuelle à une toute autre réalité, ils vont plutôt se dissocier d'un discours où est occultée une asymétrie qui fait pourtant toute la différence¹⁴.

William H. New prend tout de même acte de la relation difficile entre le Québec et le Canada anglais, antagonisme qui se reflète par exemple au XIX^e siècle : « Toronto and Montreal had become commercial as well as cultural rivals, which in a fundamental way reiterated the long-standing political tensions between England and France that punctuated their shared history » (*HCL*, 28). Puis, New agence les deux corpus de multiples manières, n'hésitant pas, au passage, à rapprocher Élisabeth Bégon de Frances Brooke simplement parce qu'elles ont un intérêt commun pour la forme épistolaire. Un tel projet comparatiste repose sur un postulat politique insuffisant. Blodgett confirme, en critiquant New :

More disturbing, however, is the fact that [...] his text represents the culmination of the problem of writing English and French Canada [...]. Adjacent though they may be geographically, they do not appear to know each other, to encounter each other, in any significant way even when they, as in New, accept the framework of history (*FPI*, 289).

De plus, les erreurs disséminées ça et là minent partiellement la crédibilité de l'historien : le nignog, (*HCL*, 384); les *Fridolinages* de Gratien Gélinas, (*HCL*, 390); *Le fou de l'île* de Félix Leclerc, (*HCL*, 397). Même révisée pour la nouvelle édition, la bibliographie exclut l'ouvrage de Laurent Mailhot. New en est resté à Pierre de Grandpré, Gérard Tougas et Gilles Marcotte.

Renversons un instant la perspective. L'histoire littéraire du Canada ne peut se bâtir sans prendre en considération les textes québécois : l'inverse est-il vrai? Le Canada anglais ne serait-il pas le point aveugle des histoires littéraires québécoises¹⁵? L'exemple de Laurent Mailhot est particulièrement probant. *La littérature québécoise depuis ses origines* mentionne un best-seller du XIX^e

¹⁴ *Ibid.*, p. 104-105.

¹⁵ Martine-Emmanuelle Lapointe (Études littéraires, Université McGill) travaille présentement à un post-doctorat sur la réception des textes anglo-canadiens au Québec.

siècle, *The Golden Dog* (McCelland and Stewart Limited, 1969) de William Kirby, traduit par Pamphile Lemay, et signale en deux mots l'existence de l'écrivain juif montréalais Mordecai Richler. Voilà en bref son contenu canadien. Mais l'ellipse n'est nullement le fait d'une ignorance. Elle résulte d'un choix délibéré de Mailhot. En effet, cinq ans avant la publication de son histoire littéraire révisée, Laurent Mailhot publiait un article fouillé d'une trentaine de pages sur le fait anglais en terre Québec et sur la traduction de l'anglais au français et vice-versa¹⁶. S'il rejette complètement le corpus canadien-anglais en publiant son histoire littéraire, c'est que, pour lui, la question ne se pose pas en ces termes. La définition d'une littérature proprement québécoise ne peut s'établir dans un parallèle avec le voisin immédiat. Et, toujours chez Laurent Mailhot, la littérature canadienne-anglaise qu'il connaît bien reste à jamais marquée du sceau (ou du fer rouge?) de l'étrangeté.

Depuis environ une décennie, les universitaires travaillent à rompre les deux solitudes. Plusieurs numéros de périodiques optent pour la perspective comparatiste, de *Liberté* à *Voix et Images* en passant par *Québec français*, où la littérature, le théâtre, la poésie et le cinéma anglo-canadiens sont à l'honneur¹⁷. Hors des universités, la tentative de rapprochement semble toujours malaisée. Plusieurs maisons d'éditions, comme Boréal, Québec/Amérique ou Pierre Tisseyre traduisent des textes anglo-canadiens (le programme de subventions du Conseil des Arts du Canada sert souvent d'incitatif à ces entreprises). Mais les éditeurs rechignent : les droits restent onéreux, les ventes basses et les médias peu intéressés¹⁸.

* * *

A History of Canadian Literature propose en somme un récit avec une temporalité (la longue durée, l'archétype et l'histoire subordonnée à la narration), une action (l'évolution des topoï), des personnages (l'écrivain-narrateur et ses postures selon l'ère) et un espace propres (la « communauté de compréhension » entre les auteurs de Vancouver à Saint-John's). L'épreuve de l'étranger enrichit dans la mesure où elle décentre la perspective de l'histoire littéraire du Québec. Cependant, le traitement du corpus québécois laissera songeur le lecteur d'ici. William H. New choisit une comparaison obligée et une intégration assimilatrice. Il établit rarement les nuances culturelles et historiques

¹⁶ Laurent MAILHOT, « Traduction et "nontraduction" : l'épreuve du voisin étranger », *loc. cit.*, p. 271-298.

¹⁷ Numéros spéciaux de périodiques consacrés à cette question : « Francophone / anglophone », *Canadian Literature*, n° 175 (hiver 2002); « La littérature québécoise sous le regard de l'autre [soit le regard anglo-canadien] », *Voix et Images*, vol. XXIV, n° 3 (printemps 1999); « Solitudes rompues », *Québec français*, n° 117 (printemps 2000); « Strangers in Paradise / Étranglés au Québec? », *Liberté*, vol. XXXI, n° 3 (juin 1989).

¹⁸ Voir l'article de Francine BORDELEAU, « La revanche des écrivains canadiens », *Lettres québécoises*, n° 71 (automne 1993), p. 11-14.

qui s'imposent et, par le truchement de l'archétype, entremêle des textes qu'on aurait eu peine à rapprocher sans cela. La comparaison systématique fausse la perspective, l'assimilation achoppe sur l'histoire politique des deux communautés.

Selon nous, une histoire des textes au Québec devrait tenir la position intermédiaire entre William H. New et Laurent Mailhot. D'un côté, la tradition de recherche anglo-saxonne, sa propension pour les *cultural studies* et l'éthique; de l'autre, la tradition de recherche française, son penchant pour l'autonomie de la littérature, les textes canoniques et le découpage en périodes. Surtout, il importe de trouver un juste milieu entre l'intégration du corpus de l'exiguïté au corpus national (pour reprendre François Paré) et l'ignorance volontaire du voisin étranger. Le polysystème mis de l'avant par Edward D. Blodgett reste probablement le modèle le plus juste, ce qui n'empêche pas le développement du dialogue, comme l'ont magnifiquement fait Anne Hébert et Frank Scott en discutant de la traduction du « Tombeau des rois »¹⁹. En définitive, voilà peut-être la véritable « communauté de compréhension » :

A. H. – *Ranged in a single line, Sur une seule ligne rangés* : En français l'inversion montre d'abord la disposition d'ensemble, comme au cinéma, avant qu'on puisse discerner les objets. Cette inversion existe aussi en anglais puisque les objets sont énumérés à la suite de ce premier vers seulement. Mais en français ce vers lui-même est en forme d'inversion, avec *rangés* à la fin.

F. S. – I have now achieved the inversion, and I think *arrayed* adds a kingly touch.

Nouvelle version: IN SINGLE RANK ARRAYED:
THE SMOKE OF INCENSE, THE
CAKE OF DRIED RICE²⁰

Caroline Chouinard

¹⁹ Anne HÉBERT, « Tombeau des rois » dans *Poèmes*, Paris, Seuil, 1960.

²⁰ Anne HÉBERT et Frank SCOTT, *Dialogue sur la traduction, à propos du Tombeau des rois*, Montréal, Éditions HMH, « Sur parole », 1970, p. 75-76.

Questions théoriques sur l'histoire littéraire

Le don de Protée.

Intégration du mythe à l'histoire littéraire

Le faiseur d'or est le seul *bienfaiteur* de l'humanité. Inverser les valeurs, faire beaucoup à partir de peu, et de l'or à partir de choses sans valeur... Imaginons un cas extrême : qu'il y ait quelque chose qui soit haï et condamné plus que tout — et que cela soit justement mué en or : tel est mon cas.

Friedrich Nietzsche

Ne sois ni fade panégyriste, ni censeur amer.

Denis Diderot

Parole protéiforme, le mythe semble accueillir et admettre toutes les virtualités. Dès lors, son étude puis son intégration à l'histoire littéraire nécessitent que l'on tente de fixer un cadre théorique à cette notion problématique souvent confondue — à tort — avec celles de figure, d'emblème et d'icône; mais aussi, dans son versant péjoratif, avec l'illusion, la naïveté et la tromperie : le mythe est toujours hanté par le spectre de la fiction.

Référent transcendantal subsumant tous les autres, la mythologie « classique » — seule « réalité » irréductible — s'est longtemps imposée comme modèle. Ainsi, la dualité opposant mythes « classiques » et mythes réactualisés a été appréhendée par les exégètes dans une dialectique de l'altérité radicale. Cette subordination du mythe « profane », considéré comme simulacre du mythe « classique », a constitué un écueil épistémologique sur lequel échouait celui qui en risquait l'analyse. Étymologiquement¹, le terme « mythologie » est composé de deux éléments jugés antinomiques, mais qui deviendront consubstantiels, soient *muthos* et *logos*. *Muthos* signifie d'abord « parole », « pensée qui s'exprime » puis, chez Homère, il prend le sens de « récit », dénommant ainsi un ensemble structuré de paroles. Dans la poésie lyrique de Pindare (V^e siècle av. J.-C.), *muthos* devient synonyme de fiction² et se heurte au *logos* qui désigne la raison, l'intelligence — de cette acception sourd l'antagonisme platonicien faisant du premier terme l'envers mensonger du second. Chacun de ces mots évoluant, une autre signification s'alliera au

¹ Évidemment, il ne s'agit pas de recourir à l'étymologie comme à une autorité ou à une vérité mais bien de voir ce que, potentiellement, elle invite à penser.

² De même, dans l'art poétique d'Aristote (IV^e siècle av. J.-C.), le *muthos* correspond à « l'agencement des faits en système ».

muthos qui est celle d'un possible éthéré, de l'admirable mais vraisemblable. Conjugué au *logos*, il acquiert une valeur esthétique et cognitive :

On adhère à son univers par un acte de foi. Le *logos* définit, par contre, le raisonnement, vrai ou faux, où peuvent s'insinuer des pièges subtils et des sophismes, mais qui organise son discours avec rigueur, car il veut convaincre. Le mot *mythologie* est composé de ces deux termes qui se complètent, l'un étant la parole qui raconte, *mythos*, l'autre celle qui démontre, *logos*. Une heureuse tautologie exprimant une révélation transhumaine qui a lieu dans le temps sacré des commencements³.

Certes, l'étymologie du substantif n'en fixe pas le sens immanent — au-delà duquel toute pensée serait inconcevable. Cependant, le terme porte en lui le sens d'idées logiquement solidaires. De plus, deux éléments dichotomiques (la conscience du faux et la croyance) y apparaissent comme corrélations essentielles : *a priori*, le mythe appartient à l'ordre du miraculeux, d'où sa connotation souvent négative.

Depuis Max Müller au XIX^e siècle, plusieurs chercheurs en sciences humaines (philologie, anthropologie, philosophie, sociologie, linguistique, etc.) se sont intéressés à ce schème de pensées. Mircea Eliade, ethnologue et historien des religions, distingue dans *Aspects du mythe*⁴, l'« histoire fausse » (notamment le conte et la légende), de l'« histoire vraie » — en l'occurrence le mythe. Dans les sociétés archaïques, le mythe — dans lequel il inclut l'anecdote étiologique — permet d'expliquer, selon le mouvement d'une herméneutique phénoménologique, le monde tel qu'il apparaît à la conscience. Deux principaux aspects de la pensée d'Eliade, soulignés par Pascal Brissette⁵, fonderont implicitement notre étude. D'abord, l'idée que le mythe est un « paradigme » interprétatif qui suppose une série de médiations, de modulations et d'actualisations afin que subsiste sa charge signifiante. Ensuite qu'il exige, ainsi qu'en témoigne l'étymologie, une foi et une « adhésion », même dans le cas de mythes « profanes ».

Chez Eliade, le mythe est à la fois atemporel — sa genèse a eu lieu dans un temps « primordial », sacré — et temporel (échappée rituelle hors du temps historique). Comme Eliade, l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss⁶ affirme le caractère transhistorique du mythe. Conception qu'autorisent l'exemple de Freud, observant certaines correspondances entre la mythologie et la structure de la vie psychique; puis, celui de Carl Jung, dont l'analyse de l'inconscient

³ Domenico FASCIANO, *Dieu chez les païens*, Ville Mont-Royal, Éditions Musae, 1999, p. 21.

⁴ Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963. Du même auteur, sur ce sujet, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957; *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.

⁵ Pascal BRISSETTE, *Nelligan dans tous ses états. Un mythe national*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 1998. Dorénavant désigné par le sigle *N*, suivi du numéro de la page. Nous soulignons que nous devons beaucoup à sa réflexion sur le mythe et à sa lecture de celui de Nelligan.

⁶ Notamment sa recherche, dans la mythologie, de connaissances et de propriétés immuables de l'humanité.

collectif mènera à l'élaboration d'une théorie des archétypes. Cependant — dans le texte « Permanence du mythe et changements de l'histoire⁷ » —, Gilbert Durand postule que, malgré son évolution, ce système ne peut souffrir sans se « dénaturer », la perte, l'altération et la permutation d'un trop grand nombre de ses mythèmes : fluctuations dont l'imposition détermine souvent l'aspect téléologique du discours. Durand recense trois principales « dérivations historiques⁸ ». La première est « hérétique » et participe d'une économie de l'hyperbole : un trait mythémique est accentué et valorisé, ce qui suppose l'oblitération des autres caractères. En fait, il s'agit de l'expression de la « "subjectivité" d'une culture ou d'un moment culturel tout entier qui choisit une leçon privilégiée⁹ ». Le second groupe de « dérivations » — que Durand nomme « syncrétique » — se produit lorsque sont incorporés au mythe des éléments hétérogènes. Enfin, la dérivation « éthique » est la plus déterminée par la conjoncture, les contingences : consistant à euphémiser, en l'occultant ou en l'ignorant, ce qui n'est pas admis par la *doxa*, elle fait contrepoint à la variation « hérétique ».

Dans *Mythologies*¹⁰, Roland Barthes souligne aussi, en la radicalisant, la part de motivation du mythe : « système » qui appert inextricable de l'idéologie. Hypostasier le mythe, tel semble être le danger contre lequel il désire nous prémunir. Barthes considère que « l'unité » de la mythologie est assurée grâce « à la coordination dialectique des sciences spéciales qui y sont engagées¹¹ ». C'est-à-dire qu'elle « fait partie à la fois de la sémiologie comme science formelle et de l'idéologie comme science historique : elle étudie les idées en forme¹² ». Lorsque Barthes affirme, en accord avec l'étymologie, que « *le mythe est une parole*¹³ » c'est d'abord parce qu'il est un « système » de signes, un « message » mais aussi parce qu'il surgit et se sustente de ces paroles. Dès lors, le mythe apparaît comme un « *méta-langage* », un « *système sémiologique second* » parce que le langage y est réifié. Devenu neutre, le signe de ce « *langage-objet* » — n'étant plus orienté vers la communication — est dévié. Selon le sémiologue, le mythe pervertit le signe en l'investissant d'une signification supplémentaire. Ainsi, le recueil *Mythologies* témoigne de la volonté du théoricien de dévoiler un métalangage qu'il juge lénifiant. De la conception barthésienne, trois idées fondamentales guideront notre lecture des mythes

⁷ Gilbert DURAND, « Permanence du mythe et changements de l'histoire », dans *Le mythe et le mythique : Colloque de Cerisy*, Actes du colloque de Cerisy tenu en juillet 1985, sous la direction de Gilbert Durand et Simone Vierre, Paris, Albin Michel, 1987, p. 17-28.

⁸ Le mythe de Nelligan, auquel s'attachera la seconde partie de cette étude, a fait l'objet de chacun de ces types de variations.

⁹ Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰ Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, « Points », 2001 [1957].

¹¹ *Ibid.*, p. 185.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 181.

littéraires : schème sémiologique « majoré », le mythe a (et constitue) un substrat axiologique; de plus, s'il n'a pas nécessairement pour corollaire la mystification, l'on ne peut nier sa part de motivation.

En outre, il faut sans cesse se souvenir de « la première nécessité de l'auto-critique vis-à-vis l'intégration inconsciente du mythe dans le discours théorique¹⁴ ». En effet, même les entreprises de déconstruction ou de démythification ne font souvent que reconduire, en lui donnant une nouvelle ampleur, l'objet de leur étude. Car nul n'échappe au mythe. Toutefois, malgré ce que prétend René Étiemble¹⁵, ce « système » ne leurre pas bêtement le lecteur ni n'opère une réduction obligée de la plurivocité du texte. Au contraire, il y a justement mythe parce que le texte — ouvert et polysémique — peut se voir investi de plusieurs agents doxiques. À la suite de Pascal Brissette, nous considérerons « le mythe comme un métarécit engendré au fil du temps par l'agglomération et la superposition des commentaires de diverses factures écrits sur un sujet donné, en l'occurrence » (N, 24), dans notre étude, Nelligan et Aquin.

Dans un essai consacré au poète¹⁶, Jean Larose écrit que si « le mythe de Nelligan est un vrai mythe, pérenne, vivant, *fixé*¹⁷ et populaire. C'est abusivement qu'on a pu parler de mythe pour d'autres écrivains québécois (comme Gauvreau) : nul autre que Nelligan ne s'est imposé à tous comme figure du destin national¹⁸ ». Si l'on définit le mythe comme un « système » symbolique, une « mosaïque discursive » (N, 30), un *constructum* trans-historique constamment (re) sémantisé et suscitant une importante glose, alors Hubert Aquin — plus que tout autre écrivain québécois à l'exception de Nelligan — se révèle doté d'un fabuleux potentiel mythique. Aussi, l'analyse des « culturèmes » nelliganiens et aquiniens, ainsi que leur intégration à l'histoire littéraire, permettent de mettre à l'épreuve ces divers aspects du mythe.

* * *

Dans le texte « Mon ami Nelligan¹⁹ », Jacques Brault témoigne de son rapport au poète, frère d'une même « *communitas* agonique²⁰ » :

¹⁴ Carole GAGNON, « Nouvelles sociétés, nouveaux mythes? », *Philosophiques*, vol. XXI, n° 2 (automne 1994), p. 481.

¹⁵ René ÉTIEMBLE, *Le mythe de Rimbaud : Structure du mythe*, Paris, Gallimard, 1952. Ce que nous affirmons a d'abord été remarqué par Pascal Brissette, *op. cit.*, p. 22.

¹⁶ Jean LAROSE, *Le mythe de Nelligan*, Montréal, Quinze, « Prose exacte », 1981.

¹⁷ Nous soulignons le caractère problématique de cette épithète.

¹⁸ Jean LAROSE, *op. cit.*, p. 31-32.

¹⁹ Jacques BRAULT, « Mon ami Nelligan », dans *Chemin faisant*, Montréal, Boréal, « Papiers collés », 1994 [1975], p. 121-127.

²⁰ Frédérique BERNIER, *Les essais de Jacques Brault. De seuils en effacements*, Québec, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2004, p. 52.

Qu'un poète sombre dans la schizophrénie à l'âge de vingt ans, et que du naufrage ne subsiste plus qu'une épave portée par les eaux troubles du délire, en voilà bien assez pour que nous fassions de ses poèmes une lecture récurrente. Ce bloc opaque, ce temps figé, ces quarante années de maladie mentale, cette existence invécue, tout cela fait tache sur la page où nous essayons d'écrire l'histoire. Incapables de pénétrer directement ce noyau de non-sens, nous décidons d'en voir la signification dans ce qui a précédé sa formation. Mais il se trouve qu'alors nous avons affaire d'une part à une courte biographie — celle d'un enfant, d'un adolescent qui ne devint jamais un homme — et d'autre part à des textes rédigés dans le goût d'un amateur de littérature parnassienne et symboliste²¹.

Indéniablement, le mythe exige du lecteur une certaine résistance — le *bios* et les affects étant presque inséparables de l'œuvre pour la critique nelliganienne. En ce sens, Brault évoque certains dangers menaçant l'analyse; soulignant par là l'expérience aporétique du commentaire. En effet, d'une part, la « tentation est forte²² » de faire une lecture prophétique et prospective de l'œuvre du poète. D'ailleurs, peu de critiques y échappent, Luc Lacourcière notamment qui lit dans *Le Vaisseau d'Or* « le pressentiment [du] naufrage²³ » de Nelligan. D'autre part, la psychanalyse peut servir d'instrument d'interprétation du poème. Une telle lecture suppose d'analyser le texte (alors pourvu d'un double sens : manifeste/latent) comme s'il s'agissait d'un symptôme, d'un retour du refoulé, assumant diverses fonctions (compensatoire, cathartique, ...). Conservant au poème sa part d'indicible, Brault — en ce qu'il accompagne plutôt qu'il n'interprète, qu'il privilégie l'effacement à la « monumentalisation » — apparaît comme le lecteur idéal de Nelligan. Ainsi il écrit, dans une note marginale :

Hors de l'histoire, cette science des traces qui n'ont pas de but et pourtant un sens; hors de l'histoire, en marge des contingences, non plus hantée par la compétition et la nécessité, mais par l'unique courage de ses aveux. Telle, la poésie de Nelligan, si on ne magnifie pas abusivement sa folie. La maladie du ressassement infini, le décentrement du psychisme, l'infirmité de langage, toute cette blancheur nocturne, ne correspondent guère à un mode d'existence privilégiée. Non. Sa poésie, Nelligan l'a volée à sa folie, juste à temps, juste avant que lui tombe sur les épaules un poids de bûche qui l'a brisé²⁴.

Se méfiant de l'éloquence, de la parole mythifiante, Brault réitère pourtant dans ce texte — au demeurant, empreint de respect et d'humilité — plusieurs *topoi* nelliganien. Entre autres topiques disséminés, notons celles de la jeunesse, de la clairvoyance, de la fulgurance, de l'abysse de la mélancolie ainsi que la synthèse antagonique de la « mort-vivance » (N, 35) — de la « demourance²⁵ ». Espaces liminaires, ces lieux participent de ce qui, à notre

²¹ Jacques BRAULT, *op. cit.*, p. 122.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 123.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Jacques DERRIDA, *Demeure* — Maurice Blanchot, Paris, Galilée, « Incises », 1998, p. 102.

sens, structure tout mythe, c'est-à-dire une indécidabilité crépusculaire (« Je songe à Hölderlin. [...] Je songe aussi au Tasse, décrété fou, emprisonné, je songe à Nerval, à Van Gogh, à Strindberg, à Claude Gauvreau, à des anonymes, dévoyés dans la poésie. Et je resonge à Hölderlin²⁶ »). En tendant vers le silence, Nelligan n'a laissé que peu de traces scripturales. Ainsi, les diverses tentatives de « textualiser » le poète visent parfois à pallier les défaillances de la mémoire, à renverser la dépossession par une appropriation. À l'insoutenable blancheur de la page — lieu d'ouverture et d'accueil — l'on tente d'insuffler une voix par l'écriture. Cependant, chez Brault, les « passages sont innombrables où [il] souligne les rapports qu'entretient la littérature avec l'absence, le silence et l'anonymat²⁷ ». Émouvante, la lecture que fait l'essayiste de Nelligan se place sous le signe de l'« amitié », de la « connivence affectueuse²⁸ » plutôt que de la hiérarchisation mythique, monumentalisante.

« Mort et folie, ces accidents essentiels n'empêcheront pas qu'un poète — si jeune et si rêveur fût-il — perdure, transfiguré en nous, ses lecteurs²⁹ ». Cette métaphore christique de la transfiguration s'avère particulièrement efficace lorsque l'on écrit sur Nelligan. En effet, le mythologue — et plus souvent le mythographe — se font presque hagiographes tant la rhétorique religieuse est sollicitée. Or, l'épisode de la transfiguration, de l'apparition de Jésus dans toute sa magnificence sur le mont Thabor, est considéré par les *croyants* comme un événement historique et un dogme³⁰. Dans le texte de Brault, c'est « en nous, ses lecteurs », qu'est transfiguré le poète. Cela implique à la fois une attitude passive, on le reçoit — pour filer la métaphore sacrée — comme on accueille, dans l'eucharistie, le corps du Christ; mais aussi active car elle implique une ferveur et une spéculation mystique afin que soit opérée l'alchimie du corps en corps mythique. Dans toute étude sur l'intégration du mythe à l'histoire littéraire, cette métaphore de la transfiguration acquiert une dimension heuristique.

Le mythe de Nelligan aura connu de nombreuses métamorphoses. En dépit de « dérivations historiques », un certain nombre de lieux, de biographèmes, reviennent systématiquement dans les textes consacrés au poète : Nelligan naît à Montréal en 1879 d'un père irlandais et d'une mère canadienne-française; il emporte un vif succès suite à la lecture de *La Romance du vin* lors de la quatrième séance publique de l'École littéraire de Montréal; il est déclaré fou; il meurt à l'hôpital Saint-Jean-de-Dieu. Ainsi réduit aux mythèmes qui en sont le subjectile, le mythe ne peut encore être désigné comme tel. Véritable artéfact, c'est lorsqu'il est investi par des discours qu'il

²⁶ Jacques BRAULT, *op. cit.*, p. 121.

²⁷ Frédérique BERNIER, *op. cit.*, p. 57.

²⁸ Jacques BRAULT, *op. cit.*, p. 121.

²⁹ *Ibid.*, p. 124.

³⁰ Ainsi, le champ de l'histoire est-il transcendé afin d'accéder à celui de la foi.

accède vraiment au statut de mythe — avec tout ce que cela implique d'artificiel.

En 1902, Louis Dantin écrit : « ÉMILE NELLIGAN est mort³¹ ». À la fois soupir, attrition et verdict, cette sentence a valeur d'axiome. Pourtant, la mort à laquelle le critique fait allusion n'est pas empirique, effective; Nelligan ne devant mourir réellement qu'en 1941. De fait, elle métonymise le gouffre de la « névrose ». Depuis l'abîme de la survivance, Dantin prévoit ainsi les contestations et les désaveux :

Peu importe que les yeux de notre ami ne soient pas éteints, que le cœur batte encore les pulsations de la vie psychique, l'âme qui nous charmait par sa mystique étrangeté, le cerveau où germait sans culture une flore de poésie puissante et rare, le cœur naïf et bon sous des dehors blasés, tout ce que Nelligan était pour nous, en somme, et tout ce que nous aimions en lui, tout cela n'est plus. La Névrose, cette divinité farouche qui donne la mort avec le génie a tout consumé, tout emporté. Enfant gâté de ses dons, le pauvre poète est devenu sa victime³².

Interruption irréversible, la mort est sans possibilité de retour. Dès lors, à l'épreuve de la perte succède la parole mythifiante. En prononçant le décès de Nelligan, le critique renverse le caractère négatif habituellement dévolu à la folie — conséquence tragique, pour l'ecclésiastique, du génie. En effet, ce dernier déconstruit les oppositions traditionnelles génie/ folie, vie/ mort. Menaçant sans cesse d'entraver son propre système de règles logiques, le texte de Dantin demeure remarquablement cohérent. Cependant, le mouvement des antonymes ne représente qu'une simple « transvaluation », obtenue à force de subtilités dialectiques : « Folie, poésie : ces deux lunatismes n'en feraient-ils qu'un ?³³ », interroge le critique. Si Nelligan a été « consumé » par la « Névrose³⁴ », son étoile brille désormais, incandescente — entre celles de Baudelaire et de Maupassant — dans la pléiade des génies morts aliénés. Comme Rimbaud, il incarne la malédiction du poète. Dans la préface de Dantin, Nelligan apparaît, si l'on emprunte à la typologie de Paul Bénichou, comme un mage romantique, « accompagnateurs et guides spirituels de l'humanité moderne³⁵ ». Le poète du XIX^e siècle est dans un état de dérélition, il en est de même pour Nelligan, ce qui a précipité sa chute dans la fosse de la folie, de la mort — ce qui est, pour ainsi dire, la même chose dans l'hommage de Dantin.

³¹ Louis DANTIN, « Emile Nelligan » [préface], dans *Émile Nelligan et son œuvre*, Montréal, sans éd., 1932 (3^e éd.), p. I-XXXVIII. Ce texte a d'abord paru dans *Les Débats*, n° 143-149 (août-septembre 1902). Pour un commentaire plus ample sur le texte de Dantin, nous renvoyons à la lecture patiente qu'en a fait Pascal Brissette, (N, 35-69), à laquelle nous sommes très redevables.

³² Louis DANTIN, *op. cit.*, p. I. Comme tout discours mythifiant, cette célébration — fabrication posthume — est aussi une mise à mort : le critique s'empare de Nelligan. Dans cet extrait, on retrouve notamment les *topoi* de la nature, de la jeunesse, de l'innéisme et du « poète victime ».

³³ *Ibid.*, p. I.

³⁴ La folie de Nelligan a souvent été expliquée comme étant le fait de sa double ascendance, de sa « bisanguinité ». À ce sujet, voir Pascal Brissette, (N, 68).

³⁵ Paul BÉNICHOU, *Les mages romantiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1988, p. 12.

Transfiguré, il est un « déshérité sublime³⁶ ». Le critique recourt d'ailleurs à plusieurs poncifs romantiques, qu'il articule en termes métaphysiques, afin d'esquisser le portrait du poète : l'art transcende la matière, le prosaïque, et Nelligan, se situant du côté du premier terme, devient figure ontologique de la pureté. Déifié³⁷ par le préfacier, qui procède à la mise en texte de son apparence, le poète est érigé en statue, en œuvre d'art. Polysémique, le corps de Nelligan reflète son intériorité, dans la plus transparente des adéquations :

Une vraie physionomie d'esthète; une tête d'Apollon rêveur et tourmenté, où la pâleur accentuait le trait net, taillé comme au ciseau dans un marbre. Des yeux très noirs, très intelligents, où rutilait l'enthousiasme; et des cheveux, oh des cheveux à faire rêver, dressants superbement leur broussaille d'ébène, capricieuse et massive, avec des airs de crinière et d'auréole.[...]

Le caractère de Nelligan cadrerait bien avec cet extérieur à la fois sympathique et fantasque³⁸.

Autre comparaison mythologique, Pascal Brissette signale très justement le réseau sémantique « Nelligan/Hermès » utilisé dans la construction dantinienne du sujet poétique. Ce syncrétisme se justifie par la récurrence de certains *topoi* « que sont la précocité de Nelligan, sa fulgurance, sa capacité de prédire l'avenir et son don musical » (N, 58). Génie de la musique qui, on le sait, revient sans cesse dans les commentaires portant sur l'œuvre de cet épigone de Verlaine. Preuve supplémentaire de la justesse de cette intuition, d'autres analogies peuvent s'ajouter à celles repérées par Brissette : les seuls mythes où Hermès joue un véritable rôle sont ceux de l'enfance et, pour plusieurs mythologues, il est simplement l'interprète de la volonté divine.

Sacralisées depuis lors, la figure et l'œuvre nelliganiennes feront dorénavant l'objet de cultes. Cette alliance de la littérature à la religion sera scellée dans l'œuvre de Réjean Ducharme : « Une telle confusion du littéraire et du religieux indique [...] à quel point, chez Ducharme, l'idéalisation de la littérature demeure malgré les signes contraires de la dévaluation ironique³⁹ ». Récités par Constance Chlore, les vers de Nelligan atteignent, pour une Bérénice éprise d'absolu, la beauté apaisante d'un psaume :

Elle est amoureuse folle de Nelligan, d'Émile, *le poète devenu fou à l'âge de devenir adulte*, le poète qui s'enfermait la nuit dans les églises pour crier ses poèmes à la Vierge Marie. Ces poèmes qu'elle me lit comme à une reine, ce sont

³⁶ Nous empruntons cette belle expression à Pascal Brissette (N, p. 114).

³⁷ Cette déification n'est que physique, le rapport de Dantin à Nelligan n'en étant pas un de pure émulation, d'admiration sans réserve et ambiguïté.

³⁸ Louis DANTIN, *op. cit.*, p. IV-V.

³⁹ Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides, « Nouvelles Études québécoises », 2001, p. 49.

les mêmes que dame Ruby me faisait apprendre par cœur quand elle était en rut contre moi, mais ils sont tout autres⁴⁰.

Dans les premiers romans de Ducharme, Nelligan incarne à la fois l'ingénuité et la marginalité. L'image du poète évanoui au crépuscule de l'enfance — figé dans le cliché⁴¹ mythique de Laprés et Lavergne —, sera convoqué par Ducharme dans *Le nez qui voque*⁴². Largement diffusé, ce portrait aura été d'une grande importance dans la constitution du mythe de Nelligan. Chez Ducharme comme chez Dantin, le physique du poète semble être dans une relation de *mimesis* avec sa poésie; corroborant ainsi l'hypothèse de Barthes affirmant que ce qui permet au lecteur de fréquenter le mythe en toute innocence est « qu'il ne voit pas en lui un système sémiologique, mais un système inductif : là où il n'y a qu'une équivalence, il voit une sorte de procès causal : le signifiant et le signifié ont, à ses yeux, des rapports de nature⁴³ ». Dans *Le nez qui voque*, le visage juvénile de Nelligan est l'homologue de ses poèmes :

Nous voyions notre ami le poète pour la première fois, nous risquions de ne plus jamais le revoir : nous n'avons pas hésité; *nous l'avons emmené ici de force et nous l'avons fixé avec des clous*. Châteaugué le trouve beau [...]; il est tout à fait comme nous l'imaginions : c'est cela qui nous a le plus frappés quand nous l'avons rencontré entre deux pages⁴⁴.

Cet extrait, qui n'est pas « sans évoquer la passion du Christ⁴⁵ », témoigne du désir ardent des protagonistes de s'approprier « tout ce que signifie pour les personnages la poésie de Nelligan, à savoir : l'adolescence, la pureté, la beauté » (N, 116). Sacrifié par la société, mort pour s'en isoler, le poète est exhumé de façon scripturaire. Dans *La prose de Rimbaud*, Gilles Marcotte écrit : « L'écrivain, le poète même, est celui qui connaît le monde sur le mode de la lecture et de la réécriture⁴⁶ ». Ce postulat de Marcotte, convoqué par Laurent Mailhot en introduction au texte « Nelligan revisited », est implicitement réitéré en conclusion : « Émile Nelligan est récrit par Réjean Ducharme, qui néglige les points d'exclamation et interpole : "Mon cœur est consumé de givre". L'âge de la lecture-écriture atteint alors son sommet. Le nom et le texte de Nelligan sont contre-signés⁴⁷ ». Offrande oblique, la contresignature — confirmant l'importance symbolique de l'objet envers lequel on s'engage —

⁴⁰ Réjean DUCHARME, *L'avalée des avalées*, Paris, Gallimard, « Folio », 1982 [1966], p. 203; nous soulignons.

⁴¹ Concevant le langage de façon « générique », Barthes considère que la photographie est un discours, une parole.

⁴² Réjean DUCHARME, *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967.

⁴³ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 204.

⁴⁴ Cité par Pascal BRISSETTE, (N, 115-116); c'est nous qui soulignons.

⁴⁵ Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁶ Gilles MARCOTTE, *La prose de Rimbaud*, 1983; cité par Laurent MAILHOT, « Nelligan revisited », dans *Ouvrir le livre : essais*, Montréal, L'Hexagone, « Essais littéraires », 1992, p. 61.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 70.

participe du processus mythifiant et pose une difficulté surrogatoire à son intégration à l'histoire littéraire.

Après Dantin, la parole panégyriste aura sans cesse été relayée. Toutefois, dans une étude où arguments psychanalytiques (introjection/incorporation) et déconstructivistes sont convoqués, Jean Larose dénonce le caractère fabulateur de la critique dantinienne et s'élève contre la « mythenentreprise⁴⁸ » nelliganienne. Paru en 1981, *Le mythe de Nelligan*⁴⁹ fait dialoguer l'échec référendaire avec la « chute » du poète. Cependant, la réflexion autour de la topique même de mythe constitue la véritable contribution de Larose à la diégèse du récit *Nelligan*.

Car depuis Larose, il est presque impossible de dire ce nom, « Nelligan⁵⁰ », sans faire référence au mythe. En atteste l'exemple du livre *La littérature québécoise*⁵¹ de Laurent Mailhot : « Plus encore que Crémazie, Saint-Denys Garneau ou Claude Gauvreau, Nelligan incarne le mythe du poète maudit, de l'ange noir, du prince dans la ville⁵² ». Le texte consacré au poète rassemble un nombre important de lieux communs nelligiens — parfois réunis sous forme d'oxymores⁵³ — parmi lesquels se trouvent : le romantisme, la jeunesse, l'iconographie, la double ascendance, la musicalité, le destin rimbaldien, le naufrage, la folie et la nature. D'aucuns pourraient s'étonner de constater à quel point, dans cet ouvrage à vocation littéraire, le critique oblitère le texte. Dans un colloque voué à la mémoire du poète cinquante ans après sa mort, Gaston Miron affirmait, à propos des entreprises de démythification : « Il a résisté à tout! Cela veut dire que l'œuvre est forte⁵⁴ ». L'œuvre à laquelle Miron fait référence ne tient peut-être pas uniquement aux poèmes. En effet, plusieurs ont laissé à la postérité des écrits tout aussi, sinon plus importants, sans pour autant être mythifiés. Différence significative, l'objet Nelligan peut être abordé comme une « œuvre », au sens attribué par Umberto Eco, c'est-à-dire :

[...] un objet doté de propriétés structurales qui permettent, mais aussi coordonnent, la succession des interprétations, l'évolution des perspectives. [...] [Les] poétiques de l'œuvre ouverte, [...] sont le projet d'un message doté d'un large éventail de possibilités interprétatives⁵⁵.

⁴⁸ Nous empruntons ce néologisme à Pascal BRISSETTE, (N, 129).

⁴⁹ Pour une belle et patiente analyse de cet essai, voir Pascal BRISSETTE, (N, 125-137). Ce que nous disons de Larose a été analysé plus amplement par lui.

⁵⁰ Le nom, et ses récits virtuels, compte également dans la constitution du mythe.

⁵¹ Laurent MAILHOT, *La littérature québécoise depuis ses origines. Essai*, Montréal, Typo, « Essai », 1997.

⁵² *Ibid.*, p. 66.

⁵³ Nous pourrions affirmer que l'oxymore — admettant les contradictions et réconciliant les contraires — est la figure rhétorique emblématique du mythe.

⁵⁴ Intervention de Gaston Miron, « Discussion/Cinquième séance », *Émile Nelligan (1879-1941) : Cinquante ans après sa mort*, 1993; cité par Pascal BRISSETTE, (N, 18).

⁵⁵ Umberto ECO, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, « Points », 1999 [1962]; [1965, traduction française], p. 10-11. Eco, en accord avec les esthétiques qui lui sont alors contemporaines, écrit aussi que « l'œuvre d'art

Si l'on considère le mythe comme une « œuvre ouverte », son inclusion à l'histoire littéraire pose problème : doit-on le lire comme tel, s'en distancier ou encore le négliger ce qui, selon l'acception étymologique de ce dernier verbe, signifierait de ne le pas lire. Chez Mailhot, ce problème trouve une résolution qu'il paraît légitime de questionner. Le mythe y est lu comme le grand œuvre de Nelligan dans lequel est subsumée, sans toutefois être ignorée, son œuvre première, sa poésie.

* * *

Dans la partie que Laurent Mailhot consacre à Hubert Aquin dans *La littérature québécoise*, la vie et les écrits de l'écrivain sont télescopés. Cependant, il est irréfutable que les frontières départageant la biographie de la fiction ont toujours été poreuses chez Aquin. D'ailleurs, dans *Trou de mémoire*, le narrateur divulgue l'architectonique de tout roman :

Oh ! bien sûr, m'objectera-t-on, un romancier a beau imaginer les événements et les personnages les plus invraisemblables, il manipule inévitablement des parcelles de réalité. L'imagination littéraire, on le sait, n'est jamais pure de toute coïncidence avec la réalité. Je le sais mieux que quiconque; et je n'ai pas besoin de posséder par cœur la clé de toutes les constructions romanesques pour savoir que nul écrivain n'invente à partir de rien. Qu'il l'avoue ou non, il ne peut pas faire autrement qu'utiliser des points de départ dans le réel. Et je n'échappe pas à cette loi. [...]

La vérité dépasse peut-être la fiction en cela qu'elle est infiniment plus décevante⁵⁶.

Plus que Nelligan, Aquin a un sentiment aigu des rapports qu'entretiennent l'idiosyncrasie et le texte, l'individualité et la collectivité, le vécu et le mythe. Par exemple, il fait paraître en 1964 un communiqué de presse annonçant qu'il « prend le maquis » — ce qui se révélera être l'un des principaux mythes aquiniens. À la suite de son arrestation et pendant son internement à l'Institut Albert-Prévost, l'écrivain rédige une partie de *Prochain épisode*⁵⁷. Conscient de l'ambiguïté de la taxinomie générique, Aquin fait inscrire « roman » sur son œuvre pour éviter qu'elle ne soit lue comme un récit ou une autobiographie vaguement fictive. Ce faisant, les pistes qu'il a lui-même tracées sont altérées. Même du temps où il était toujours en vie, le « personnage » était investi d'une charge intertextuelle. Signalons, à cet effet, l'équation posée comme titre d'un article de Normand Cloutier paru en 1966 : « James Bond + Balzac + Stirling Moss + ... = Hubert Aquin⁵⁸ ». Gaston Miron le considère comme « l'écrivain qui

est un message fondamentalement *ambigu*, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant », *op. cit.*, p. 9. Nous pourrions dire la même chose du mythe.

⁵⁶ Hubert AQUIN, *Trou de mémoire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993 [1968], p. 140.

⁵⁷ Hubert AQUIN, *Prochain épisode*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992 [1965].

⁵⁸ Normand CLOUTIER, « James Bond + Balzac + Stirling Moss + ... = Hubert Aquin », *Magazine Maclean*, vol. VI, n° 9 (septembre 1966), p. 41.

a le plus marqué le psychisme des années 1965-1970⁵⁹ » et Guylaine Massoutre souligne son caractère emblématique :

Hubert Aquin signe une époque, d'environ vingt-cinq ans, indissociable de la génération de *Liberté* et de tous les lieux de la création québécoise. Dans cette période où la nation québécoise s'affirme, Aquin *incarne les forces du changement* : il leur prête sa voix et sa parole et s'efforce d'en proposer de pertinentes analyses⁶⁰.

Comme l'œuvre de Nelligan — dans laquelle certains ont vu l'accès du Canada français à la modernité poétique —, le *Prochain épisode* d'Aquin marque un seuil. En effet, il a été accueilli comme le « premier grand roman québécois⁶¹ » et Raymond Barbeau écrira même qu'il est « [n]otre premier prix Nobel⁶² ».

Le suicide de l'écrivain, le 15 mars 1977, provoque une transmutation; faisant de lui « une figure exemplaire de la "quête interrompue", du "décollement" tragique de la réalité quotidienne⁶³ ». Depuis lors, les lectures de l'œuvre, les biographies ainsi que les thèses se multiplient et le processus mythifiant, réellement entamé, évolue. Son suicide sera réécrit, contresigné, notamment dans le roman *Ça va aller* (Leméac, 2002) de Catherine Mavrikakis — où divers mythes sont d'ailleurs convoqués. Cependant, l'ouvrage le plus étonnant, le plus étrange articulé autour de cet événement tragique demeure sans conteste *Signé Hubert Aquin : enquête autour du suicide d'un écrivain*⁶⁴ d'Andrée Yanacopoulo et Gordon Sheppard — dans lequel sont consignées lettres, paroles et photos. Depuis le 22 mars 1977 jusqu'en décembre de la même année, la compagne d'Aquin a accordé au cinéaste une douzaine d'heures d'entrevues. Extrêmement rigoureux, le témoignage de Yanacopoulo relate plus particulièrement les trois années précédant la mort de l'écrivain.

À l'égal de ses romans, Sheppard postule que le suicide⁶⁵ d'Hubert Aquin est une « œuvre », voire « son plus violent chef-d'œuvre⁶⁶ ». Sa lecture incite à croire que les obsessions du trépassé se seront cristallisées dans ce geste —

⁵⁹ Cité par Guylaine MASSOUTRE, *Itinéraires d'Hubert Aquin*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, p. 8.

⁶⁰ Guylaine MASSOUTRE, *op. cit.*, p. 8; nous soulignons.

⁶¹ Cité par Jacques ALLARD, « Présentation », dans *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. LXVII.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Laurent MAILHOT, *op. cit.*, p. 147.

⁶⁴ Gordon SHEPPARD et Andrée YANACOPOULO, *Signé Hubert Aquin : enquête autour du suicide d'un écrivain*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2002; Boréal, « Boréal express », 1985.

⁶⁵ Dantin, dans une volonté de légitimation symbolique, rapprochait Nelligan d'écrivains atteints de maladie mentale. De même Sheppard, en épigraphe, fait l'épithaphe de la société littéraire des suicidés (dans laquelle se côtoient écrivains, penseurs, personnages de fiction, ...). Sont notamment recensés dans ce registre obituaire : Ajax, Emma Bovary, Juliette Capulet, Paul Celan, Diogène, Sylvain Garneau, Ernest Hemingway, Judas Iscariote, Lucrèce, Vladimir Maïakovski, Jan Palach, Sylvia Plath, Ophélie, Socrate et Virginia Woolf.

⁶⁶ Michel BIRON, « Hubert Aquin ou le suicide comme œuvre d'art », *Le Devoir*, 1^{er} et 2 novembre 2003, p. F3.

dénouement paroxystique. En dépit du fait que, dans le cadre d'une « enquête », ne sont généralement retenus que les éléments factuels, Sheppard cite en introduction cet extrait de *Prochain épisode* dont l'inquiétude résonne dans la vie d'Aquin :

Je suis le symbole fracturé de la révolution du Québec, mais aussi son reflet désordonné et son incarnation suicidaire. Depuis l'âge de quinze ans, je n'ai pas cessé de vouloir un beau suicide [...] Me suicider partout et sans relâche, c'est là ma mission⁶⁷.

Cette composition contrapuntique, réitérée dans chacun des chapitres, structure le livre car pour « l'enquêteur », comme pour plusieurs lecteurs, la biographie et l'œuvre d'Aquin sont inextricables.

Décrypter le mythe, comme le protagoniste de *Prochain épisode* tente de déchiffrer le cryptogramme, telle semble être la visée de Sheppard. Certes, Aquin n'est pas étranger à l'existence posthume qui lui est dévolue. Il a lu *L'œuvre ouverte* d'Eco, à laquelle il fait souvent référence, et son suicide peut être interprété comme tel⁶⁸. Aussi, Jacques Godbout et Gaston Miron ont tour à tour prétendu que la mort de l'écrivain constituait sa dernière œuvre. Cependant, nul n'a sémantisé cette interruption autant que Sheppard. Aquin, qui s'est suicidé dans un lieu tout à fait nabokovien — écrivain pour lequel il a sans cesse réaffirmé son admiration —, a très méthodiquement orchestré sa mort. Ainsi, dans l'enquête de Sheppard, chaque élément acquiert un sens⁶⁹.

⁶⁷ Cité par Gordon SHEPPARD, *op. cit.*, p. 17. Pascal Brissette écrit que, dans les années soixante, « Nelligan, sujet-nation, confère au récit collectif une légitimité transcendante. Cette société, qui aspire à la laïcité, transfère sur ses idoles son trop-plein religieux. On croit à la révolution des mentalités qui s'effectue. Et Nelligan, son récit, son expérience sont élevés au pinacle parce qu'ils autorisent la transformation sociale qui s'opère », (N, 107). Pour plusieurs commentateurs, le destin de Nelligan métonymise celui du Québec; chez Larose, par exemple, il explique la défaite référendaire. De même, « [s]ymbole fracturé de la révolution », Aquin peut être intégré au Grand récit du Québec des années soixante (« révolutionnaire » aspirant à la libération, grand écrivain dans une institution à la recherche de fondements, etc.). Cependant, il aura connu un destin mortifère. Or, le mythe permet la médiation des contraires. Dès lors, Aquin (figure d'échec psychologique/de réussite littéraire) peut tour à tour être célébré ou dévalué. Contraints par l'espace imparti, nous ne pouvons donner à cet aspect l'ampleur qu'il mérite. Cependant, nous tenions à souligner les possibilités analogiques des deux auteurs étudiés avec la « Nation ». Sur Nelligan à ce sujet, voir Brissette et Larose, (*op. cit.*).

⁶⁸ Jusqu'à un certain point qu'il ne faut toutefois pas outrepasser.

⁶⁹ Une série d'exemples confirme cette assertion. Premièrement, Villa Maria (dans les jardins duquel Aquin s'est suicidé) fait référence, par l'onomastique, à la « Mère » ainsi qu'à la Vierge et, plus concrètement, à son ancienne femme qui avait fréquenté ce couvent. Selon Sheppard, Aquin craignait « la Femme » et son suicide était la conséquence de cette hantise. Deuxièmement, son passeport était la seule pièce d'identité retrouvée sur les lieux de sa mort : Yanacopoulos et Sheppard y voient une allusion à « Profession écrivain ». Troisièmement Aquin, qui s'était toujours défendu de ressembler puis de finir comme son père, se suicide avec le fusil que lui a légué ce dernier. Finalement, les policiers avaient retrouvé quatre-vingt-dix-neuf sous dans les poches d'Aquin. Puisant à l'ésotérisme, à la numérologie, à la psychanalyse et à la biographie, Sheppard décèle un nombre abracadabrante de significations à ce chiffre (qu'Aquin connaissait supposément puisque fasciné par les nombres). Mentionnons entre autres exemples : Jacques Languirand l'a informé que, dans la philosophie ésotérique, le chiffre « 99 » signifie « Ainsi soit-il », « Amen », « Fin de cycle »; Sheppard trouve à son tour plusieurs sens au chiffre « 9 » : âge de son fils Emmanuel; âge de son

Si la surinterprétation est le risque de la mythification, le délire interprétatif est le symptôme de la mystification. Dans « Qui a suicidé Hubert Aquin? », Gilles Marcotte congédie la lecture de Sheppard qui « courte et chargée de clichés romantiques, n'emporte pas l'adhésion⁷⁰ ». Par contre, dans le journal d'Aquin, le mot « mythe » intervient de façon répétée et il semble clair que — se distinguant ainsi de Nelligan — le romancier avait prévu une grande part de sa postérité. D'une certaine manière, le processus mythifiant, corollaire de son suicide, peut s'entrevoir sous l'angle de l'anamorphose. Ce procédé baroque — auquel a recouru Aquin dans *Trou de mémoire* — s'appréhende comme « métaphore de la lecture puisqu'elle implique la création du sens⁷¹ », exigeant une participation active du lecteur : « Or, le regard posé sur la décomposition des formes et du sens — le regard du lecteur qui cherche la vérité du roman — découvre qu'en dernière analyse le processus anamorphotique ne fait que dramatiser l'incohérence inscrite à tous les niveaux [...]»⁷². Telle est, nous semble-t-il, la dynamique de captation du mythe.

L'émergence du mythe de l'écrivain a été facilitée par la présence d'Andrée Yanacopoulo qui — tout à la fois témoin et légataire — a permis le dévoilement de plusieurs documents et généreusement participé à l'édition critique de l'œuvre à la Bibliothèque québécoise. Comme le souligne Michel Biron, la « conviction » de Yanacopoulo — ayant accompagné l'écrivain jusqu'à sa fin — reste « sans appel et force le respect. Ce personnage de la conjointe n'est d'ailleurs pas moins fascinant que celui d'Aquin⁷³ ». Sheppard considère que ce suicide était un « acte d'immolation⁷⁴ » dont la compagne était « le catalyseur, la gâchette⁷⁵ ». Que la présence de Yanacopoulo augmente à la charge mythique du geste, nul ne peut le nier. *Signé Hubert Aquin* aura également eu pour elle valeur d'œuvre testimoniale. Or, l'unicité de l'expérience du témoin suppose de croire ce dernier sur parole :

Par conséquent la possibilité de la fiction littéraire hante, comme sa propre possibilité, le témoignage dit véridique, responsable, sérieux, réel. Cette hantise est peut-être le lieu de la *passion*⁷⁶ même, le lieu passionnel de l'écriture littéraire comme projet de tout dire — et partout où elle est auto-biographique, c'est-à-dire partout, et partout autobio-thanatographique⁷⁷.

fils Philippe lorsqu'il a quitté le premier domicile conjugal; âge d'Aquin lors de la naissance de son frère Richard.

⁷⁰ Gilles MARCOTTE, « Qui a suicidé Hubert Aquin? », *L'Actualité*, vol. X, n° 9 (septembre 1985), p. 113.

⁷¹ Janet M. PATERSON et Marilyn RANDALL, « Présentation », dans *Trou de mémoire*, *op. cit.*, p. XLI.

⁷² *Ibid.* Nous avons tronqué cette affirmation que les préfacières appliquaient à *Trou de mémoire* afin de démontrer la ressemblance entre le regard posé sur ce roman et celui jeté sur l'objet mythique.

⁷³ Michel BIRON, *op. cit.*, p. F3. Compte rendu de *HA! A Self Murder Mystery* (McGill-Queen's University Press, 2003) un livre de Sheppard faisant suite à *Signé Hubert Aquin*.

⁷⁴ Gordon SHEPPARD, *op. cit.*, p. 413.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Nous soulignons.

⁷⁷ Jacques DERRIDA, *op. cit.*, p. 94.

Les notions de legs, de responsabilité et de transmission inhérentes à la parole survivante exacerbent les tensions entre témoignage et fiction — laquelle, ainsi que le mensonge, le calcul et le parjure, se profile partout, toujours; invalidant par le fait même la prétention augustinienne de « Vérité ». Témoin attestant le testament du testateur, Yanacopoulo engage — responsabilité immense — sa parole à celle du disparu.

* * *

Le témoignage du tiers constitue une signature indispensable, irremplaçable. Phénoménalement, Nelligan n'est pas décédé lorsque Dantin écrit sa préface mais mis à mort de façon figurée. Dans son « éloge funèbre », rituel ostentatoire, le critique déclare : « Je viens offrir à ce cher défunt mon hommage posthume. [...] Je voudrais rendre à Nelligan cet humble service, *absolument désintéressé*⁷⁸ puisqu'il s'adresse à un mort, et qui est, avant tout, une justice tardive⁷⁹ ». Ayant assisté au triomphe de Nelligan au Château Ramezay, Dantin implore ses contemporains : « Nous qui survivons à son infortune, ne pourrions-nous recueillir quelques-uns au moins de ces pauvres oiseaux perdus? L'œuvre de Nelligan est inédite, ou dispersée dans les pages des journaux lointains; il serait digne d'un ami des lettres de la sauver de l'oubli définitif⁸⁰ ». Rassemblant les poèmes de Nelligan, Dantin répond lui-même à l'appel qu'il avait lancé. Sous sa plume, le poète est mort et, en cela, a accédé à l'immortalité.

Hospitalièrement archivistique, la parole testimoniale — liée aux questions de l'amitié, de l'amour, du don, de la confidence et du secret — semble condition *sine qua non* de l'apparition du mythe littéraire. Cette voix sera prolongée par celle de qui lira le mythe. Cependant, elle s'en différencie dans la mesure où cette seconde parole est substituable, réduplicative — trouvant là sa promesse d'éternité. Idéalement, dans l'histoire littéraire, l'intégration du mythe s'effectuerait modestement, selon le mouvement du palimpseste : le texte le plus important demeurant celui des œuvres même si, en filigrane, en mémoire, le mythe peut et doit rester lisible.

Marie-Joëlle St-Louis Savoie

⁷⁸ Nous soulignons, pour mieux la mettre en doute, cette prétention de Dantin.

⁷⁹ Louis DANTIN, *op. cit.*, p. III-IV.

⁸⁰ *Ibid.*, p. XXXV.

Le genre comme catégorie de l'histoire littéraire

Si la problématique du genre littéraire suscite autant de réflexions depuis le siècle dernier, c'est qu'elle pose, plus fondamentalement, la question même de ce qu'est la littérature. Contrairement aux autres arts, qui recourent eux aussi à des constructions génériques pour organiser en système leur production, l'acte d'écriture n'est pas une pratique intrinsèquement artistique.

[L]a littérature ou la poésie constituent des domaines régionaux à l'intérieur d'un domaine sémiotique unifié plus vaste, qui est celui des pratiques verbales, celles-ci n'étant pas toutes artistiques : le problème de la délimitation extensionnelle et définitionnelle du champ de la littérature peut donc paraître cruciale. Du même coup, les catégories génériques, du moins pour autant qu'elles prétendent constituer des classes textuelles définies en compréhension, sont liées directement au problème de la définition de la littérature¹.

Voilà pourquoi Todorov suppose « [qu'] il n'y a jamais eu de littérature sans genre² ». En considérant le genre comme l'une des catégories de l'histoire littéraire, je ne prétends pas pouvoir répondre à une quelconque interrogation sartrienne ni même élucider les fondements de la construction générique. Je tenterai plutôt d'élaborer une définition de la notion de genre littéraire à partir de ses présupposés et de ses apories. Puis, dans le but d'expliquer son fonctionnement lors de l'élaboration d'une histoire littéraire, j'analyserai les modulations inhérentes à chaque genre et j'interrogerai leur configuration à l'intérieur du champ de la production littéraire québécoise, par l'étude d'une version préliminaire du plan du projet de recherche de l'*Histoire littéraire du Québec*³ que je comparerai, dans certains cas, avec la table des matières de l'ouvrage de Laurent Mailhot, *La littérature québécoise depuis ses origines*⁴. Finalement, je proposerai quelques-unes des avenues méthodologiques qui ont cours aujourd'hui dans le domaine de la recherche historiographique, notamment à l'aide d'un texte de Clément Moisan, *Pour une poétique de*

¹ Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989, p. 9.

² Tzvetan, TODOROV, « L'origine des genres », dans *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 47.

³ Désormais désigné par le sigle HLQ, ce projet est dirigé par Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe.

⁴ Laurent, MAILHOT, *La littérature depuis ses origines. Essai*, Montréal, Typo, « Essai », 1997 [1974].

*l'histoire littéraire*⁵ et de la table des matières de *l'Histoire de la littérature belge francophone : 1830-2000*⁶.

Naïvement, le dictionnaire informe son lecteur qu'un genre littéraire est « une catégorie d'œuvres, définie par la tradition (d'après le sujet, le ton, le style)⁷ ». Si le substantif « catégorie » renvoie à l'aspect classificatoire du terme, celui de « tradition » pose problème. Outre la référence didactique, la notion de tradition suppose que la nature historique — possiblement nationale — du genre littéraire apparaisse à travers les critères taxinomiques que sont le sujet, le style, le ton. Or, comment ces trois concepts peuvent-ils objectivement déterminer le genre, puisque leurs propres définitions fluctuent selon leur appréhension diachronique? À cette définition, Yves Stalloni, dans *Les genres littéraires*⁸, répond en offrant trois présupposés au concept de genre, soit l'idée de nombre, de norme et de hiérarchie. Nombre parce que cette volonté organisationnelle sous-tend une pluralité d'éléments qui semblent nécessiter des regroupements ainsi que la différenciation de ces regroupements. Norme puisqu'il s'agit justement d'une « volonté », soit la prescription d'une logique à l'intérieur d'un ensemble désordonné ainsi que son maintien. Quant à l'idée de hiérarchie, elle fait apparaître une division stratifiée du savoir et, conjuguée à l'idée de norme, confirme la nature idéologique de toute construction générique. La définition idéologique que propose le dictionnaire du genre littéraire atteste du caractère subjectif de toute transmission du savoir, l'outil de référence s'appliquant ici à projeter dans son contenu l'antinomie qui le détermine.

Le système des genres représente l'un des fondements de la théorie de la connaissance, puisqu'il conceptualise la matière pour que s'en dégage la cohérence inhérente à la création du savoir. La fonction structurante et universelle du genre fait habituellement figure de prétexte à l'incommunicabilité du concept. En effet, la notion échappe à son signifié : « dans la nature et dans l'art, le genre, concept par essence classificatoire et généalogico-taxinomique, engendre lui-même tant de vertiges classificatoires quand il s'agit de le classer lui-même et de situer [...] le principe ou l'instrument classificatoire⁹ ». Tel son cousin grammatical qui commande l'accord, le genre littéraire ordonne la littérature sans que jamais, ni pour lui ni pour son homologue, le vide sémantique ne soit comblé. Paradoxalement, la visée épistémologique qui sous-tend l'existence du concept faillit à l'explicitier. D'ailleurs, ce constat éclaire

⁵ Clément MOISAN, « Pour une poétique de l'histoire littéraire », dans *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?*, Paris, PUF, 1987, p. 233-241.

⁶ Jean-Pierre BERTRAND (dir.), *Histoire de la littérature belge francophone : 1830-2000*, Paris, Fayard, 2003.

⁷ *Le Petit Robert, dictionnaire de la langue française*, Paris, Le Robert, 1993, p. 1012.

⁸ Yves STALLONI, *Les genres littéraires*, Paris, Dunod, « Topos », 1983, 122 p.

⁹ Jacques DERRIDA, « La notion de genre », dans *Parages*, Paris, Galilée, 1987, p. 258.

partiellement les motifs de la confusion terminologique qui perdure dans l'emploi du terme.

Le genre est régi par trois lois. La loi de l'inclusion le place à l'intérieur d'un ensemble plus grand en même temps qu'il le positionne par rapport à des sous-catégories. L'œuvre littéraire, si elle se soumet à une typologie qui lui est propre, ne représente pas moins une catégorie du discours, nommée « littéraire », à l'intérieur d'un ensemble plus grand, soit celui des genres du discours. À noter que la singularité et l'historicité du système générique corroborent l'exemplarité du discours littéraire, d'autres domaines de l'écriture le prenant ainsi pour modèle. Seulement, cette exemplarité de la typologie littéraire n'assure pas sa primauté, puisque les critères de classement diffèrent de degré de généralité. Les rapports hiérarchiques qui procèdent de cette règle demeurent instables, voire mouvants.

La loi de l'hybridation postule l'altérité du rapport entre l'œuvre et le genre. C'est ce que Derrida nomme « la loi de la loi du genre » : « Tout texte participe d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance¹⁰ ». L'œuvre participe donc du genre autant qu'elle lui échappe. De ce fait, la normativité qui motive la création, la diversification et l'exploration des phénomènes littéraires renouvellent le genre. En somme, ces deux lois récusent la valeur d'exhaustivité habituellement attribuée au concept.

À l'instar des potentialités langagières, les possibilités génériques sont infinies : « La différence d'un acte de parole à un autre, donc aussi d'un genre à un autre genre, peut se situer à n'importe lequel [...] [d]es niveaux du discours¹¹ ». De cette virtualité discursive provient la loi de la mutation. Or, pour que l'étude des transformations génériques acquiert une validité scientifique, l'interdépendance des approches synchroniques et diachroniques s'impose telle une condition axiomatique inhérente à la recherche générique. Par ce principe d'équivalence, le genre devient « le personnage principal des études littéraires¹² ».

Historiquement, ce « personnage » révèle un caractère fortement institutionnalisé. D'une part, l'ascendance phénoménologique du système générique sur la lecture, ainsi que le paratexte, dictent une pratique littéraire à une époque donnée et détermine l'horizon d'attente. D'autre part, la production littéraire de ladite époque dépend des archétypes qui s'y sont érigés et dont les critères de sélection correspondent au discours axiologique du moment. La

¹⁰ Jacques DERRIDA, *loc. cit.*, p. 264.

¹¹ Tzvetan TODOROV, *loc. cit.*, p. 52.

¹² *Ibid.*, p. 52.

nature institutionnelle du système générique prouve qu'il s'agit d'une construction idéologique et qu'elle répond à des considérations sociologiques.

Tout compte fait, ces quelques prolégomènes n'offrent qu'une définition imparfaite du genre littéraire. Certains aspects de la théorie des genres manquent, notamment la confusion qui persiste entre le mode et le genre¹³. Mon intention n'étant pas de débattre des imbroglios qui perdurent dans le domaine de la recherche génologique, j'ai plutôt tenté de discerner les règles constitutives du fonctionnement de ce mode de répartition de la matière afin de démystifier son rôle à l'intérieur de l'élaboration de l'histoire littéraire.

Effectivement, l'histoire littéraire ne renonce que difficilement à l'utilisation des genres pour répartir sa matière et ce, parce qu'ils « entretiennent le consensus sur un ordre de valeurs qui organise le système et le consacre¹⁴ ». *A priori* nul besoin de justifier l'utilisation des genres littéraires, puisque leur présence apparaît significative de la visée didactique ainsi que de l'usage ponctuel et référentiel de cette entreprise de condensation et de généralisation de la littérature. Le genre représente un compromis entre l'œuvre particulière et la conjoncture temporelle qui accompagne cette œuvre. De cette façon, il assure l'intégration de l'analyse littéraire à l'étude historique.

L'organisation spatio-temporelle qui s'opère lors de l'élaboration d'une histoire littéraire s'appuie sur quatre données morphologiques : les périodes, les idées, les écrivains et les genres. Les deux premiers concepts modulent le paradigme temporel en adoptant une perspective cyclique, dichotomique ou sociologique. Quant à la catégorie biographique, elle s'assujettit aux divisions chronologiques et témoigne de l'expertise des rédacteurs en légitimant la périodisation. Enfin, le caractère inclusif du genre permet de formuler en espaces délimités la production littéraire à l'intérieur d'une période. Le rôle bipartite de l'objet générique engendre l'une des principales lacunes méthodologiques de l'élaboration d'une histoire littéraire, soit la césure de l'œuvre d'un écrivain en autant de genres qu'il en a pratiqués et, par conséquent, l'apparition multipliée du nom de ce dernier selon l'étendue des catégories génériques proposées. Cette aporie du système générique, si elle donne l'impression d'une redondante maladresse lors de l'étude de divers manuels d'histoire littéraire, prouve en fait l'inadéquation de la fonctionnalité théorique du genre par rapport à son application réelle.

À partir de l'exemple du plan daté du 15 octobre 2003 du projet de recherche de l'HLQ, je démontrerai les difficultés d'ordre rationnel auxquelles

¹³ À ce sujet : Gérard GENETTE, « Introduction à l'architexte », dans *Théorie des genres*, Paris, Seuil, « Points », 1986, p. 89-159.

¹⁴ Clément MOISAN, « Les genres comme catégories de l'histoire littéraire », dans Henri BÉHAR et Roger FAYOLLE (dir.), *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 70; la suite de ce travail s'inspire fortement de ce texte.

sont confrontés les rédacteurs de cette histoire littéraire en illustrant les inconséquences méthodologiques qui sous-tendent leurs choix. Pour ce faire, mon analyse s'appuiera sur les prémisses suivantes : 1) L'étendue spatiale accordée à chaque genre, soit le développement de sous-catégories à l'intérieur des catégories génériques, comme indice d'une consécration. 2) Les modulations de cette consécration selon la périodisation proposée. 3) La hiérarchie générique présentée comme signe de l'ascendance de l'appareil critique sur l'élaboration de l'histoire littéraire. Au cours de cette étude, je ferai quelques constats spécifiques à mon objet d'étude. Par la suite, j'avancerai des conclusions plus générales quant à l'application d'une typologie générique au domaine littéraire.

Dès l'examen préliminaire du plan du projet de recherche de l'*HLQ*, certaines constantes peuvent se dégager. Tout d'abord, le plan se plie à une configuration classique des genres en respectant la hiérarchie générique habituellement admise par ce type d'ouvrage. Conventionnellement, le genre romanesque succède à la poésie et l'espace accordé à ce dernier souligne sa consécration. À la résistance définitionnelle du roman correspond donc un discours critique important, que le plan met en évidence. L'essai semble pour sa part obtenir plus de considération que le théâtre, puisque sa présence s'observe à l'intérieur de tous les chapitres. En regard de la tradition française, la place accordée au théâtre montre l'incapacité du genre à assumer le poids que sa consécration lui impose dans l'histoire littéraire. En retraçant la situation particulière de la poésie, du roman, de l'essai et du théâtre, je tenterai de prouver que ce plan adhère à la valorisation générique prônée présentement par l'institution littéraire québécoise.

Le chapitre trois du plan du projet de recherche de l'*HLQ*, intitulé *La nationalisation de la littérature canadienne-française*, présente un net déséquilibre dans l'espace accordé au traitement de chaque genre. Le genre romanesque possède une subdivision de plus que la poésie. En outre, la répartition interne du genre se développe à partir de cinq thématiques où s'insèrent à la fois les œuvres et les romanciers qui ont marqué la période 1835-1937. La poésie obtient un traitement plus expéditif, puisque seulement quatre sous-catégories la composent, s'appliquant respectivement à un mouvement, un thème, un poète et une période. Le traitement inégal de ces deux genres pourrait se lire comme un anachronisme, c'est-à-dire qu'à la hiérarchisation générique de la période étudiée aurait été privilégiée celle qui préside actuellement. Quant à la catégorie *Naissance de la critique*, en regroupant trois types d'écriture (journalistique, critique et scientifique) ayant des visées divergentes, elle marque un moment de l'histoire de la réflexion au Québec. Faisant écho au titre du deuxième chapitre, *Une littérature d'idées*, cette interprétation de l'évolution du genre essayiste se présente tel un dispositif didactique.

Dans le chapitre quatre, l'absence de subdivision de la période en genres postule l'ascendance du temps sur l'espace. Si l'exemple des chapitres quatre et cinq du plan de l'*HLQ* corrobore cette assertion, l'examen de la seconde et de la troisième partie de la table des matières de l'anthologie de Laurent Mailhot la réfute. Toutefois, cette dernière partie fut ajoutée ultérieurement à la parution de *La Littérature québécoise*¹⁵. À cet égard, *La littérature contemporaine (depuis 1974)* peut être considérée indépendamment des autres parties, sa disparité s'expliquant par sa longueur et, de ce fait, par la complexité générique qui s'y déploie. Parallèlement, ce constat d'une diversification des genres lors du classement de la production littéraire de la période contemporaine confirme l'hypothèse de Todorov selon laquelle l'éclatement générique définirait la modernité littéraire¹⁶. C'est pourquoi le sixième chapitre du plan du projet de recherche sur l'*HLQ* devra user de discernement pour rendre compte de l'éclectisme du phénomène générique actuel sans toutefois l'occulter par une énumération étourdissante d'auteurs ou d'œuvres.

Comme l'indique son titre, *Les premières grandes œuvres : de Saint-Denys Garneau à Gabrielle Roy*, ce quatrième chapitre propose un panorama succinct des œuvres littéraires ayant parsemé cette courte période. Introduite à l'aide d'une catégorie événementielle qui prend en charge les genres dits mineurs, la catégorie « œuvres majeures » devrait plutôt, dans un souci de cohésion avec le chapitre cinq, s'intituler « portraits ». Bien que s'y mêlent deux genres très différents, cette catégorie vise la même appréhension biographique que le portrait. D'ailleurs, les noms des romanciers ou des poètes ont été préférés à des titres et ce, parce qu'ils offrent la possibilité de rendre compte de l'ensemble de l'œuvre de l'auteur. Pour éviter d'induire le lecteur en erreur, il faudrait alors regrouper ces « grandes œuvres » selon leur nature générique. Suite aux modifications signalées durant le séminaire, soit la mise en commun dans la catégorie événementielle des œuvres de Félix-Antoine Savard, Ringuet et Germaine Guèvremont, seule l'œuvre de la romancière Gabrielle Roy résiste à l'envahissement des « grands aînés ». À noter qu'en s'appropriant une expression de Mailhot dans *La littérature québécoise depuis ses origines*, les rédacteurs de l'*HLQ* assument l'influence de ce prédécesseur, ainsi que l'appareil critique desquels ils sont directement tributaires¹⁷. Outre le constat d'une filiation institutionnelle, ce syntagme transcende l'autorité du genre poétique au chapitre quatre.

En revanche, le genre romanesque culmine au chapitre suivant. Malgré le rayonnement de la poésie, le développement de nombreuses subdivisions à

¹⁵ Laurent MAILHOT, *La Littérature québécoise*, Paris, PUF, « Que sais-je? », 1974.

¹⁶ Tzvetan, TODOROV, *loc. cit.*, p. 44-45.

¹⁷ À titre d'exemple, Gilles Marcotte, dans *Une littérature qui se fait* (Québec, Bibliothèque québécoise, 1994), consacre ces mêmes poètes.

l'intérieur même des catégories génériques justifie la prédominance du roman. À l'opposé de ce dernier, la poésie n'inclut pas les portraits dans son espace. Cette autonomisation du biographique par rapport au générique suppose que l'accomplissement de ces poètes réside davantage dans un parcours littéraire hétérogène que dans un cloisonnement de l'écriture poétique. En fait, cette séparation sous-tend une réalité encore difficilement assumée dans l'élaboration des histoires littéraires, soit celle de la disparité générique pratiquée par les écrivains ou encore de l'hybridité générique observée dans la production actuelle. Le portrait assure donc une forme de compromis entre le général et le particulier en intégrant des données biographiques¹⁸ et en relativisant la prégnance des divisions génériques.

Néanmoins, celui-ci pose problème lorsqu'il est subordonné à une catégorie générique, comme c'est le cas pour le roman au chapitre cinq. L'insertion du portrait à l'intérieur du genre, ainsi que celle d'une production littéraire plurigénérique à l'intérieur du portrait, questionne la pertinence même de l'utilisation d'une telle typologie. Cette mise en abîme générique inhibe le principe taxinomique à l'origine duquel le genre est employé, d'autant plus qu'elle concourt à perturber la cohérence du plan par des nominations répétitives. La règle d'inclusion, consubstantielle à l'emploi du genre, conduit à une tautologie du processus de classification lorsqu'elle s'applique à plus d'une combinatoire. En ce sens, l'application du système générique dans l'*HLCQ* représente une forme de catalogage littéraire, puisque le portrait promeut la souveraineté de l'œuvre à défaut de son ordonnance.

Ambivalents de par l'absence de définitions différenciatrices, les genres courts sont aussi à l'origine d'un des imbroglios méthodologiques qui perdurent au sein de l'organisation générique des histoires littéraires. Ils constituent une catégorie « fourre-tout » où se retrouvent tous les textes qui, par un processus éliminatoire, n'adhèrent pas aux genres consacrés. Le caractère fictif ou non fictif des genres courts permet du moins d'expliquer leur présence à l'intérieur d'un autre genre. Ainsi, la présence du « conte romanesque » — à noter, la valeur justificative de l'adjectif qualificatif — dans la catégorie roman du cinquième chapitre sanctionne cette répartition initiale.

Au Québec, le phénomène théorique, qui accompagne l'autonomisation de la production essayiste par rapport aux autres genres courts, oblige l'historien de la littérature à le considérer comme un genre « parvenu ». Au chapitre cinq, sa figuration, par Jean Lemoyne et Pierre Vadboncoeur, ne traduit pas la consécration supposée du genre, puisque la volonté de définir l'essai aurait dû se refléter dans une prise en compte plus considérable de sa pratique et de

¹⁸ Malgré les références ponctuelles au récit de vie, le portrait doit se comprendre comme un moyen de retracer l'évolution « biographique » d'une œuvre dans le but de créer un ensemble cohérent où chacun des écrits tentent de se répondre.

tous ceux qui s'y sont adonnés. Parallèlement, une variation définitionnelle du genre essayiste s'observe entre les chapitres deux, trois et cinq, le privilège accordé à la réflexion s'orientant peu à peu vers une émancipation de l'individualité du sujet écrivain¹⁹. Ce procès de légitimation de l'essai qui traverse toute l'*HLQ* atteindra probablement son but au sixième chapitre, avec la consolidation définitive dudit genre. Cette instabilité de l'essai confirme la mutabilité de l'objet générique.

Curieusement, c'est toujours au théâtre qu'est concédée la dernière place dans la répartition des genres. Cette position finale, voire ce malaise, s'explique par sa situation au sein du champ littéraire. Encore peu théorisée au Québec, la double nature du théâtre, soit scénique et textuelle, engendre actuellement une redéfinition du genre et des approches méthodologiques les mieux aptes à témoigner de la pluralité de son essence. Aussi, les études littéraires se restreignent souvent à une analyse textuelle (et nécessairement lacunaire) du fait théâtral, faute de détenir les compétences indispensables à une approche de la représentativité dramatique. Humblement, les rédacteurs de l'*HLQ* ont choisi de cerner les spécificités textuelles du genre théâtral pour un seul chapitre de leur ouvrage. En vérité, les débats épistémologiques qui ont cours présentement dans le champ des études théâtrales ne facilitent pas l'insertion du genre dans une histoire littéraire et éclairent la réclusion de son statut.

Or, la position du genre théâtral se modifie suite à l'élaboration d'une seconde version du plan. Le théâtre obtient alors cinq subdivisions de plus que la poésie et devient le deuxième genre consacré de *L'invention de la littérature*. Mais cette modification n'a que l'apparence d'un revirement de situation. Lors du dénombrement des pages attribuées à chaque genre, il apparaît que la proportion de texte accordée à la poésie est beaucoup plus grande que celle faite au théâtre. La poésie conserve donc son second rang. À partir de ce constat, il semble probable que certaines des interprétations avancées au sujet de la configuration générique présentée dans la première version du plan puissent perdre, une fois l'*HLQ* écrite, toute pertinence. Inversement, c'est lors de la rédaction que le plan offrira le plus de résistance à une mise en récit, puisque cette étape fait apparaître le schématisme de la configuration générique, ainsi que l'impossibilité de respecter les proportions souhaitées pour chacune des subdivisions.

En conclusion à cette analyse du plan de l'*HLQ*, je généraliserai les difficultés qu'engendre l'emploi de cette typologie en avançant deux hypothèses : d'une part, la présence de catégories spatiales et/ou temporelles dans les histoires littéraires rendent nécessairement compte d'une

¹⁹ Pour une définition plus nuancée de l'étude de l'essai au Québec : Frédérique BERNIER, « Introduction. Les tours de l'essai » dans *Les Essais de Jacques Brault. De seuils en effacements*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2004, p. 13-25.

appréhension personnifiée de la littérature et du système générique. D'autre part, toute configuration spatiale semble inévitablement mener à des impasses définitionnelles lors d'un examen des subdivisions et des présupposés terminologiques de la notion de genre. Ainsi, ai-je l'impression que l'élaboration d'une histoire littéraire ne peut se réaliser sans que ne soit interrogé la pertinence du système générique. Il faut donc assumer que des choix idéologiques guident l'entreprise historiographique et dévoilent un positionnement quant aux problématiques génériques actuelles aussi bien que des incohérences quant à leur emploi.

Mais, finalement, la donnée générique s'avère-t-elle essentielle à la création d'une histoire de la littérature? L'exemple de *l'Histoire de la littérature belge francophone : 1830-2000* prouve que cette catégorie de l'histoire littéraire est facultative à sa construction. Pourtant, en évinçant le paradigme spatial, la présence de la périodisation devient imminente, d'où l'impression, lors de l'examen de la table des matières de cet ouvrage, qu'il s'agit plus d'une anthologie que d'une histoire de la littérature. Le système générique se trouve remplacé par des considérations externes. En effet, le rôle prépondérant attribué à la relation entretenue par la Belgique avec la métropole française constitue une instance géo-politique propre à définir l'espace littéraire. De plus, l'apport de plusieurs phénomènes paralittéraires, tel le manuel de grammaire et la bande dessinée, relativise la position hégémonique des genres consacrés. Si la présence de ces derniers semble indéniable, ils sont plutôt appréhendés comme des particularités qui assurent la formulation adéquate de la catégorie événementielle. Aussi, *l'Histoire de la littérature belge francophone : 1830-2000* porte une attention particulière à l'histoire de la réception critique des œuvres littéraires et artistiques ce qui, conséquemment, pourrait définir l'institution comme une autre catégorie spatiale, cette dernière transcendant sa propre visée historiographique par la mise en récit de sa fonction edificatrice. En somme, le paradigme spatial ne peut jamais être totalement évacué de l'élaboration historique du littéraire.

Parallèlement, l'approche systémique que Clément Moisan propose dans *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?* rejette le paradigme historique de la littérature pour considérer cet objet comme un polysystème. Postulant que la littérature n'est pas un concept transcendant, cette approche inductive permettrait « [d']expliquer comme un TOUT systémique à la fois le fonctionnement et le dysfonctionnement des discours critique, didactique, esthétique, institutionnel, culturel et poétique même²⁰ ». À partir de ce cadre théorique fondé sur des hypothèses heuristiques, les « systémiens » de la littérature parviendraient à décrire le caractère phénoménologique du champ littéraire. S'il est vrai qu'une telle théorie aurait comme avantage d'éliminer les apories de la périodisation et

²⁰ Clément, MOISAN, *loc. cit.*, p. 234.

du système générique mises en question dans ce texte, il semble naïf de croire que la sortie du récit historique au profit de courbes et de tableaux libère la matière littéraire et le discours savant qui la sous-tend de tout préconçu énonciatif. Cette approche systémique suppose qu'une conception herméneutique de l'objet littéraire soit la seule valable. Autoritaire, voire totalitaire, ce polysystème impose une appréhension morcelée du savoir et empêche l'établissement d'une logique continue dans la transmission des phénomènes littéraires. Or, l'écriture de l'histoire littéraire est un genre en soi qui commande la présence d'un récit pour assurer une cohérence, une logique paradigmatique. Seulement, le récit historique doit congédier cette sorte de fausse objectivité triomphante de son énonciation. À l'instar du systémisme et des autres disciplines des sciences humaines, l'histoire est aussi un discours herméneutique, c'est-à-dire une lecture des phénomènes humains aux prises dans un continuum sémiotique et linguistique duquel il faut prendre acte. Ni totalement synthétique ni empirique, l'histoire littéraire devrait plutôt se jouer de cet « entre-deux » pour sciemment attester de sa subjectivité.

Pour terminer, j'aimerais revenir sur l'impasse méthodologique de la définition du genre pour montrer qu'elle se rapproche étrangement de celle de la littérature. Dans l'introduction de son ouvrage, Moisan remarque « [qu']à mesure que la littérature se restreint au domaine théâtre-poésie-roman, elle tend à s'accaparer toutes les autres disciplines et cette fois de manière impérialiste²¹ ». La littérature « n'accapare » pas réellement les autres domaines. Au contraire, ce sont eux qui prennent en charge la faillibilité définitionnelle du terme dans le but de moduler ce concept aux réalités qui les concernent. De même, c'est précisément le fait que la littérature échappe toujours à une catégorisation générique qui complexifie à la fois la tâche des historiens et des théoriciens de cette discipline. Si l'œuvre littéraire ne prétend plus avoir à se conformer à la consécration générique instituée depuis l'Antiquité, c'est probablement parce que notre époque en est une de transition et que, tôt ou tard, d'autres genres émergeront pour conceptualiser ce que nous prétendons comprendre du concept littérature.

Rosemarie Grenier

²¹ Clément MOISAN, *loc. cit.*, p. 11.

Le conte dans l'histoire littéraire au Québec

Depuis toujours le conte occupe une place particulière dans la culture québécoise. Il est ancré dans notre imaginaire folklorique presque aussi solidement que le sirop d'érable et la ceinture fléchée. Longtemps raconté de vive voix lors de fêtes et d'occasions spéciales par des « Jos Violon¹ » plus ou moins improvisés, il prend aussi vie sur le papier, sous la plume des écrivains. D'ailleurs, de nombreux auteurs québécois renommés se sont adonnés à cette forme ou lui ont emprunté thèmes et structure. Dans un texte, intitulé *Contes et nouvelles du Québec*², Jeanne Demers et Lise Gauvin dressent une longue liste d'écrivains conteurs où figurent entre autres Louis Fréchette, Lionel Groulx, Jean-Aubert Loranger, Félix Leclerc, Yves Thériault, Roch Carrier, Anne Hébert, Jacques Ferron, Gilles Vigneault, Michel Tremblay, Gérard Bessette, Antonine Maillet et Jacques Poulin. S'échelonnant sur plus d'un siècle, cette liste de conteurs traverse l'ensemble de la littérature québécoise.

Si l'importance et la valeur littéraire du conte paraissent ainsi démontrées, son intégration au sein des anthologies et des histoires littéraires reste pourtant minimale et problématique. En effet, associant encore trop souvent le conte presque exclusivement à la littérature enfantine et à la culture populaire, les théoriciens des histoires littéraires ont tendance à minimiser, ignorer ou même à nier l'esthétique et la poétique du conte.

Ce malaise généralisé dans le traitement du conte s'explique entre autres par la double nature de celui-ci. Dans son essai *Jacques Ferron malgré lui*, Jean Marcel note :

Le conte est donc le seul des genres de type oral qui soit passé dans la littérature dite savante. Sur tous les autres genres littéraires [...] le conte possède un avantage exceptionnel : celui de tremper à la fois ses racines dans les eaux originelles d'un système littéraire oral et d'être en même temps jugé digne de figurer parmi les genres majeurs de la littérature écrite³.

Pourtant, plusieurs critiques ne reconnaissent pas aussi spontanément le caractère littéraire de l'hybridité du conte et l'appartenance du genre à la tradition orale représente souvent un obstacle plus qu'un avantage.

¹ Louis FRÉCHETTE, *Contes de Jos Violon*, éd. présentée par Victor-Lévy BEAULIEU, Montréal, Éditions de L'Aurore, 1974.

² Jeanne DEMERS et Lise GAUVIN, « Contes et nouvelles du Québec », dans René BOUCHARD (dir.) *Culture populaire et littératures au Québec*, Sanatoga, AnmaLibri, 1980, p. 213-241.

³ Jean MARCEL, *Jacques Ferron malgré lui*, 1970; cité par Jeanne DEMERS et Lise GAUVIN, « Autour de la notion de conte écrit, quelques définitions », *Études Françaises*, vol. XII, n° 1-2 (avril 1976), p. 158.

Dans *Une tradition à inventer*⁴, Georges-André Vachon soutient que les récits oraux ne peuvent être intégrés dans l'histoire littéraire québécoise parce qu'ils ne résultent pas, selon lui, d'actes de création réelle. Vachon distingue alors le conteur (appelé « récitant »), qui met simplement « son art au service du mythe et de l'imagerie collective », de l'écrivain qui lui *utilise* la matière pour « exprimer sa situation singulière d'homme dans le monde ». Or, quoiqu'il existe peut-être déjà dans une forme universelle absolue, c'est toujours par l'intermédiaire d'une subjectivité particulière que le conte se réalise, qu'il passe de l'informulé au formulé, qu'il devient *texte*, et ce, à l'oral comme à l'écrit. La forme et les motifs du conte peuvent donc être utilisés et réutilisés par divers auteurs ou conteurs, sans jamais produire deux fois le même récit. De plus, en soulignant les « innovations stylistiques » des « chanteurs et conteurs populaires », Georges-André Vachon n'esquisse-t-il pas lui-même une certaine analyse esthétique du conte? Cependant, il est vrai que malgré les témoignages et quelques enregistrements, transcriptions et reconstitutions anthropologiques, les textes oraux demeurent en grande partie inaccessibles, leur pérennité n'étant garantie par aucun support matériel. De fait, il existe réellement une impossibilité à traiter du conte oral comme objet littéraire dans les anthologies ou dans les histoires de la littérature contemporaines, mais cette impossibilité n'est pas due au contenu populaire ou universel de ceux-ci, ni à leur non-littérarité, mais bien à l'impossibilité « physique » d'accéder aux réalisations esthétiques des conteurs oraux du passé. Néanmoins, il serait intéressant, vu la persistance et la résistance des thématiques et de la structure du conte oral dans la littérature écrite, de rendre compte dans les histoires littéraires de l'aspect créatif et créateur inhérent à la pratique du contage. Quant aux motifs et thèmes des anciens récits oraux, l'intérêt de leur analyse réside plutôt dans la possibilité qu'elle nous offre d'établir des filiations thématiques entre certaines œuvres que dans celle de reconstruire le squelette des littératures orales passées. D'ailleurs, l'étude de ces dernières relève peut-être plus de l'anthropologie, de la sociologie ou même de la psychanalyse.

En ce qui a trait aux réalisations écrites du conte, leur traitement dans les anthologies et les histoires littéraires est généralement presque aussi insatisfaisant que celui de leur pendant oral. Si dans ces ouvrages on insiste souvent sur « l'utilité » du conte oral comme indicateur socio-culturel ou comme *embrayeur*⁵ du littéraire, le conte écrit est quant à lui souvent présenté comme un pâle résumé ou une simple transcription⁶ directe de l'oral. Dans les deux cas,

⁴ Georges-André VACHON, « Une tradition à inventer », dans *Littérature canadienne-française*, Montréal, PUM, « Conférences J. A. de Sève », 1969, p. 276.

⁵ Michel LAURIN, *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, CEC, 2000, p. 35. Laurin parle de la littérature orale comme du « terreau de la littérature écrite ».

⁶ Jeanne DEMERS et Lise GAUVIN, « Autour de la notion de conte écrit, quelques définitions », *loc. cit.*, p. 158. Les auteures soulignent les dangers relatifs à la transcription. Pour maintenir la littérarité du conte

la valeur esthétique du conte est rarement reconnue, encore moins analysée. Cela explique peut-être qu'au terme « conte », beaucoup d'écrivains (et d'auteurs critiques) préfèrent les termes (plus littéraires?) de nouvelles, récits, etc., pour nommer les formes brèves. Ils entérinent par là de façon implicite les connotations péjoratives associées au conte.

La définition même du conte pose problème. En effet, que ce soit dans des textes savants ou dans les dictionnaires, le mot « conte » est souvent employé comme synonyme de mythe, fable, nouvelle, histoire, récit et reste chez plusieurs auteurs inséparable du terme légende. Maurice Lemire, dans *La vie littéraire au Québec*, parle de « frontières terminologiques mal définies » entourant la notion de conte⁷. Les premiers écrivains-conteurs des années 1900 sont eux-mêmes confrontés à ce flou terminologique et y contribuent en juxtaposant dans les titres de leurs recueils le mot « conte » aux mots « légende », « anecdote », « nouvelle », etc. Par exemple, en 1877, tandis que Faucher de Saint-Maurice publie pour la première fois son recueil de contes, intitulé *À la veillée. Contes et récits* (VLB éditeur, 1977), Benjamin Sulte publie *Au coin du feu. Histoire et fantaisie* (Blumhart, 1877).

Le conte a pourtant été maintes fois théorisé selon différentes approches relevant de plusieurs disciplines. Vladimir Propp, dans son célèbre *Morphologie du conte*⁸, a démontré l'intérêt d'aborder le conte par sa spécificité structurelle et non plus seulement, comme ce fut le cas avec les importants travaux de classification d'Aarne et Thompson, par les motifs et thématiques qui lui sont propres. Propp dégage ainsi un schéma-type du conte merveilleux où les quelques trente et une fonctions du conte qu'il identifie (ouverture, fonctions d'éloignement, d'interdiction, de transgression, de manque, de réparation, etc.) s'ordonnent et interagissent selon certaines lois combinatoires et de permutabilité. Les observations de Propp offrent de nouvelles explications quant aux variations des contes, à leur propension à « s'entre-phagocyter » et à leur ressemblance par-delà les frontières linguistiques et géographiques. De plus, ces constantes structurelles permettent de dégager une définition morphologique (structure, fonctions, etc.) qui complète les constats thématiques et sociaux des folkloristes.

Dans le cas du conte québécois, le problème définitionnel se pose avec encore plus d'acuité. En effet, dans *Le conte littéraire québécois au 19^e siècle*⁹, ouvrage inscrit dans la foulée du *Dictionnaire des oeuvres littéraires du*

transcrit, elles suggèrent non pas une réécriture, mais une « sur-écriture » du conte, par laquelle le récit oral servirait de matière première à un véritable acte de création.

⁷ Maurice LEMIRE, *La vie littéraire au Québec*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. I à IV, 1999, p. 422. Dorénavant désigné par le sigle VLQ, suivi du numéro de la page.

⁸ Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965.

⁹ Aurélien BOIVIN, *Le conte littéraire québécois au 19^e siècle : essai de bibliographie critique et analytique*, Montréal, Fides, 1975.

Québec¹⁰ et consacré moins à la critique et à l'analyse qu'au recensement des quelques mille deux cents contes parus dans les journaux, revues et recueils de la fin des années 1800, Aurélien Boivin éclaire la nature de la confusion terminologique des écrivains-conteurs de l'époque en citant Luc Lacoursière :

L'on peut dire sans se tromper que le XIX^e siècle nous a laissé beaucoup de légendes. Les premiers littérateurs canadiens se sont inspirés de la légende et ont rédigé des légendes qu'ils ont appelées des contes. De là naît une certaine confusion, confusion qui n'existe non pas dans l'esprit des informateurs populaires mais dans l'esprit des littérateurs, des gens lettrés, qui n'ont pas un contact toujours direct avec la tradition orale et qui souvent interprètent la tradition. C'est ainsi que l'on ne retrouve pas de contes, ni de contes folkloriques chez Fréchette et LeMay mais des légendes folkloriques ou des interprétations de légendes historiques¹¹.

Ainsi, ce n'est donc pas l'objet-contes qu'il s'avérerait nécessaire de définir mais bien celui de légende, encore que, pour rendre compte plus justement de la réalité, il faudrait peut-être parler d'un objet littéraire hybride, empruntant à diverses formes populaires (conte, légende, fable, etc.) et mêmes savantes (nouvelle). Conscient de la complexité des productions littéraires brèves du XIX^e siècle, Boivin choisit comme définition de travail « l'acception la plus vague » du conte, c'est-à-dire « récits d'aventures ». Les critères de sélection des récits que l'auteur collecte sont donc de nature narrative et structurelle, contrairement aux critères qui servent généralement à distinguer le conte de la légende, soient les caractères merveilleux et désincarnés du premier et ceux inquiétants, invraisemblables et historiques de la seconde.

Dans l'extrait cité un peu plus haut, Lacoursière reconnaît la porosité du concept de conte et rend possible, d'une certaine manière, la considération littéraire de ses réalisations écrites. En effet, Lacoursière utilise à deux reprises le mot « interprétation » pour désigner les productions des littérateurs de l'époque, ce qui laisse place, contrairement aux notions habituelles de « résumés » ou de « transcriptions », à l'idée d'une appropriation personnelle des thèmes populaires et de la structure du conte par les écrivains, et donc à l'idée de création.

Dans une perspective de construction historique de la littérature, les voies esquissées par Luc Lacoursière et Aurélien Boivin apparaissent plus fécondes que la plupart des approches classiques. En effet, la reconnaissance de la littérarité du conte écrit et une conception plus large de sa définition aident à comprendre le phénomène du conte dans sa totalité, à cerner sa complexité et à distinguer sa présence dans les diverses formes qu'il peut emprunter.

¹⁰ Aurélien BOIVIN (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 1980 [1978].

¹¹ Luc LACOURSIERE, « Contes et légendes », 1959; cité par Aurélien BOIVIN, *op. cit.*, p. XVIII.

Il s'agit maintenant de voir concrètement comment le conte et les problématiques qu'il soulève sont parfois traités dans les histoires littéraires en étudiant deux ouvrages d'histoire de la littérature aux approches et aux objets bien différents : l'approche de William Herbert New, dans *A History of Canadian Literature*¹², et celle de Maurice Lemire, dans *La vie littéraire au Québec*.

William H. New. *A History of Canadian Literature*

L'histoire littéraire de William New s'inscrit dans une conception très large de la littérature et recoupe les théories des études culturelles anglaises (*cultural studies*) et de l'anthropologie. Le premier chapitre, intitulé *Mythmakers: early literature* est en grande partie consacré aux cultures et mythologies autochtones et inuits et sert d'introduction à l'ensemble de l'ouvrage. Ce choix ne surprend pas puisque New affirme dès les premières pages que la spécificité culturelle du Canada – à commencer par son nom – repose en partie sur les apports des cultures autochtones : "writers and image-makers have drawn repeatedly on Aboriginal and Inuit motifs to declare the distinctiveness of things Canadian" (*HCL*, 5). Sur le plan littéraire, ce chapitre tente de rendre compte de la richesse de la littérature orale des Premières Nations en résumant la trame de quelques récits fondateurs. L'auteur propose une classification de différents types de récits oraux (genèses, légendes explicatives, etc.) et précise que certains artistes et auteurs canadiens contemporains (souvent d'origine autochtone) trouvent toujours leur inspiration dans cette littérature orale d'avant la colonisation. Sans support matériel concret, il est extrêmement difficile de dresser un portrait juste et pertinent du phénomène de la littérature orale des temps pré- et post-coloniaux des peuples amérindiens et inuits. Cela explique que l'auteur doive compléter ce panorama littéraire avec diverses informations sociales, anthropologiques et culturelles. L'importance et la valeur de cette littérature s'en trouvent un peu diminuées, puisqu'elle ne semble pas, du moins dans le système de New, pouvoir se suffire à elle-même. De plus, on ne peut s'empêcher de voir dans l'entreprise de l'auteur une tentative de réhabilitation des Premières Nations — trop longtemps laissées pour compte, il est vrai — où l'intégration et la reconnaissance de la littérature orale serviraient une certaine volonté « révisionniste » de l'histoire du Canada dans un souci de rectitude politique. Dans une des sous-sections de ce premier chapitre, intitulée *European myth and cultural contact*, une attention particulière est accordée aux créatures et monstres marines figurant sur les cartes des navigateurs du XVII^e siècle, aux croyances religieuses et superstitieuses (Sasquatch, Ogopogo, etc.),

¹² William Herbert NEW, *A History of Canadian Literature*, Montréal; Kingston, McGill Queen's University Press, 2003 [1989]. Dorénavant désigné par le sigle *HCL*, suivi du numéro de la page.

ainsi qu'aux mythes culturels des colons européens et des premiers habitants. New clôt ce premier chapitre en notant :

For the writers and artists who would subsequently emerge in Canada, one of the greatest challenges they would face was to work out their own connection with these stereotypes. [They could seek approval among the Europeans and later on, among the Americans] or they could, whether consciously or not, adapt their art to their own place and time, devise methods of telling their own stories, and develop an eclectic culture of their own (HCL, 23).

Ainsi, dans *A History of Canadian Literature*, les légendes et les contes oraux de toutes origines confondues, les croyances populaires et même les préjugés ethniques contenus dans le discours social constituant, en bout de ligne, la matière originelle et originale de laquelle se dégage la véritable identité multiculturelle des Canadiens.

Le troisième chapitre de l'histoire littéraire de New s'intitule *Tale-tellers : Literature to 1922*. La sous-section *Sentimentality, satire and social reform* aborde le conte entre autres par le biais de portraits d'écrivains-conteurs du tournant du XX^e siècle, plus particulièrement pour ceux du Québec. Louis Fréchette et Honoré Beaugrand y sont représentés surtout en regard de leur implication politique et de leur bilinguisme, ayant tous deux écrit ou traduit des contes en français et en anglais (HCL, 98). L'auteur signale que, bien que favorisant les échanges culturels entre les deux communautés, la circulation des contes canadiens-français dans le milieu anglophone a pu avoir comme effet pervers de conforter la perception qu'avaient certains Canadiens-anglais des « Quebecers as simple habitants » (HCL, 99). Enfin, alors que dans plusieurs histoires de la littérature québécoise le conte est souvent perçu comme moralisateur ou divertissant, New souligne le potentiel du genre à remplir un rôle de critique sociale.

Les dernières références directes au conte et aux genres connexes dans *A History of Canadian Literature* se trouvent dans le cinquième chapitre (*Encoders : Literature to 1985*) sous les rubriques *Codes of myth* et *Codes of fantasy and folklore*. Cette dernière section est d'autant plus intéressante qu'elle s'articule entièrement autour de la notion de « fantasy ». New regroupe sous ce concept une quantité d'objets, d'œuvres et d'auteurs disparates : les fameuses cartes illustrées de monstres du XVII^e siècle, des productions culturelles pour enfants (livres, émissions de télévisions, etc.), des téléromans (Guy Dufresne), des bandes dessinées, l'interprétation littéraire moderne de légendes amérindiennes et populaires, des auteurs francophones comme Louky Bersianik, Jacques Godbout, Denise Boucher, Michel Tremblay¹³, etc. À la toute

¹³ Louky BERSIANIK (*L'Euguélionne*, La Presse, 1976), Jacques GODBOUT (*Les têtes à Papineau*, Seuil, 1981), Denise BOUCHER (*Les fées ont soif*, Éditions Intermède, 1978), Michel TREMBLAY (*Contes pour buveurs attardés*, Éditions du Jour, 1966); cité par William H. New (HCL, 271-272).

fin du chapitre, les oeuvres de Jack Hodgins (*The invention of the world*, Macmillan, 1977), de Roch Carrier (*Les enfants du bonhomme dans la lune*, Stanké, 1979) et d'Antonine Maillet (*Pélagie-la-Charrette*, Leméac, 1979) bénéficient de descriptions plus élaborées. Dans chacune, New fait ressortir le côté fictionnel des textes et montre comment le recours à l'imaginaire et au fantastique (que recouvre le terme flou de "fantasy") peut devenir pour les auteurs un vecteur d'analyses et de critique esthétiques, sociales et politiques. La notion de "fantasy" n'offre pas réellement de principe structurant dans l'élaboration de l'histoire littéraire de New. Cependant, en favorisant le rapprochement d'objets culturels très différents, elle permet de dégager le caractère dynamique et créateur de la fiction et ce, indépendamment de la diversité formelle de ses réalisations.

Maurice Lemire. *La vie littéraire au Québec*

L'ouvrage *La vie littéraire au Québec*, dirigé par Maurice Lemire, comprend quatre tomes à ce jour et devrait en comporter six au terme du projet. La plupart des collaborateurs de Lemire ont aussi participé à l'édition du *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*. En outre, *La vie littéraire au Québec* se présente parfois comme une analyse ou, tout de moins, comme une réorganisation des données collectées lors de ce projet antérieur. Dans sa présentation, Lemire précise les grands axes sociologiques et institutionnels qui sous-tendent l'ouvrage :

La vie littéraire porte sur l'ensemble des processus ressortissant à la production, au discours et à la réception de la littérature. Outre qu'elle s'intéresse à l'étude des oeuvres, elle met en lumière la formation des écrivains, leur regroupement volontaire en associations [...], la fabrication de l'imprimé, son édition et sa distribution. L'ouvrage étudie aussi le public lecteur, la critique littéraire, les académies et, parfois, la censure (VLQ, X).

Plus loin, l'auteur s'interroge sur « la formation des frontières » (VLQ, XII) dans le littéraire et pose la question de la littérarité de certains types de textes (relations de voyage, textes journalistiques, etc.). La problématique de la littérature orale n'est pourtant pas véritablement abordée. Lemire souligne rapidement le « passage de l'oral à l'écrit » et la découverte dans les journaux et revues des années 1900 d'une foule de textes inédits, dont plusieurs contes et nouvelles, mais ne creuse pas davantage la question des textes oraux ni celle des formes dites populaires. L'ampleur de l'ouvrage de Lemire disperse la recherche des occurrences du conte sur quatre imposants volumes couvrant chacun une tranche temporelle précise (vol. I/1764-1805; vol. II/1806-1839; vol. III/1840-1869; vol. IV/1870-1894). Les tables des matières sont parfois de peu d'utilité pour la recherche puisque, contrairement à d'autres genres littéraires marginaux qui se voient attribuer des sections de l'ouvrage et des dénominations claires,

les références au conte sont souvent dispersées sous divers syntagmes nominaux autres, tels que « le conte et la légende », « textes de l'imaginaire et de la subjectivité », « récits brefs », « récits de fiction », etc. Malgré les difficultés pratiques de repérage qu'elle occasionne, cette méthode fragmentée de classification du conte et de ses dérivés a le mérite de correspondre au flou définitionnel remarqué par plusieurs théoriciens et de ne pas gommer les variations et transformations formelles du conte selon l'époque et l'auteur.

Dans la section « Les récits de fictions » du second volume, la genèse du roman élaborée par Lemire (à partir de 1827) permet de faire ressortir en filigrane le rôle structurant du conte et de la légende dans les premières productions romanesques québécoises et leur fonction de réservoir thématique¹⁴. Lemire explique l'intégration dans ces textes de motifs fantastiques empruntés à la littérature populaire par le développement d'une nouvelle esthétique d'influence romantico-gothique¹⁵, expérimentée notamment par Aubert de Gaspé dans la trame narrative de son « roman » *L'influence d'un livre*, où se mêlent intrigues et légendes populaires. Selon Lemire : « Le romancier opte de toute évidence pour une disposition d'allure baroque, choquante pour les esprits cartésiens, mais plus conforme au goût moderne et mieux adaptée à des lecteurs encore imprégnés de culture orale » (VLQ, 378). Ainsi, bien que l'auteur souligne d'abord la fonction transitionnelle de la légende, il lui reconnaît aussi une certaine contribution à la modernité littéraire québécoise, puisque intégrer ce genre populaire dans les textes permet un nouveau traitement du fantastique littéraire.

Dans le volume IV, la section « Les récits brefs » débute avec l'appel lancé aux écrivains dans le premier numéro des *Soirées canadiennes* en 1861 : « Hâtons-nous de raconter les délicieuses histoires du peuple avant qu'il ne les ait oubliées » (VLQ, 388)¹⁶. Cet appel fut entendu par plusieurs jeunes auteurs qui produisirent « plus de 300 contes, nouvelles et légendes, corpus qui témoigne de la popularité et de l'importance du genre » (VLQ, 388). Lemire souligne « la confusion des genres » et choisit, quant à lui, de disséquer et d'ordonner l'abondance des récits brefs de l'époque en plusieurs sous-groupes. Il distingue donc, de façon plus ou moins convaincante, la légende, le conte, la nouvelle, le récit à portée pédagogique, le portrait à caractère psychologique et le conte de Noël. La sous-section intitulée « La nouvelle » présente trois courts portraits d'écrivains : Faucher de Saint-Maurice, Benjamin Sulte et François. Chacun de ces auteurs est désigné au moins une fois par le

¹⁴ À noter que, même à cette époque, le conte ne se réduit pas seulement à ces rôles et fonctions.

¹⁵ Une partie de cette nouvelle littérature rejoint en cela des écrits français de la même époque, comme les récits fantastiques de Théophile Gautier (1811-1872).

¹⁶ La formule originale est de Charles Nodier et donnait à lire « écouter » et non « raconter ».

vocabulaire « conteur/conteuse », ce qui ajoute à la confusion et rend caduques les distinctions génériques proposées.

L'originalité et la portée critique des contes transparaissent peu dans l'analyse de Lemire. Celui-ci note plutôt que « [t]ous ces récits [les récits bref de la fin du XIX^e siècle], en conformité avec le discours idéologique dominant, poursuivent les mêmes buts : susciter l'intérêt des lecteurs dans le respect de la morale et de la fidélité au passé et aux traditions » (VLQ, 389). À la page 394, l'auteur résume pourtant *La messe du revenant* de Fréchette, légende irrévérencieuse où « [u]n curé sans tête est condamné à revenir sur terre pendant une cinquantaine d'années [...], pour avoir eu une distraction pendant une messe ». Les contes oraux et leur pratique sont encore moins valorisés : « Les conteurs oraux [...] vont droit à l'essentiel; contrairement aux conteurs littéraires, qui proposent des récits étoffés et structurés, situés dans l'espace et dans le temps, ils rapportent un événement en quelques phrases seulement, escamotant bien des détails » (VLQ, 391). Toujours dans le volume IV, se trouve une section qui suit de peu celle des « Récits brefs », intitulée « Le conte et la légende ». L'auteur y reprend plusieurs informations déjà citées, dont l'appel parodié de Nodier dans les *Soirées canadiennes*, mais insiste cette fois sur la volonté « des dirigeants du recueil périodique [...] [de] promouvoir la constitution d'une littérature nationale par un vaste mouvement de récupération de légendes » (VLQ, 421). Ce choix idéologique de donner aux formes littéraires populaires la valeur restreinte d'ancêtres de la littérature québécoise recoupe, en définitive, celui fait dans *La vie littéraire au Québec*.

L'approche sociologique de la littérature apporte toutefois un éclairage intéressant de la réception des récits brefs au tournant du XIX^e siècle et éclaire les débats politiques, sociaux et moraux que leur parution engendrait parfois sur la scène littéraire.

L'étude du conte dans les histoires littéraires de New et de Lemire permet de dégager quelques pistes de réflexion pouvant s'avérer utiles pour améliorer le traitement de cette forme dans de futures histoires littéraires au Québec. Tout d'abord, quelle que soit l'importance et la nature de l'intérêt accordées au conte dans ces ouvrages, les choix méthodologiques, théoriques et idéologiques qui les motivent doivent y être explicités par les auteurs. Esquiver les problématiques que le conte soulève mène trop souvent à un traitement superficiel et réducteur du genre. Deuxièmement, il semble que l'adoption d'une définition plus large du conte, en plus de rendre compte de l'ambiguïté historique du terme, permet de le reconnaître et de l'étudier dans ses réalisations protéiformes. Troisièmement, l'analyse littéraire du conte en tant qu'objet textuel oral ou écrit donne accès à l'esthétique et à la poétique qui lui sont propres. Ainsi le conte ne sera peut-être plus exclusivement traité par le biais de ses motifs universels et de sa forme populaire, ni inlassablement

relégué à un état de culture pré-littéraire. Enfin, ne serait-il pas intéressant d'étudier, dans une perspective de la sociologie de la littérature, ce que signifie, pour différents auteurs à différentes époques, l'adoption ou le rejet du terme *conte* pour qualifier leurs écrits? Le conte représente-t-il la même chose pour Fréchette, Miron et Tremblay, ou, depuis peu, pour les auteurs du « renouveau du conte »? Chez ces derniers, la pratique orale et écrite du conte est-elle vraiment une forme d'engagement ou de lutte sociale comme certains l'affirment¹⁷?

Le conte est à l'évidence plus difficile à intégrer dans les histoires littéraires que le roman ou la poésie. La résistance que cette forme hybride oppose aux classifications classiques des genres mais aussi la réapparition contemporaine de ses réalisations orales justifient l'adoption de nouvelles approches théoriques et méthodologiques. Par exemple, l'histoire littéraire québécoise, à l'instar de l'ensemble du domaine culturel et artistique, bénéficierait grandement des avancées technologiques modernes dans le traitement de ses genres marginaux. Les éditions Planète Rebelle innovent d'ailleurs déjà avec la collection *Parole*, dédiée au renouveau du conte, en combinant livre et disque compact. Ainsi, les aspects écrit et oral du conte sont réunis et renvoient une image plus complète du phénomène. Une telle initiative de la part d'une histoire littéraire future serait des plus intéressantes, permettant non seulement une meilleure intégration et compréhension du conte mais aussi du théâtre et de la chanson.

En relisant certains essais de Pierre Nepveu et de François Paré, on comprend mieux l'attitude traditionnelle de l'institution littéraire face au conte sous ses formes orale et écrite. Dans *L'Écologie du réel*, Nepveu, après avoir démontré la négativité fondamentale qui a accompagné « l'avènement de la littérature québécoise », explique :

Le (re)commencement qu'a été la Révolution tranquille s'est fondé en partie sur la réactivation d'un certain passé. Cette conscience d'une tradition a comporté [...] un sens critique plus aiguisé, et, sur le plan littéraire, une manière nouvelle de lire. Celle-ci non seulement impliquait un effort pour départager ce que l'on devait célébrer ou rejeter, mais ne pouvait éviter l'ambiguïté accompagnant toute réactivation d'un passé quel qu'il soit : le conflit entre lucidité et mythification [...]. Être lucide devient une arme qui permet de supprimer tout ce qui apparaît comme régressif et empêche le mouvement en avant, tout ce qui n'est pas modernisation [...]¹⁸.

Contrairement à la chanson qui devient alors « [...] une manière de mettre au présent une tradition québécoise de l'énergie, de la force élémentaire que la

¹⁷ En ce qui concerne le « renouveau du conte », voir le dossier « Paroles contemporaines. Le renouveau du conte », *Spirale*, n° 192 (septembre-octobre 2003).

¹⁸ Pierre NEPVEU, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, « Boréal compact », 1999 [1988], p. 16-17.

culture officielle n'avait pas assumée¹⁹ », le conte oral et sa forme écrite, trop fortement liés à la tradition populaire canadienne-française et au folklore, ont été perçus par les littérateurs des années soixante et soixante-dix comme les reliques honteuses d'un passé « a-littéraire » dont il fallait se débarrasser.

Dans *Les Littératures de l'exiguïté*²⁰, François Paré élargit ce constat à l'ensemble des petites littératures. Selon l'auteur, pour être reconnues comme majeures, toutes les littératures doivent s'imposer comme immémoriales et reléguer leurs « conditions d'exiguïté » antérieures à une « province [littéraire] métaphorique²¹ ». Paré cite d'ailleurs Zumthor, pour qui « la voix est l'*Autre* de l'écriture : pour fonder sa légitimité, assurer à long terme son hégémonie, l'écriture doit [...] refouler cet *Autre* [...]»²². L'affirmation au Québec d'une *vraie* littérature devait donc obligatoirement passer par la négation des formes rappelant son origine, aussi fallait-il ne s'intéresser à celles-ci qu'en maintenant une distance scientifique, comme un archéologue s'intéresse à un artéfact préhistorique. C'est, semble-t-il, la voie qu'ont prise jusqu'à nos jours plusieurs anthologies et histoires littéraires québécoises.

L'existence d'une littérature au Québec n'étant plus à démontrer, il est à espérer que les histoires littéraires contemporaines éviteront les réflexes anciens et sauront reconnaître l'importance, l'esthétisme et même la modernité, jadis occultées, des contes. De nouvelles approches sont d'autant plus souhaitables qu'il nous est donné d'étudier *en direct* de nouvelles actualisations de la forme écrite et orale du genre. En utilisant les nouvelles technologies, il sera désormais facile de figer, fixer et d'enregistrer les pratiques modernes du conte québécois sur de nouveaux supports matériels et même d'en rendre compte plus tard dans des histoires littéraires *nouveau genre*, alliant texte écrit et disque compact.

Élisabeth Cormier

¹⁹ *Ibid.*, p. 20.

²⁰ François PARÉ, *Les Littératures de l'exiguïté. Essai*, Ottawa, Le Nordir, « Bibliothèque canadienne-française », 2001 [1992].

²¹ *Ibid.*, p. 32.

²² Paul ZUMTHOR, *La Lettre et la voix. De la littérature médiévale*, 1985; cité par François PARÉ, *op. cit.*, p. 42-43.

La perspective contemporaine
dans l'histoire littéraire :
un point aveugle

Littérature populaire contemporaine et histoire littéraire québécoise : une entreprise «paralégitime»?

Il semble assez convenu d'affirmer que la période contemporaine pose plusieurs problèmes à l'historien de la littérature. Au risque classique que comporte l'absence de distance temporelle entre un discours historique et son objet s'ajoute une quantité de parutions réfractaires au dénombrement et, corollairement, à toute analyse motivée par une ambition totalisante. Si la critique universitaire paraît s'entendre pour faire du début des années quatre-vingt le point d'ancrage de trajectoires nouvelles empruntées par la littérature québécoise, celles-ci servent aussi à l'interprétation d'un caractère post-national et d'une standardisation croissante propres à la production contemporaine. L'histoire littéraire, qui a souvent la nation pour cadre heuristique, se bute alors à l'épineuse question de la « spécificité québécoise » des pratiques littéraires actuelles. Parmi elles figure l'écriture de romans connaissant un large succès auprès du public tout en étant discrédités ou ignorés par la critique savante. S'il est légitime de se demander quel traitement on doit accorder aux best-sellers *made in Québec* des Marie Laberge, Francine Ouellet, Arlette Cousture dans une histoire littéraire, on peut aussi étendre la question aux genres paralittéraires (science-fiction, roman policier, littérature jeunesse). L'interrogation ne semble plus négligeable à la lumière d'ouvrages d'histoire littéraire récents qui rendent compte, à différents degrés et de façons distinctes, de l'essor contemporain d'une littérature québécoise dite populaire.

Que désigne-t-on par littérature populaire et quelle application contemporaine peut-on donner à ce terme au Québec? D'une large extension sémantique, l'expression cerne-t-elle une littérature qui émane du peuple, qui lui est spécifiquement destinée ou qui est surtout consommée par lui, « peuple » étant entendu ici comme le plus grand nombre (en opposition aux classes dirigeantes ou à une élite cultivée, intrinsèquement restreintes)? Les antonymes de l'épithète « populaire », appliqués au littéraire, ne sont pas sans intérêt puisque littérature savante ou impopulaire dénotent un sens qualitatif (hiérarchie de valeur) et un sens quantitatif (hiérarchie de volume). Historiquement, ce que l'appellation recouvre confirme sa pluralité référentielle et le jugement dépréciatif ou mélioratif que son emploi présuppose. Ainsi, sous ce vocable apparaissent en diachronie la littérature orale, les romans-feuilletons et les romans sériels du XIX^e siècle, la littérature ouvrière, de même que les best-sellers romanesques et la paralittérature de l'époque contemporaine. Lorsque « littérature populaire »

désigne la littérature orale, les légendes, les mythes et les contes d'une communauté sans écriture, son sens est plutôt positif. Inversement, elle acquiert une charge négative en devenant synonyme de littérature de masse, soumise à la culture marchande.

Dans l'article « Littérature populaire » du *Dictionnaire du littéraire*, Anne-Marie Thiesse joue de prudence en affirmant que « la définition sans doute la moins erronée consisterait à considérer que l'expression qualifie tout ce qui n'est pas tenu pour littérature légitime (canonique)¹ ». Toutefois, on sait que les processus de légitimation sont soumis à des déterminismes historiques. Si la littérature populaire implique un rapport antagonique avec une littérature légitime ou savante, on doit reconnaître le caractère souvent transitoire de la position d'une œuvre ou d'un genre dans cette configuration bipartite, laquelle bipartition n'est nullement imperméable aux échanges et aux emprunts. En effet, de longue date, la littérature « savante » emprunte à la littérature populaire — on n'a qu'à penser à Rabelais — et il semble qu'après un certain temps, la littérature populaire passée n'intéresse plus que le lectorat savant.

Ce sont, entre autres, les travaux sur les genres paralittéraires qui interrogent le phénomène de la marginalité littéraire et désirent en donner une interprétation cohérente. Le terme « paralittérature » tire sa fortune d'un colloque organisé en 1967 au Centre international de Cerisy-la-Salle en Normandie intitulé *Entretiens sur la paralittérature*. On s'y questionne sur les normes littéraires et sur l'exclusion de toute une masse d'écrits publiés, mais dont la réputation les confine à être négligés par la critique savante. Il en résulte maintes analyses thématiques, historiques et sociologiques, peu d'approches immanentes des textes, et bien sûr le succès d'un terme jugé plus neutre que « sous-littérature », « littérature marginale » ou « infra-littérature » qui prévalaient auparavant pour décrire ce type de pratiques littéraires. Selon l'article « Paralittérature » du *Dictionnaire du littéraire* : « Le terme "paralittérature" sert aujourd'hui à signer des productions imprimées destinées à la consommation de loisir et qui sont dépréciées par l'institution littéraire² ». Le même article, rédigé par Denis Saint-Jacques, inclut notamment dans cette catégorie le roman fantastique et la science-fiction, la bande dessinée, le roman policier, le roman sentimental, le roman d'espionnage, la littérature jeunesse et plus récemment, le best-seller.

Soutenir que la littérature populaire est aisément synonyme de littérature de masse et de paralittérature présume, comme point de jonction de ces appellations, l'exclusion de cette littérature par l'institution selon certains processus qu'on oublie volontiers d'indiquer. L'entité « institution » apparaît

¹ Anne-Marie THIESSE, « Littérature populaire », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 458.

² Denis SAINT-JACQUES, « Paralittérature », dans *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 420.

souvent dans les textes critiques comme une volonté indépendante des agents qui la composent et qui relèvent de structures diverses. Légitimation provenant des médias de masse ou d'une presse savante, légitimation moindre par la simple publication, légitimation du réseau pédagogique ou du réseau universitaire, légitimation grâce aux divers prix : les médiations sont plurielles entre l'œuvre et son statut légitime, mais on se contente bien souvent de parler très simplement de ce qui est légitimé et de ce qui ne l'est pas. Le paradigme à partir duquel se pense l'existence d'une littérature populaire est celui du champ littéraire et de son autonomie. Le cas français s'avère en ce sens exemplaire. Il n'est pas inutile de rappeler que, selon Pierre Bourdieu, c'est l'apparition d'un marché de biens symboliques au milieu du XIX^e siècle qui incite certains écrivains français à contester des pratiques littéraires considérées basement mercantilistes et à revendiquer l'autonomie de la littérature ainsi que celle d'instances de consécration aptes à la juger. Ils souhaitent faire de l'activité littéraire quelque chose de désintéressé à l'égard de la logique marchande, celle-ci ayant conduit, grâce à l'alphabétisation et à l'essor des moyens de communication de masse, au développement d'une littérature populaire dépréciée et accusée de corrompre les mœurs du lectorat. La dynamique autonome du champ littéraire serait celle d'une interaction entre les agents d'une « sphère de production restreinte » et ceux d'une « sphère de grande production », selon une logique de domination qui travaille tout le discours critique sur la littérature populaire.

Dans la vaste liste des précautions de mise en étude littéraire, l'exigence de prudence dans la reconduction du modèle bourdieusien obtient beaucoup de crédit. Si le contexte français permet d'analyser la littérature populaire selon une dynamique du champ qui trouverait ses racines au XIX^e siècle, la littérature québécoise ne se conforme pas aussi bien à ce schéma. Dans *L'Absence du maître*³, Michel Biron montre avec évidence que l'opposition entre un sous-champ de production restreinte et un sous-champ de grande production (où la production dépend de la demande externe du grand public) ne s'applique pas vraiment pour décrire l'autonomisation de notre littérature. Celle-ci ne s'effectue guère au sein d'un « conflit structurant » entre une logique de reconnaissance symbolique et une logique de marché. L'affirmation de notre littérature ne s'effectue pas contre des agents mercantilistes qui se seraient attaqués à la traditionnelle valeur noble de la littérature, la tradition littéraire étant ici si faible, il y a très peu de choses à préserver ou même à transgresser. *De facto*, le degré de reconnaissance littéraire — ou capital symbolique — est presque absent pour les écrivains québécois et met en déroute toute « intention littéraire ». L'absence de lecteurs, mais aussi l'absence de pairs disposés en un « lieu » et

³ Michel BIRON, *L'Absence du maître*. Saint-Denys-Garneau, Ferron, Ducharme, Montréal, PUM, «Socius», 2000.

aptes à recevoir, entendre, rejeter la parole littéraire éloignent l'acte d'écrire d'une stratégie de champ. « En termes bourdieusiens, [dira Biron], il [l'écrivain] n'a pas de sous-champ de production restreinte où développer un réseau de relations proprement littéraires et fortement hiérarchisées⁴ ». De plus, si la société québécoise correspond à une « *communitas* », milieu méfiant à l'égard de toute structure sociale induisant une hiérarchie entre les individus, la « sphère restreinte » n'est guère souhaitable puisque qu'elle coupe l'écrivain du monde par un prestige et une distance qui lui apparaissent factices. Bref, il n'existe pas à l'origine d'« *illusio* » d'un jeu social qui en vaudrait la peine. L'« *habitus* », les dispositions de l'écrivain québécois sont donc très différents de ceux qui président à l'investissement littéraire de l'écrivain français. La rigidité d'un processus d'exclusion est alors à nuancer.

L'affermissement de l'institution littéraire québécoise à partir des années soixante ne donne pas d'emblée la preuve que son pouvoir de légitimation structure totalement le champ littéraire. On doit repenser la légitimation dans un contexte où la normalisation de la littérature est problématique. L'histoire littéraire québécoise compose avec une périodisation qui lui est singulière, au sein de laquelle la rareté des textes programmatiques et l'absence d'écritures voulant s'incarner en modèle rompant avec la « tradition » entraînent l'impossibilité de conceptualiser l'évolution de notre littérature selon un enchaînement d'écoles ou de mouvements esthétiques rationalisés par des discours « escortant » la production littéraire. La faiblesse de la normalisation n'est donc pas un motif nouveau dans l'appréhension de la littérature québécoise. L'histoire littéraire dispose toujours des textes selon des catégories qu'elle construit si elle ne peut les puiser à même la tradition (ce qui est encore une façon de reconduire et d'entériner d'autres constructions). Son discours fournit, à l'égard du corpus contemporain, une représentation des lignes de force de la littérature actuelle selon des critères lui permettant d'indiquer, de nommer ces nouvelles tendances. L'affirmation d'une « nouvelle » littérature populaire depuis les années quatre-vingt, destinée à une consommation de loisir et illégitime aux yeux de l'institution, serait l'une d'entre elles. Cette « affirmation », c'est en fait l'affirmation d'un discours qui l'identifie comme telle, dans certains travaux universitaires et ouvrages d'histoire littéraire, et que j'aimerais ici analyser.

L'ouvrage *Ces livres que vous avez aimés : les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*⁵, co-dirigé par Denis Saint-Jacques, Jacques Lemieux, Claude Martin et Vincent Nadeau, postule l'apparition d'un « nouveau roman populaire québécois » à partir des années quatre-vingt. Les chercheurs

⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁵ Denis SAINT-JACQUES (et coll.), *Ces livres que vous avez aimés : les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, Québec, Nuit blanche, 1997 [1994].

émettent ce constat au terme de la recension et de l'examen des meilleurs vendeurs en librairie entre les années soixante-dix et quatre-vingt-dix. Le « best-seller » n'est évidemment pas une catégorie générique, c'est une œuvre qui connaît du succès, lequel est attesté par une compilation périodique et publique. Cette médiation de la liste pose problème dans la mesure où les palmarès de vente sont dressés par les libraires, avec ce que cela comporte de lacunes méthodologiques (volonté d'écoulement de la marchandise, préférence personnelle du libraire, etc.). Outre cet écueil, la « popularité » est une notion relative; bien qu'il n'y ait aucun barème fixe, le milieu éditorial fait consensus pour dire qu'un best-seller correspond au Québec à des ventes qui se chiffrent entre 4000 et 10 000 exemplaires. Au-delà de cette limite, on parle en terme bien français de « super-seller »! Or le succès commercial d'une œuvre ne dit *a priori* rien de l'œuvre elle-même : la popularité ne signifie pas automatiquement médiocrité ou le rejet de la part de l'institution littéraire. Le premier best-seller québécois n'est-il pas *Les insolences du frère Untel* (Éditions de l'homme, 1960) de Jean-Paul Desbiens et le plus grand *Kamouraska* (Seuil, 1970) d'Anne Hébert⁶?

Denis Saint-Jacques constate effectivement que le succès d'œuvres comme *Kamouraska* ou *La grosse femme d'à côté est enceinte* (Leméac, 1978) de Michel Tremblay ne cadre pas dans son analyse du « best-seller » ostracisé par l'institution en raison de ses faiblesses esthétiques. Il explique toutefois leur succès par « une saturation du champ possible de leur consommation »; érigées en « références culturelles nationales », ces œuvres, tout de même accessibles à un vaste public, deviennent des lectures incontournables pour le public cultivé. Qui plus est, en opposant le succès de *Kamouraska* et celui des *Filles de Caleb* (Québec/Amérique, 1985-1986) d'Arlette Cousture, Saint-Jacques avance l'hypothèse d'un changement dans la littérature québécoise s'opérant autour des années quatre-vingt :

Le plus intéressant, c'est l'apparition de romans québécois écrits spécifiquement pour le marché de la culture de grande consommation et que le retentissant succès d'Arlette Cousture avec ses *Filles de Caleb* suffit à mettre en évidence. Voilà un développement décisif pour la littérature québécoise récente, mutation qui pose à l'analyse un défi passionnant. Une telle transformation du marché de la lecture n'a pas seulement un grand intérêt en soi, mais de plus elle devrait entraîner des réajustements en réaction dans le domaine de la littérature restreinte⁷.

Cette nouvelle dynamique du champ littéraire, Saint-Jacques l'interprète à partir des parcours d'auteurs des années quatre-vingt : celui de Roger Lemelin, *Le crime d'Ovide Plouffe* (ETR, 1982), distribué dans les supermarchés; de Victor Lévy-Beaulieu, *L'Héritage* (Stanké, 1987), livre tiré d'un téléroman ou de Michel Tremblay. Par exemple, les œuvres récentes de Tremblay relèveraient d'un

⁶ C'est désormais la trilogie *Le goût du bonheur* de Marie Laberge qui occupe cette place.

⁷ Denis SAINT-JACQUES, *loc. cit.*, p. 220-221.

champ de grande production et témoigneraient d'une stratégie littéraire consciente résultant d'un refroidissement de la critique à son égard et d'une popularité déjà acquise sur laquelle il peut capitaliser. À leurs côtés, Saint-Jacques campe les livres de Chrystine Brouillette, Francine Ouellet, Yves Beauchemin, Alice Parizeau, et, avec plus de nuances, Noël Audet et Francine Noël. Par cette distribution des textes, Saint-Jacques tente d'isoler un « récit de la réussite sociale individuelle » qui travaillerait ces romans. Ce récit serait déjà « acculturé » dans l'imaginaire des lecteurs, car mis en forme dans la littérature en fascicules des années quarante, dans les séries dramatiques télévisées et dans les best-sellers américains et français, consommés au Québec dans les années soixante-dix. Le critique s'évertue à trouver les récurrences formelles et thématiques des best-sellers afin de comprendre leur succès. Son examen de la mise en récit souligne les contraintes d'une écriture qui veut plaire et se faire accessible (lisibilité, modèle narratif balzacien, volume de pages imposant), alors que son analyse de l'histoire aspire à faire du « roman populaire » le lieu d'une représentation du discours social commun (contexte historique réaliste, unité formelle et thématique avec l'univers télévisuel, psychologisme et informations factuelles).

De plus, Saint-Jacques atteste avec assurance du caractère illégitime de ces romans populaires et la nécessité de porter sur eux un regard qui ne soit pas conditionné par les critères de l'analyse littéraire traditionnelle. Il ne faut pas, selon lui, critiquer la faible littérarité de ces nouveaux romans populaires, mais plutôt y déceler l'inscription narrative des aspirations « réelles » et actuelles du lectorat. Saint-Jacques met tellement d'insistance sur l'horizon d'attente (pas seulement esthétique mais aussi idéologique) des lecteurs qu'il en vient à regretter la faible présence d'œuvres paralittéraires québécoises dans les librairies; les récits de science-fiction, les bandes dessinées et les polars étrangers étant pourtant « consommés » par un large public.

L'examen sommaire, que je propose maintenant, de trois ouvrages vise à comprendre les critères qui président à l'inclusion de la paralittérature et des best-sellers dits illégitimes dans l'histoire littéraire, de même qu'au traitement qui leur est réservé. Cerner les modalités de cette intégration devrait déboucher sur une réflexion plus large établissant en quoi cette « nouveauté » induit nécessairement une remise en cause de la hiérarchisation générique, de la définition et de la valeur de la littérature.

*La littérature québécoise depuis ses origines*⁸ de Laurent Mailhot est la version augmentée d'un livre paru dans la collection « Que sais-je? » en 1974. Le texte « greffé » à cette première version concerne la production littéraire

⁸ Laurent MAILHOT, *La Littérature québécoise depuis ses origines. Essai*, Montréal, Typo, «Essai», 1997 [1974]. Dorénavant désigné par le sigle LQ, suivi du numéro de la page.

parue depuis 1974, ce qui explique l'apparente disproportion de l'ouvrage : en effet, « l'appendice » sur le contemporain fait plus de pages que l'entièreté de l'ancien volume. Cette section appelle aussi un autre mode de lecture, Mailhot s'adonnant à un recensement exhaustif des publications contemporaines, le propos s'offre au lecteur comme une suite énumérative rebelle à l'établissement d'une cartographie complexe du territoire littéraire actuel. Si Mailhot n'intitule aucun sous-chapitre du chapitre VI (*Le roman dans tous ses états*) « best-sellers », les auteurs que Saint-Jacques identifiait plus haut comme fondateurs du « nouveau roman populaire » occupent malgré tout une place singulière dans son ouvrage. D'abord ces textes seraient à mettre au compte du développement d'une fiction qui raconte, « non loin de l'épopée populaire et du conte », ce que Mailhot appelle des « romans de la parole, du geste [voire de la chanson de geste], de l'action », parallèlement à la parution de plusieurs « romans de la recherche, de la conscience, de l'écriture » (LQ, 221). Mais cette résurgence du roman à « histoire » n'est pas commentée de façon neutre par Mailhot. L'extrait suivant traduit la posture d'essayiste de l'auteur alors qu'il tente d'arracher l'œuvre d'Yves Beauchemin à une littérature « populaire » qui lui serait jugée inférieure :

On range parfois, à tort, les gros romans à succès d'Yves Beauchemin avec les best-sellers pour consommation rapide, à la télévision si possible, d'Arlette Cousture, Francine Ouellet, Alice Parizeau, Chrystine Brouillet. Ceux-ci ont leur place dans une institution littéraire équilibrée, ou plus largement dans des loisirs culturels de bonne qualité technique. Beauchemin fait plus, lui que d'inventer des péripéties inattendues, de construire des décors contrastés, de créer des personnages drôles, émouvants. Il prend au pied de la lettre ses histoires, ses symboles (le chat de ruelle, la cuisine), ses noms (Jeunehomme, Ratablavasky), ses mots. Ce n'est pas par hasard, par paresse, que ses romans mûrissent à sept ans d'intervalle environ (LQ, 222).

Mailhot poursuit plus longuement cette valorisation littéraire de l'œuvre de Beauchemin, lui qui ne « reproduit » pas mais « réinvente » le monde dans ses livres. La mise en récit de lieux et de personnages surdimensionnés rapproche son œuvre du conte merveilleux et de l'épopée. Il s'agit bel et bien d'une tentative de légitimation d'une œuvre qui serait injustement dépréciée par la critique. Les caractéristiques qui fondent l'écriture des best-sellers sont évoquées en creux sous le mode négatif et servent de repoussoir dans l'établissement des qualités littéraires de Beauchemin. Si Beauchemin « fait plus, lui », il faut entendre que Cousture, Ouellet et cie. « font seulement, elles », du genre romanesque une application qui serait quasi programmatique (péripéties inattendues, décors contrastés, personnages drôles, émouvants, reproduction du monde). Ici, Mailhot rejoint en partie Tzvetan Todorov⁹ qui soutenait que les romans populaires n'aspirent à aucun dépassement de la

⁹ Tzvetan TODOROV, « Genres littéraires », dans Tzvetan TODOROV et Oswald DUCROT (dir.) *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, « Points », 1972.

« recette » générique, se satisfaisant d'une reconduction conforme de quelques principes éprouvés. Avec raison, nombreux sont ceux qui nuancent l'analyse de Todorov voulant qu'un bon roman policier ne témoigne d'aucune originalité à l'égard des « codes » génériques; au contraire, la « bonne » paralittérature serait précisément celle qui surprend ou joue avec « l'horizon d'attente » du lecteur. Mais « bonne » pour qui, à l'égard de quoi? De la littérature au sens strict? Aporie s'il en est, puisque cette activité humaine tire précisément sa valeur du fait d'être irréductible à la définition stricte, opératoire; la liberté prise à l'égard de toute codification (ce qui ne signifie pas nécessairement transgression ou opposition aux règles) étant notamment garante de la désignation d'un discours comme « création ». Mailhot tranche précisément ici entre ce qu'il considère être une littérature de qualité, voire ce qui est de la littérature, et ce qui n'en est pas.

Mailhot souligne au passage le relais télévisuel qu'empruntent souvent ces best-sellers, si bien qu'on a parfois l'impression que la médiation du texte littéraire offre si peu de résistance qu'elle relève de l'accessoire. Si dans le domaine de l'alimentation, restauration rapide et consommation rapide sont souvent corollaires, une logique similaire semble à l'œuvre dans cet extrait. Les romans à succès de Beauchemin ne sont pas à consommer rapidement, ils ont une portée littéraire, une valeur, notamment parce qu'ils « mûrissent à sept ans d'intervalle environ ». L'argument est quelque peu retors, la qualité d'une œuvre n'étant pas nécessairement imputable à une longue « gestation » de son auteur, mais on comprend cependant qu'il a du poids, en ce qu'il se dresse contre une production littéraire de fabrication sérielle, contre une *fast-literature* virtuelle.

Filons la métaphore alimentaire, puisque le critique nous parle de « d'institution littéraire équilibrée ». De quel équilibre, de quelle santé est-il question ici? De celle entre une sphère restreinte et une sphère de grande consommation? J'avoue également ma perplexité au sujet « des loisirs culturels de bonne qualité technique » parmi lesquels figurerait la lecture de best-sellers dont la littérarité est lacunaire. L'auteur cherche-t-il ici à s'éviter de possibles accusations d'élitisme? Au demeurant, la justification est bien sommaire comparativement aux critiques : les sous-chapitres III et IV relèvent rapidement quelques traits des romans des Brouillet, Cousture et Ouellet, assurant qu'aujourd'hui, publier « un roman du XIX^e siècle » est « facile et rentable » (LQ, 228). L'ironie du critique fait du « nouveau roman populaire » de Saint-Jacques un produit de la culture envisagée comme industrie.

Le ton est tout autre dans le chapitre VII, *Nouvelles, sciences-fictions, fantastique*, qui fait état du déploiement assez récent de ces pratiques dans le champ littéraire québécois, présence désormais légitime pour la nouvelle et quasi légitime pour la science-fiction, comme le suggère Mailhot. Il livre son objet aux méthodes de l'histoire littéraire, tentant une définition générique de la

science-fiction et du fantastique à l'aide des travaux critiques disponibles sur la question et établit leur filiation avec la tradition orale et les textes fantastiques passés. Ainsi, Mailhot leur confère une légitimité qui, sans être intertextuelle, se fonde sur l'existence d'ancêtres littéraires « disséminés » dans le passé. La mise en place d'un appareil institutionnel autonome pour la science-fiction et le fantastique constitue « ce qui à la fois distingue et rapproche la paralittérature de la littérature » (LQ, 275). Plus largement, on peut considérer que la mise en place d'un champ autonome rend plutôt inopérant les principes d'exclusion et de domination censés régir les rapports entre l'institution littéraire et la paralittérature. L'histoire que trace Mailhot des structures institutionnelles qui encadrent la production de science-fiction et de fantastique (revues publiant des textes de création et permettant l'élaboration d'un discours critique, trouvant un maître d'œuvre en la personne d'Élisabeth Vonarburg, congrès annuels, collections spécialisées, prix littéraires — « judicieusement accordés » — tend à montrer qu'elle a ses propres instances de légitimation. Le travail de Mailhot, par une démonstration de la littérarité du genre couplée à l'impossibilité de réduire ces récits aux problématiques politiques ou philosophiques qui les travaillent, produit un discours attestant la recevabilité de ces genres sous le vocable « littérature ».

Mailhot condamne une catégorie de best-sellers et inclut dans son analyse pour seuls genres paralittéraires la science-fiction et le récit fantastique, lesquels se rapprochent de l'idée qu'il se fait de la littérature. Le *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*¹⁰, dirigé par Réginald Hamel, répond à une logique bien différente. Livre de commande pour les cégeps, il rassemble une multitude de collaborateurs aux horizons divers, cette pluralité de voix critiques offrant une vision très « élargie » de l'espace littéraire québécois. Vision élargie, puisqu'elle intègre les écritures fictionnelles pour la radio et la télévision, le cinéma, les revues (artistiques, sociologiques, politiques) et qu'elle accorde une plus grande importance aux genres paralittéraires qu'aux genres canoniques. L'analyse du fantastique, de la science-fiction et des bandes dessinées constitue un chapitre à part entière et le chapitre « prose romanesque » traite davantage de la nouvelle, de la littérature jeunesse et du roman policier que du roman conventionnel. Cette progression de la culture audio-visuelle « aux catégories génériques traditionnelles » témoigne d'abord d'une conception de la littérature : « Évidemment, il faut aborder la littérature au sens large du terme, c'est-à-dire dans tous les cas où l'écriture est nécessaire, et où elle peut traiter d'études littéraires : un scénario, une bande dessinée, une chanson¹¹ ». L'évidence, outre celle d'une formulation ambiguë faisant de la littérature une écriture « traitant des études littéraires », est très subtile, mais elle

¹⁰ Réginald HAMEL (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997.

¹¹ *Ibid.*, p. VII.

permet de s'affranchir d'une réflexion sur les présupposés d'une telle définition quant à la « valeur » de la littérature. L'évidence s'exhibe par le primat de la sphère médiatique dans la culture actuelle qui se voit ici totalement assumé, accepté et dont l'organisation de la matière du panorama est tributaire. Évidence aussi « [qu']ensuite devait venir le théâtre, la science-fiction, la bande dessinée, [...] ce qui amènerait naturellement les catégories traditionnelles¹² ».

Que dire contre l'évidence et l'enchaînement « naturel » des phénomènes? La visée didactique de l'ouvrage en fait une démonstration exemplaire de ce que Jean Larose nomme « la pédagogie du vécu » dans son essai *L'Amour du pauvre*¹³. Celle-ci consiste à se mettre à l'écoute de l'élève, à lui enseigner en partant de son vécu, de ses connaissances immédiates, et ce, afin de ne pas lui imposer « de l'extérieur » un savoir « figé » par la norme ou la tradition. Partir de la télévision, de la radio, c'est poser comme objets liminaires des sujets connus des étudiants qui, rencontrant au passage le dynamisme de la science-fiction et de la bande dessinée au Québec, pourront, en définitive, approcher la poésie « naturellement ». Il s'agit aussi de concrétiser le désir avoué du maître d'œuvre de ce panorama, soit celui d'engranger la culture audio-visuelle et son immatérialité première en l'annexant à la production littéraire. Or l'exigence d'exhaustivité qui préside à cet ouvrage le fait sombrer dans une description de tous les artisans de l'« imaginaire collectif » contemporain, laquelle finit par hypertrophier l'importance réelle de phénomènes comme la bande dessinée ou le roman policier au Québec. Pour preuve, le texte destiné à présenter le roman québécois se veut une « enquête » (certes, il faut comprendre une forme ludique d'autoréférentialité) sur l'existence même d'un « genre policier » au Québec.

La terminologie strictement générique évacue la nécessité d'interpréter la relative marginalité de ces pratiques. Libre alors à chaque collaborateur de traiter de la situation dudit genre dans le champ littéraire et de statuer sur la valeur littéraire des textes. Michel Lord, spécialiste du récit fantastique et de la science-fiction, livre un exposé qui correspond en tous points à celui de Mailhot, alors que le récit sur la littérature-jeunesse de Madeleine Bellemare présente un champ autonome, doté de ses propres organes de consécration et de distribution. Malgré une analyse des thèmes, des lieux, de l'écriture et même de l'hybridité générique des romans-jeunesse (qui penchent souvent du côté de la science-fiction, du fantastique ou du polar), cette section s'offre en définitive comme un catalogue de la diversité des livres pour jeunes, diversité attestant de son « excellence ». Quant aux livres stigmatisés par Mailhot, ils se classent dans une analyse de la production romanesque des trente dernières années intitulée « sagas familiales et best-sellers ». Sagas familiales sur fond d'Histoire, connaissant souvent le relais télévisuel, les best-sellers « répondent [...] aux

¹² *Ibid.*, p. IX.

¹³ Jean LAROSE, *L'Amour du pauvre*, Montréal, Boréal, « Papiers collés », 1991.

attentes d'un lectorat friand d'une abondance de personnages et de situations, de péripéties innombrables, où les personnages se heurtent dans d'interminables conflits familiaux ou politiques¹⁴ ». Ces traits, qui servaient à décrire chez Mailhot une littérature à « consommation rapide », ne sont ici que réponses à la demande du « consommateur ».

Parler en terme de marché littéraire peut même devenir essentiel dans certains discours. Ainsi, lorsqu'il est question de la bande dessinée québécoise, il semble que le texte (la plupart du temps rédigé par un initié) devienne aisément une tribune pour se plaindre du manque de soutien financier de l'État à l'endroit de cette « pratique culturelle ». Du moins, c'est ce que je constate dans l'ouvrage d'Hamel, mais aussi dans *Littérature du Québec*¹⁵, dirigé par Yannick Gasquy-Resch. Ce livre, commande de la collection « Universités francophones » destinée à accompagner la lecture de la littérature québécoise à l'étranger, postule que la paralittérature est une des « lignes de force » qui traversent le champ littéraire québécois contemporain. Aux côtés de réflexions sur « l'américanité » ou « les écritures migrantes » se trouve donc un dossier rédigé par Aurélien Boivin sur la science-fiction, le fantastique et la bande dessinée. Préférée à une réflexion sur la poésie contemporaine, sur l'autofiction ou sur le théâtre des années quatre-vingt, la paralittérature s'impose en fin de parcours pour des raisons dont on nous fait grâce. Une explication se trouve peut-être dans « l'horizon d'attente » du lecteur français, les histoires littéraires françaises tenant de plus en plus compte, depuis Raymond Queneau et *L'Histoire des littératures* (Gallimard, 1955-1958), des « marginalités littéraires » tant passées que contemporaines¹⁶. Il n'est cependant pas sûr que les productions québécoises appellent au même traitement que le polar français ou que la bande dessinée belge.

L'histoire littéraire a notamment pour mandat de décrire ce qui, à une époque donnée, relève de pratiques littéraires. Cela suppose une conception de la littérature qui reconnaît que la valeur littéraire et les hiérarchies génériques sont des constructions historiques. En identifiant ce qui s'écrit et se lit actuellement, l'histoire littéraire adopte une posture énonciatrice qui se trouve incluse dans l'objet de son discours. La nature de ce dernier se donne nécessairement à lire comme une définition implicite de ce que peut recouvrir aujourd'hui le terme littérature et quels principes en délimitent les frontières. Durant les vingt dernières années, il s'écrit et se lit effectivement un type de roman qui connaît un vif succès et qui possède un certain nombre de caractéristiques récurrentes. Il s'écrit et se lit aussi beaucoup de littérature-jeunesse, et

¹⁴ Réginald HAMEL, *op. cit.*, p. 374.

¹⁵ Yannick GASQUI-RESCH (dir.), *Littérature du Québec*, Vanves, EDICEF, « Universités francophones », 1994.

¹⁶ Bernard MOURALIS, « Les littératures dites marginales ou les "contre-littératures" », dans Henri BÉHAR et Roger FAYOLLE (dir.), *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 32.

de plus en plus de récits de science-fiction, de nouvelles fantastiques et de romans policiers. Il y a là des formes nouvelles de l'activité littéraire dont il faut rendre compte dans une histoire de la littérature. J'ai voulu réfléchir aux motifs de cette inclusion, aux moyens de la faire et à son impact sur la redéfinition de la littérature, et il me semble d'abord que les critères qui président à l'inclusion de la paralittérature et des best-sellers sont bien distincts chez Mailhot et chez Hamel. Sociologiques et pédagogiques (et peut-être un peu démagogiques) chez Hamel, ils sont plutôt d'ordre esthétiques et formels chez Mailhot, cette différence étant assignable à une conception de la littérature.

Ces formes nouvelles, je les ai rassemblées sous l'appellation « littérature populaire » au cours de ce travail. Cependant, l'examen du livre de Saint-Jacques et des ouvrages d'histoire littéraire de Mailhot, de Hamel et de Gasquy-Resch nous incite à revoir une étiquette qui se fonde sur l'illégitimité institutionnelle de ce qu'elle désigne. En effet, les genres paralittéraires se développent tantôt en parallèle, tantôt en collaboration avec l'institution littéraire. De plus, force est de reconnaître que la marginalité d'une littérature qui trouve un écho dans la critique journalistique, mais aussi à l'université et dans les ouvrages d'histoire littéraire, est toute relative. Il est d'ailleurs assez frappant de constater que les études sur la littérature populaire qui postulent l'illégitimité institutionnelle de leur objet ne s'incluent jamais comme facteur modifiant cette illégitimité. Il faut surtout savoir ce qu'est la littérature canonique ou ce que sont les normes de la littérature « conventionnelle » pour affirmer qu'un corpus de textes en est exclu. L'illégitimité est une valeur attribuée à un objet à partir d'un ensemble de critères qu'il ne satisfait pas. Ces critères sont des constructions discursives qui elles-mêmes traduisent des valeurs et des présupposés idéologiques.

Que peuvent nous dire les discours de l'histoire littéraire sur la question de la valeur? On n'oserait se plaindre de cette tendance des critiques à ébranler la linéarité et la simplification du discours qu'ils émettent sur la littérature. Les marginalités, la complexité des conditions et des réseaux d'acteurs qui infléchissent la vie littéraire du passé font apparaître des zones d'ombres, des irrégularités, dans un portrait qui perdrait à être homogène. Sauvante du discrédit une approche historique lacunaire car trop réductrice, cet intérêt pour le marginal, le négligé, le minoritaire, le non-canonique a aussi quelque chose de très postmoderne. Tournée vers un présent marqué par la démocratisation de la culture, cette démarche donne lieu à une valorisation ambiguë du « populaire » contemporain.

Il me semble qu'on assiste à l'émergence d'un discours qui prend la diversification de pratiques littéraires, historiquement jugées mineures, comme un signe de maturité. Si certains, comme François Ricard et Gilles Marcotte, déplorent une surabondance de parutions, d'autres envisagent le foisonnement

comme un signe de santé. C'est du moins l'impression que me donnent un ouvrage comme celui de Hamel et l'enthousiasme de Saint-Jacques envers l'existence de best-sellers québécois pouvant désormais rivaliser avec des œuvres américaines et françaises du même type (alors qu'il s'indigne du retard de notre paralittérature). La littérature québécoise « a rattrapé ses retards par rapports aux mouvements européens, américains » (LQ, 179) nous dit Mailhot, elle a même « pris de l'avance », nous rappelle-t-on chaque fois qu'il est question de la renommée internationale de notre littérature-jeunesse. Alors que Camille Roy justifiait l'intégration de textes à faible valeur littéraire dans son manuel d'histoire littéraire par la jeunesse de notre littérature, on peut maintenant assister à une valorisation de cette même littérature par l'existence de textes qui ne visent pas à être de la grande littérature.

Si la « pratique panique d'une québécity », pour reprendre les termes de que Mailhot emprunte à Pierre Nepveu¹⁷, n'est plus à l'œuvre dans la littérature québécoise depuis les années quatre-vingt, le cadre national n'est pas évacué pour autant de l'interprétation qu'on peut en faire. Ainsi, l'essor de nouvelles pratiques littéraires devient le signe d'un progrès de la littérature québécoise et ce progrès « une spécificité » de notre littérature contemporaine. La démocratisation de la culture a grandement modifié le statut social de la littérature et le discours critique qui l'accompagne. Ajoutée au relativisme ambiant, elle fait de la littérature populaire contemporaine un corpus envers lequel toute critique négative peut se voir taxée d'élitisme. Critiquer ce qui a du succès, ce serait prendre la masse pour des ignares; y relever des lacunes d'ordre esthétique, ce serait se méprendre sur les visées de ces romans qui ne cherchent, si l'on en croit Saint-Jacques, qu'à illustrer les réels désirs du lectorat. Je croyais acquise une certaine méfiance à l'égard du principe de représentativité « littérature-nation ». Or,

[...] s'il est autorisé de croire qu'une littérature nationale travaille à l'élaboration identitaire d'une "société rêvée" commune, l'étude des best-sellers au Québec doit permettre d'identifier démocratiquement les rêves les plus répandus des Québécois, non ceux de quelque corps d'intellectuels chargé de s'exprimer « au nom de tous les siens »¹⁸.

Il faut donc se méfier d'une littérature identitaire parce qu'elle donne l'illusion de traduire les questionnements d'une collectivité sur elle-même; la littérature populaire quant à elle, sous ses apparences banales, renfermerait des vérités secrètes sur les aspirations des membres de la nation.

La littérature populaire, puisqu'elle se prête moins bien à l'analyse littéraire traditionnelle, semble inciter à verser l'interprétation au compte de « l'horizon

¹⁷ Pierre NEPVEU, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, « Boréal compact », 1999 [1988].

¹⁸ Denis SAINT-JACQUES, *loc. cit.*, p. 19

d'attente » du lecteur, au risque de produire une fiction de la réception et de concevoir de façon trop rigide les stratégies et les intentions littéraires. On ne pourrait toutefois nier que les best-sellers des années quatre-vingt et la paralittérature viennent modifier l'imaginaire littéraire québécois. Ces pratiques influencent la posture sociale imaginaire par laquelle peut se penser l'écrivain d'ici; elles participent à une redéfinition des conditions d'écriture contemporaines. La littérature québécoise existe désormais comme héritage avec lequel certains auteurs tissent une filiation par leur écriture. Mais il est aussi possible de se fondre dans l'anonymat d'une collection jeunesse ou d'envisager de se lancer à la conquête d'un marché en se servant des médias pour s'ériger en vedette culturelle pop.

L'inclusion de la littérature populaire dans l'histoire littéraire doit être l'occasion de réfléchir au triomphe de la culture médiatique et d'une économie de marché axée sur la consommation. Il y a un lien évident entre la marchandisation des biens culturels et l'essor actuel de pratiques littéraires travaillées par la logique ambiante du divertissement. L'étude des caractéristiques thématiques et formelles des romans à succès des années quatre-vingt ou de la diversité générique de la littérature jeunesse mérite d'être accompagnée d'un regard sur leur mise en marché, sur la sérialité qui assure la fidélité d'un lectorat, sur la médiation de l'univers télévisuel dans l'écriture, etc. Sans taxer les artisans de cette littérature de clientélisme, il semble pertinent de sonder l'apparition d'une écriture désormais « orientée » par un objectif de rentabilité.

Qu'on doive faire le récit de la littérature contemporaine ne signifie pas qu'on doive en tout point la célébrer. Le discours critique de l'histoire littéraire est d'autant plus crucial, qu'il assume un mandat intermédiaire entre la critique journalistique et la critique universitaire spécialisée destinée principalement aux pairs. En ce sens, ne pas surestimer les phénomènes paralittéraires, juger de la valeur esthétique, voire philosophique, des œuvres populaires, dégager les liens entre celles-ci et la culture médiatique, constitue une forme d'engagement envers la littérature et sa valeur existentielle. Affirmer une certaine dissidence à l'égard de la culture de masse, prétendre au bien-fondé d'un discours critique institutionnel, voilà peut-être la vraie pratique mineure, marginale... quasi illégitime.

Marie-Andrée Lanier

L'intégration problématique du corpus contemporain dans une histoire littéraire du Québec

Écrire une histoire littéraire à n'importe quelle époque implique qu'on se penche sur les œuvres d'un corpus littéraire donné à partir d'un point de vue contemporain, toujours aveugle par rapport au présent. En effet, dans le cas des textes récents, il manque la distance historique nécessaire pour déterminer quelles sont les œuvres importantes qui seront encore lues par les générations futures. Dans le cas d'une histoire littéraire du Québec écrite en 2005, la nécessité de se prononcer avant l'heure sur l'éventuelle postérité des œuvres n'est pas la seule difficulté, déjà considérable, à laquelle se heurtent les auteurs quand ils souhaitent rendre compte de la littérature contemporaine. Le corpus lui-même, la configuration du discours critique et les mécanismes institutionnels qui régissent ce paradigme posent des problèmes de méthode qui rendent problématique l'intégration de ce qui s'écrit aujourd'hui dans une histoire littéraire.

Pour rendre compte de ces problèmes, en comprendre les causes et évaluer leur impact réel dans l'élaboration d'une histoire littéraire, revenons dans un premier temps sur les changements que François Ricard observe à propos de la littérature québécoise des dernières années dans son article « Remarques sur la normalisation d'une littérature¹ ». Sa première observation concerne la croissance exponentielle de la production littéraire au Québec depuis 1980. En effet, on assiste alors à un boom littéraire phénoménal : le nombre de textes publiés, de revues littéraires et d'écrivains ne cesse d'augmenter depuis, parallèlement — mais pas toujours proportionnellement — à la taille et au chiffre d'affaires des maisons d'édition et des librairies. En 1996, on retrouve au Québec 130 maisons d'édition, qui publient environ 4000 titres par année, dont 30% concernent la littérature générale. La production a presque triplé dans les vingt-cinq dernières années, et, si on tient compte de sa population, le Québec produit davantage de livres par habitant que l'Allemagne, la France, l'Italie et les États-Unis². En 2002, la Bibliothèque nationale du Québec a reçu 6283 livres au service du dépôt légal³. Cette année, au Salon du livre de Montréal seulement, plus de mille écrivains ont été invités à donner une séance de signatures.

¹ François RICARD, « Remarques sur la normalisation d'une littérature », *Écriture*, n-31 (automne 1988), p. 11-19.

² Voir le site de l'Association nationale des éditeurs de livres : www.anel.org/fr/publications/edition.html

³ Jean-François NADEAU, « Au bout des lettres », *Le Devoir*, 23 août 2003, p. F1.

Cette croissance du nombre d'auteurs et de textes publiés est d'abord causée par la mise en place d'une institution forte soutenue par l'État. En effet, c'est grâce aux bourses d'écriture et aux divers prix littéraires que les auteurs peuvent se donner le temps nécessaire pour écrire. De plus, sans les subventions accordées aux maisons d'édition, la plupart des textes n'auraient pu être publiés. Gilles Marcotte souligne par ailleurs les effets pervers de ces politiques institutionnelles, grâce auxquelles « le Québec est sans doute le lieu du monde [...] où il est le plus facile de se faire publier⁴ ». La plupart des manuscrits sont édités rapidement, sans être toujours revus, afin que la maison d'édition puisse respecter les « quotas » de production nécessaires pour recevoir des subventions, tandis que la distribution dans les librairies, paradoxalement, se fait difficilement. Comme l'indique Marcotte, « l'édition québécoise se nourrit des écrivains plutôt qu'elle ne les nourrit⁵ ».

Un autre facteur de croissance est certainement la démocratisation de l'écriture, qui va de pair avec la démocratisation de l'enseignement. Comme l'écriture est devenue accessible, n'importe qui, à la limite, peut maintenant s'improviser écrivain à ses heures, d'autant plus que les cours de création littéraire dans les cégeps et les universités favorisent cet essor. Les professeurs de création jouent d'ailleurs un rôle non négligeable dans l'institution en participant à la découverte de nouveaux talents. C'est le cas notamment d'Yvon Rivard qui a formé Ying Chen et a contribué à la faire connaître. De façon générale, la formation des écrivains, en mettant l'accent sur certaines pratiques littéraires, contribue à l'émergence de nouvelles tendances.

Quelles sont les conséquences de cette « graphomanie » sur l'histoire littéraire du Québec? Selon Ricard, le corpus, limité jusque dans les années soixante-dix, peut difficilement, à cause de sa taille, être appréhendé globalement aujourd'hui : « personne, aujourd'hui, n'est capable de suivre systématiquement les parutions, ne serait-ce que dans un genre particulier, ni d'en avoir quelque vue d'ensemble que ce soit⁶. » On pourrait objecter que, malgré la croissance récente du corpus, la littérature québécoise reste une littérature mineure, et que les littératures dites majeures, comme celle de la France, ont été confrontées beaucoup plus tôt au problème du nombre abondant des œuvres. Depuis longtemps, personne en France ne peut lire tous les textes parus en une année, et pourtant les histoires littéraires françaises proposent une vue d'ensemble du corpus. C'est qu'au problème de l'abondance des textes vient s'en superposer un autre : la diversification du corpus.

⁴ Gilles MARCOTTE, « Institution et courants d'air », dans *Littérature et circonstances. Essais*, Montréal, L'Hexagone, « Essais littéraires », 1989, p. 24.

⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁶ François RICARD, *loc. cit.*, p. 13.

Selon Ricard, il n'y aurait plus de problématiques communes, d'écoles ou de mouvements littéraires, mais plutôt une multiplicité de thèmes, de formes et d'esthétiques. L'écrivain, isolé, poursuivrait une recherche littéraire personnelle sans partager avec les autres écrivains une « conscience du corpus ». Les courants idéologiques rassembleurs comme le féminisme, le socialisme et le nationalisme, si présents dans la période précédente, auraient perdu de leur attrait. Globalement, le pluralisme esthétique remplacerait l'exigence de modernité des années soixante et soixante-dix.

Quelles sont les conséquences de cette diversification dans l'élaboration d'une histoire littéraire? Selon Jean Molino, le lecteur contemporain, « en proie au démon de la curiosité », serait confus devant la multiplicité des possibilités nouvelles qui s'offrent à lui et n'arriverait plus à fixer son attention nulle part⁷. L'historien de la littérature n'échappe pas à ce phénomène et doit s'y arracher pour déterminer quels sont les textes importants du corpus. Comme chaque œuvre semble être une île qui ne communique pas avec les autres, il devient difficile de tracer un portrait global de la littérature contemporaine, d'opérer des catégories et de présenter des tendances générales.

N'existe-t-il pas tout de même des thèmes ou des formes récurrentes dans les textes récents? Dans le discours critique circulent plusieurs concepts, plus ou moins liés à la postmodernité, qui pourraient éventuellement servir de catégories dans l'histoire littéraire : l'identité, l'altérité, la filiation et l'hybridité culturelle; l'intimité, la mémoire et l'autofiction; l'autoréflexivité et l'intertextualité; l'hybridation et le morcellement des genres; le ludisme, l'ironie et la parodie; et, finalement, la valorisation du populaire et du mineur. Évidemment, il est nécessaire de distinguer les catégories du discours critique des composantes réelles des textes littéraires, mais, comme on ne peut tout lire et que le corpus est éclaté, on doit s'appuyer en partie sur ce discours pour aborder la littérature contemporaine. La critique, combinée à d'autres indicateurs, dont les listes de prix littéraires, permettrait alors de déterminer quelles œuvres ont été légitimées et en fonction de quels critères.

Une chose est sûre, on ne peut ignorer complètement la notion de postmodernité, même si le terme est souvent critiqué et que sa définition, souple et extensible, ne fait pas consensus. En effet, ce concept, souvent galvaudé, a obtenu un tel succès auprès de la critique qu'il est à peu près impossible de lire une réflexion générale sur la littérature contemporaine sans le voir apparaître. Cependant, Janet Paterson a noté qu'une certaine méfiance à l'égard du concept perdurait au Québec⁸. En fait, c'est surtout, selon elle, par le

⁷ Jean MOLINO, « Présence des classiques? », *Le Débat*, n°54 (mars-avril 1989), p. 16.

⁸ Janet PATERSON, « Le postmodernisme et la "pensée migrante" au Québec », dans Ginette MICHAUD et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Constructions de la modernité au Québec*, Actes du colloque tenu à Montréal les 6, 7 et 8 novembre 2003, Montréal, Lanctôt, 2004, p. 319-331.

détour théorique de la transculture et de l'écriture migrante qu'est intégrée cette notion, notamment grâce à la revue *Vice Versa*. Si la critique semble hésiter à utiliser le mot lui-même, cette réticence ne l'empêche pas, par contre, d'avoir recours aux concepts périphériques qui lui sont rattachés.

En outre, est-il juste d'affirmer, comme le fait Ricard, que les écrivains sont isolés, investis dans une recherche littéraire personnelle? Récemment, la revue *Contre Jour* s'est justement donné pour objectif de rompre la solitude des écrivains, de les rassembler autour de la revue et d'établir des liens entre les auteurs consacrés et les écrivains de la relève pour créer une filiation. En fait, cette question de la filiation littéraire est tout à fait à l'ordre du jour, car des auteurs comme Catherine Mavrikakis se réclament de Ducharme ou d'Aquin : ils pastichent leur style, reprennent des passages entiers de leurs œuvres et en font même des personnages de fiction. N'est-ce pas le signe qu'une « conscience du corpus » est bel et bien vivante? De toute manière, croire à l'isolement des écrivains serait faire fi des nombreux réseaux qui se sont mis en place (par exemple celui de la science-fiction) et des appareils institutionnels qui font circuler certaines normes esthétiques.

Et quand on y regarde de plus près, le corpus de la période précédente était lui aussi très diversifié. Si on pense aux auteurs de la Révolution tranquille (Ducharme, Hébert, Godbout, Ferron, Blais...) peut-on vraiment affirmer que le corpus était unifié? En fait, s'il est désormais possible de dégager des problématiques communes à partir de ces œuvres, c'est surtout grâce au travail de la critique, qui bénéficiait d'une grande autorité dans les années soixante et soixante-dix. En jouant un rôle d'animateur littéraire et de promoteur des œuvres contemporaines, la critique a favorisé l'émergence de voix fortes et a donné une cohésion à l'ensemble, contribuant à « l'invention » de la littérature québécoise et de son institution, comme l'a démontré Nicole Fortin⁹. En fin de compte, l'abondance et la diversité des œuvres ne posent pas vraiment de problème pour l'histoire littéraire s'il existe une forme d'autorité comme la critique pour déterminer des critères esthétiques à l'aune desquels on peut opérer des choix.

La troisième observation de Ricard sur la relativisation des codes se trouverait alors au cœur du problème. Selon lui, on assisterait aujourd'hui à une déhiérarchisation des formes littéraires, en accord avec le relativisme de l'époque. L'innovation côtoierait des pratiques plus traditionnelles et populaires sans qu'aucune tendance ne prévale sur les autres. Évidemment, ce constat n'est pas le fait du hasard, et l'auteur fait lui-même référence au postmodernisme lorsqu'il évoque cette récusation des hiérarchies. Pour cette

⁹ Nicole FORTIN, *Une littérature inventée : littérature québécoise et critique universitaire, 1965-1975*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres québécoises », 1994.

raison, il vaut la peine de réfléchir sur l'origine et la signification du terme, expliqué de façon synthétique par Dominique Viart¹⁰.

D'abord utilisé pour décrire une nouvelle tendance architecturale, l'adjectif « postmoderne » prend tout son sens dans l'essai *La Condition postmoderne* (Minuit), écrit en 1979 par Jean-François Lyotard, à qui le Canada avait demandé de rendre compte des conditions du savoir à l'époque contemporaine. Selon cet auteur, la modernité était gouvernée par une conception idéologique de l'Histoire et de son mouvement, dont l'humanisme des Lumières, l'idéologie du progrès et le marxisme seraient les principaux méta-récits de légitimation. Ces méta-récits seraient désormais en crise, à la suite de la Shoah, d'Hiroshima, du Goulag et de la faillite des idéologies après 1968, événements qui ont tous contribué à saper l'idée que l'humanité progresse et s'améliore. Comme l'explique Viart, « [...] puisque ces grands récits fournissaient les repères de la pensée et l'aune de nos valeurs, nous vivons un temps dans lequel l'axiologie se perd, l'évaluation ne repose plus sur des critères largement partagés¹¹ ». On voit bien alors à quelle difficulté majeure se heurte l'historien qui souhaite rendre compte de la littérature contemporaine : l'histoire littéraire, fondée sur la hiérarchie des œuvres, implique un jugement de valeur, alors même que l'époque contemporaine a perdu ses repères axiologiques. Écrire une histoire littéraire aujourd'hui, c'est donc d'emblée se placer à contre-courant, d'autant plus que la tendance critique est à la modestie et aux études ponctuelles¹².

En fin de compte, quand Ricard affirme qu'on « tend à considérer sur un même plan toutes les formes et tous les contenus », à qui adresse-t-il le reproche, sinon à la critique, puisque c'est elle qui, durant l'époque moderne, se charge « d'ordonner [la] variété, de ne pas accorder la même valeur à tous les courants, et de privilégier le "dépassement" et la recherche¹³ »? La critique hésiterait-elle aujourd'hui à poser un jugement sur les œuvres et à imposer des critères esthétiques, au nom d'un principe d'égalité si communément admis qu'il remettrait en question les fondements mêmes de cette pratique? Si c'est le cas, le choix des textes contemporains dans l'histoire littéraire devient problématique, car la critique, qui devrait servir de borne, ne jouerait plus tout à fait son rôle. Il semble alors nécessaire de réfléchir à ce rôle de la critique et de vérifier si nous ne pourrions pas malgré tout compter sur elle pour nous donner le pouls de la littérature qui s'écrit aujourd'hui.

¹⁰ Dominique VIART, « Le récit postmoderne », dans Dominique VIART et Frank BAERT (dir.), *La littérature française contemporaine : questions et perspectives*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1993, p. 153-165.

¹¹ *Ibid.*, p. 154.

¹² Yves BAUDELLE, « La critique contemporaine », dans *La littérature française contemporaine : questions et perspectives*, *loc. cit.*, p. 135.

¹³ François RICARD, *loc. cit.*, p. 15.

Yves Baudelle identifie deux types de pratiques, soit la critique de journalistes et celle de professeurs, dont il n'est pas inutile de rappeler le rôle respectif : le journaliste traite de l'actualité et de la multitude de titres qui paraissent, tandis que l'universitaire s'intéresse généralement aux œuvres consacrées, qui appartiennent au passé et font la culture. Évidemment, ces définitions antinomiques ne couvrent pas entièrement le spectre des différentes pratiques, mais elles rendent compte à tout le moins des principaux pôles de la critique.

Jacques Allard constate que, dès 1975, le clivage se creuse entre la critique journalistique et la critique universitaire¹⁴. La première, souvent impressionniste, se trouve du côté des médias de masse et du marché. Elle incarne la démocratisation du goût littéraire, joue un rôle de promotion et pour cette raison ne s'occupe que du dernier livre paru. Jean Royer décrit ainsi son rôle de chroniqueur littéraire dans le journal *Le Devoir* :

J'ai d'abord la mission d'informer le public des dernières parutions. Puisque, pour ce faire, il me faut sacrifier l'analyse approfondie d'une œuvre au profit d'un commentaire impressionniste, je devrai donc m'assurer que j'éclaire le jugement du public lecteur. Il s'agit pour moi de faire valoir, non pas une critique d'autorité, mais plutôt une critique d'accompagnement¹⁵.

La critique journalistique ne possède donc pas l'autorité nécessaire pour assurer la pérennité des œuvres, notamment à cause des conditions dans lesquelles elle s'exerce. En effet, le chroniqueur doit réagir instantanément à des œuvres nouvelles qui n'ont pas encore reçu d'étiquette autre que celle que leur façonne l'édition. Bénéficiant de très peu de temps et d'espace pour les analyser, il s'adresse au lecteur moyen, souvent pressé, qui souhaite surtout être informé et conseillé dans le choix de ses lectures. Comme le mentionne Guy Cloutier, « les médias lui imposent [...] des contraintes qui limitent singulièrement le champ de sa réflexion¹⁶ ». Pour toutes ces raisons, on peut difficilement tenir compte, dans une histoire littéraire, des jugements que pose la critique journalistique.

C'est plutôt la critique universitaire qui s'occupe de la postérité des œuvres, et c'est donc logiquement vers elle que l'histoire littéraire doit se tourner. Cette critique, depuis le milieu des années soixante-dix, a progressivement quitté l'espace public pour se restreindre aux revues spécialisées. Ses principaux objets sont l'étude approfondie des œuvres et la recherche théorique de pointe. Hyperspécialisée et en décalage avec la parution des textes, elle ne se donne pas le mandat de juger leur valeur de façon

¹⁴ Jacques ALLARD, *Traverses de la critique littéraire au Québec*, Montréal, Boréal, « Papiers collés », 1991.

¹⁵ Jean ROYER, « Le premier lecteur », *Écrits du Canada français*, n° 70 (1990), p. 126.

¹⁶ Guy CLOUTIER, « La voix de l'unique », *Écrits du Canada français*, n° 70 (1990), p. 107-108.

explicite. Au contraire, « là où le journaliste, assumant sa subjectivité, porte un jugement de goût, le professeur spécialiste de littérature prétend à l'objectivité, voire à la scientificité¹⁷ ». Comme la critique savante préconise la rigueur plutôt que l'opinion, la valeur qu'elle accorde à une œuvre se devine surtout au nombre d'articles et de monographies qui lui sont consacrés. Ce jugement implicite dans les choix et la rhétorique du discours savant contribue à la canonisation des œuvres grâce à une légitimité dont ne bénéficie pas le discours journalistique.

Le problème majeur, si on souhaite aborder le corpus contemporain dans une histoire littéraire, c'est que celui-ci n'est pas suffisamment couvert par la critique savante. L'historien, dans le cas des textes très récents, doit alors se tourner vers la critique journalistique, et travailler à partir d'un discours fragile et éphémère. Malheureusement, on ne retrouve plus aujourd'hui le rôle intermédiaire de l'essayiste littéraire, tel que Gilles Marcotte le pratiquait dans les journaux pendant la période précédente. Cette pratique intermédiaire, « celle de l'universitaire écrivain [...] chez qui se conjugue la communication mondaine et un certain travail d'érudition¹⁸ », permettait de rassembler en un seul discours celui du journaliste amateur et de l'universitaire. L'essayiste, véritable critique de goût, posait un jugement esthétique éclairé sur les œuvres tout en cherchant à « se déguiser en lecteur moyen », comme l'affirmait Marcotte lui-même. Cette critique d'accompagnement des textes contemporains, sans être tout à fait autoritaire, n'en était pas moins législatrice : elle jugeait, distinguait, hiérarchisait les œuvres et accompagnait les écrivains estimés dans leur parcours. « À la fois lecteur et analyste, le critique se place alors à mi-parcours entre la découverte de l'œuvre et sa compréhension, entre sa lecture immédiate et subjective et sa relecture objective, entre sa connaissance et sa reconnaissance¹⁹ ». Bien qu'elle n'existe plus telle quelle aujourd'hui, cette critique essayistique, dont la qualité du jugement accentuait la valeur de certaines œuvres, continue d'avoir un impact sur notre façon de juger et de concevoir la littérature.

Pourquoi cette pratique essayistique dans les journaux n'a-t-elle plus cours aujourd'hui? D'abord, la publication hors des lieux savants n'est plus encouragée dans les milieux universitaires, notamment à cause du financement de la recherche. En effet, le système de subventions, hérité des sciences, ne valorise que les articles scientifiques, ce qui donne lieu à une hyperspécialisation des savoirs et, inversement, à une dévalorisation des pratiques généralistes et essayistiques. Ainsi, écrire dans un journal ne donne aucun capital symbolique et ne peut concourir à l'avancement d'une carrière, ce qui expliquerait la désaffection des universitaires dans les journaux. On constate aussi

¹⁷ Yves BAUDELLE, *loc. cit.*, p. 127.

¹⁸ Jacques ALLARD, *op. cit.*, p. 72.

¹⁹ Nicole FORTIN, *op. cit.*, p. 7.

globalement leur désengagement dans la sphère sociale, ceux-ci n'étant plus animés, comme les intellectuels pendant la période précédente, d'un projet politique tel que l'éducation populaire. Pour toutes ces raisons, on ne retrouve plus aujourd'hui de relais critique qui s'occuperait de juger la valeur des textes contemporains, travail préalable nécessaire pour écrire une histoire littéraire et dont les membres du projet devront combler le manque.

Il existe pourtant une certaine critique d'auteur pratiquée dans les journaux qui se rapproche d'une telle pratique, par exemple la chronique de Louis Hamelin dans *Le Devoir*, mais la proximité des textes qu'il commente avec son propre statut de romancier fait qu'il ne bénéficie pas de la même légitimité que pouvait avoir Marcotte en tant que critique universitaire. Jusqu'à récemment, des émissions de radio diffusées sur la chaîne culturelle de Radio-Canada abordaient aussi la littérature dans un discours à mi-chemin entre l'érudition et la vulgarisation. Pensons par exemple à *Passages*, émission animée par Jean Larose et Georges Leroux, qui regroupaient autour d'un thème une constellation de livres marquant notre siècle, ou encore à *Paysages*, où Stéphane Lépine présentait chaque semaine un dossier complet sur un grand écrivain. Ces émissions, retirées des ondes en 2002, sont remplacées par de brèves capsules sur la littérature, noyées dans un discours portant sur le reste de la culture. Les lieux propices à cette parole intermédiaire ont donc progressivement disparu. Si une telle pratique existe encore de façon marginale, elle s'adresse non plus à un public élargi, mais au public restreint des revues littéraires savantes. C'est le cas, par exemple, de la chronique de Michel Biron sur le roman contemporain dans *Voix et images*.

Cette chronique pourrait-elle nous éclairer sur ce qui caractérise le contemporain? Dans le numéro du printemps 2000, Biron fait justement le point sur l'état du roman québécois contemporain par le biais d'une lettre fictive à un étudiant. Son constat en dit long sur le désarroi de la critique savante face à la production contemporaine. D'emblée, il doute qu'on puisse répondre à cette question de façon synthétique, et son opinion n'est pas des plus favorables :

Aucun roman québécois paru depuis quelques mois, j'allais dire depuis quelques années, ne s'impose de lui-même à l'attention de l'amateur de romans. Sur ma table, je ne vois rien qui puisse véritablement *tenir compagnie*. Je vois bien quelques rencontres qui justifient qu'on s'y arrête, mais rien de durable, rien de très engageant. Vu de loin, oui, on pourrait y croire, l'effet de masse est probant, on publie indéniablement beaucoup – beaucoup trop, disent les mauvaises langues. Mais une fois en présence des textes, le doute s'installe. Ce n'est pas ça, se dit-on²⁰.

²⁰ Michel BIRON, « Lettre à un étudiant », *Voix et Images*, vol. XXV, n°3 (printemps 2000), p. 582.

Pourtant, le critique ne déteste pas ce qui s'écrit aujourd'hui, au contraire, et c'est peut-être là le problème : plus rien ne lui répugne, ne l'ébranle ou ne le choque; tout le laisse tiède et indifférent.

Pour prendre la mesure de cette prétendue tiédeur de la critique contemporaine, j'ai consulté la réception critique de *Rouge, mère et fils* (Seuil, 2001), roman de Suzanne Jacob qui m'avait laissée perplexe et un peu tiède à la première lecture, malgré la force de certains passages. Quelle ne fut pas ma surprise d'apprendre que la critique journalistique et savante s'accordait pour dire que le roman était exceptionnel. Marcotte affirme qu'« il n'est pas impossible que *Rouge, mère et fils* soit le meilleur roman de Suzanne Jacob²¹ » tandis que Biron y voit « le roman québécois le plus inspiré de l'année²² ». Selon lui, « avec ce roman important, [...] Suzanne Jacob confirme qu'elle est devenue l'une des voix majeures du roman québécois actuel, la plus sensible peut-être au désarroi de la nouvelle génération ». Cependant, on ne crie pas au génie, et c'est en gardant une certaine réserve qu'on en fait l'éloge. C'est le meilleur roman, certes, mais dans une portée restreinte, puisqu'on ne lui accorde de la valeur que par rapport à la production de l'auteure ou aux romans publiés la même année, sans jamais laisser entendre qu'il puisse transcender les limites de son époque. Ces commentaires mettent en évidence le fait que le rapport au temps des œuvres s'est transformé : il semble impossible aujourd'hui de prédire la pérennité d'une œuvre, ce qui expliquerait en partie la difficulté d'inclure le contemporain dans une histoire littéraire.

On pourrait encore creuser la question et se demander pourquoi on ne parvient plus ni à haïr ni à aimer passionnément les œuvres récentes. Comme le paradigme contemporain a davantage été théorisé dans le champ de l'art, je me suis penchée, pour trouver un début d'explication, sur la réflexion sociologique de Nathalie Heinich, qui pense l'art contemporain comme un système traversé de paradoxes. Bien sûr, les arts visuels et la littérature forment des champs distincts, mais il est sûrement possible d'établir des parallèles.

Dans *Le triple jeu de l'art contemporain*²³, Heinich rend compte du dysfonctionnement de ce système qui se résume en trois propositions. D'abord, les artistes sont condamnés à la transgression perpétuelle au nom de la subversion, devenue la norme. Ensuite, les institutions renoncent à leur rôle normatif en intégrant immédiatement toute transgression au nom de l'ouverture. Finalement, les amateurs d'art, en plein désarroi, ne savent plus quoi ni comment admirer, tandis que le grand public est tout simplement exclu. La source du problème proviendrait de ce qu'elle appelle le « paradoxe permissif ».

²¹ Gilles MARCOTTE, « Questions d'héritage », *L'Actualité*, vol. XXVI, n° 11 (juillet 2001), p. 77.

²² Michel BIRON, « La littérature contemporaine », *Voix et images*, vol. XXVII, n° 1 (automne 2001), p. 136.

²³ Nathalie HEINICH, « Conclusion », dans *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Minuit, 1998, p. 327-350.

Le paradoxe, c'est que l'institution, forme d'autorité dont le rôle consiste à délimiter les frontières esthétiques, autorise maintenant la transgression de toutes les frontières. Celle-ci est donc devenue impossible, du fait même qu'elle est intégrée par l'institution dès qu'elle apparaît. « Ainsi se perpétue la fiction d'une transgression artistique se heurtant au conservatisme des institutions (paradigme moderne) alors même que l'acceptation immédiate par l'institution annule l'effet transgressif [...] (paradigme contemporain)²⁴ ». Les artistes sont alors pris dans une double contrainte. L'institution leur donne l'ordre de transgresser : s'ils le font, ils obéissent à l'ordre, donc ils ne transgressent pas vraiment; s'ils ne le font pas, ils désobéissent comme le veut l'institution, mais se trouvent dès lors en dehors des critères qu'elle valorise.

L'une des conséquences de cette situation, c'est que l'esthétique du changement devient paradoxalement un retour au conservatisme. Comme le mentionne Yannick Roy :

Le rêve d'une société où tous les écarts seraient permis et où il serait *interdit d'interdire*, comme le voulait le fameux slogan de mai 68, a débouché sur une société étrangement uniforme sous son apparente diversité, puisque tous les écarts n'y sont permis que dans la mesure où ils sont devenus parfaitement indifférents²⁵.

En fait, quand l'innovation devient un standard, la seule façon d'innover est de refuser d'innover. N'est-ce pas à cause de cette fatigue de l'esthétique du changement que nous assistons aujourd'hui au retour à des formes littéraires du passé? C'est ainsi que Ricard constate la redécouverte de la lisibilité et du réalisme dans le roman contemporain tandis que Nepveu identifie un retour au lyrisme dans la poésie québécoise des années quatre-vingt. Par contre, ce « resurgissement » du récit et du lyrisme ne constitue pas un simple retour à la tradition, mais apparaît plutôt comme un mouvement de réécriture : « c'est en effet l'une des directions de la littérature la plus contemporaine que d'être un art de la citation, du collage, de la réinterprétation, du pastiche, du remaniement parodique ou de l'intertextualité infinie²⁶ ». Ainsi, la littérature déjoue le paradoxe permissif en s'appuyant sur des formes déjà existantes.

Cependant, comme ces emprunts appartiennent parfois à une modernité qui a elle-même franchi bien des frontières, les artistes doivent faire de la surenchère pour aller toujours plus loin dans la transgression. Le roman *Ça va aller* (Leméac, 2002) de Catherine Mavrikakis, tout entier traversé par le paradoxe permissif, en est un bon exemple. Mavrikakis fait de Ducharme un personnage de fiction qui apparaît sous le pseudonyme de Robert Laflamme.

²⁴ *Ibid.*, p. 343.

²⁵ Yannick ROY, « Le piège », *L'Inconvénient*, n 4 (février 2001), p. 11.

²⁶ Yves BAUDELLE, « La littérature française depuis 1945 », dans *La littérature française contemporaine : questions et perspectives*, *loc. cit.*, p. 37.

Déjà, elle brouille les frontières du vrai et du faux, déplaçant et repoussant les limites de la fiction. De plus, le récit est une charge d'une violence inouïe non seulement contre l'écriture de Ducharme, mais surtout contre les universitaires qui l'idolâtrèrent et les écrivains qui en sont le sous-produit. La narratrice souhaite rejeter l'héritage fragile que lègue Laflamme alias Ducharme, mais, pour ce faire, emprunte les mêmes armes littéraires que lui. Plus elle rejette tout en bloc dans un langage agressif de pure négativité, plus elle ressemble à Antigone, l'alter ego de Bérénice; plus son écriture parodie celle de « Laflamme », plus elle se rapproche des procédés qui la caractérisent. Ainsi, la révolte contre l'héritage ducharmien est impossible, puisque, dès qu'on se révolte contre lui, on finit par lui ressembler, on ne fait que répéter la même rhétorique. Il faut donc toujours aller plus loin dans le rejet et la logique parodique, ce que Mavrikakis prend un malin plaisir à accomplir. Cette surenchère finit d'ailleurs par se retourner contre elle-même, car l'héroïne accepte d'être l'Antigone de Laflamme et d'avoir un enfant de lui, qui deviendra la grande écrivaine québécoise du XXI^e siècle. Vouloir se révolter contre la révolte ou parodier la parodie, c'est donc nécessairement perpétuer le même dans un excès toujours plus grand qui mène au bord du gouffre de la folie.

Puisque des auteurs comme Mavrikakis font de la surenchère, les critiques qui souhaitent suivre la vague doivent produire sans cesse du discours pour rendre compte des dernières innovations. Cette surcharge de discours les force éventuellement à faire la critique de la critique savante, ce que représente l'entreprise de Nicole Fortin dans *Une littérature inventée*. L'institution, avec ses politiques de subvention, répond elle aussi à cette situation par la surenchère, puisqu'elle contribue à accroître le nombre d'artistes et accentue l'écart entre l'offre et la demande en minimisant l'impact du public. J'irais jusqu'à poser l'hypothèse que ces politiques donnent naissance à un « système à deux vitesses », pour reprendre un terme à la mode. D'un côté, il y aurait la littérature commerciale, qui fonctionne selon les lois du marché et dont la valeur dépend de sa rentabilité. Les best-sellers et la littérature jeunesse feraient partie de ce système. De l'autre côté se trouverait la littérature plus recherchée, souvent subventionnée, qui peut avoir un certain potentiel commercial, mais dont la fin en soi réside davantage dans le succès d'estime auprès des spécialistes et des initiés. C'est alors l'institution elle-même qui se met en valeur et s'expose, au Québec comme à l'étranger, pour attester de son existence et de sa vitalité. Bien sûr, les frontières entre ces deux « systèmes » ne sont pas étanches : une même œuvre peut passer de l'un à l'autre, ou même faire partie des deux à la fois. C'est le cas notamment de Michel Tremblay, qui écrit de la littérature populaire légitimée par l'institution.

Le retour à des formes du passé et la triple surenchère de l'artiste, du critique et de l'institution ne sont pas les seules conséquences du paradoxe permissif. En effet, comme le mot d'ordre de l'institution est d'étonner, les

initiés, qui ont intériorisé cette exigence, ne peuvent plus jamais être étonnés. Dans le cas de la littérature, il faudrait nuancer ce propos, car on ne retrouve pas cette injonction d'étonner chez tous les écrivains. Cependant, même si l'innovation n'est plus la seule façon de faire qui a cours dans le champ littéraire, la volonté d'étonner ou de choquer fait partie d'une tradition héritée de la modernité, ce qui rend les lecteurs avertis à la fois réceptifs et peu surpris. Qu'il suffise de penser à certaines œuvres hypercritiques construites pour faire réagir le lecteur, des bombes qui n'ont aucun effet et ne parviennent plus à choquer.

Prenons à titre d'exemple *L'angle mort* (Boréal, 2002) de Jean-François Chassay. Ce roman ironique, acerbe et provocant s'attaque tant à l'anti-intellectualisme ambiant qu'à la culture québécoise, blâmée pour son nombrilisme et son refus de l'autocritique. Il prend à contre-pied la tendance contemporaine à relativiser toutes les valeurs pour faire l'éloge de la raison et de la culture. Le récit qu'il met en forme, loin de verser dans la facilité, pose des problèmes de lecture : trois monologues s'entrelacent sans que les narrateurs ne soient jamais identifiés, sans compter que l'auteur multiplie les jeux de miroirs identitaires. Pourtant, la critique n'a nullement été secouée par les audaces de l'auteur. Seulement deux articles ont été consacrés au roman lors de sa parution, ce qui suggère que la charge n'était pas assez forte pour éveiller l'attention et susciter la polémique dans les journaux. Dans l'article du journal *Voir*, Marie-Claude Fortin, loin d'être choquée, crie au génie : « Jean-François Chassay publie un troisième roman féroce et brillant, entre l'éloge de la raison, le coup de gueule et l'autocritique. Attention : livre phare²⁷ ». Réginald Martel, lui, avoue être agacé par la structure du roman, mais ne s'en offusque pas outre mesure, critiquant l'auteur avec bienveillance :

Lire ne doit pas être une activité paresseuse, mais M. Chassay aurait épargné à ses lecteurs des efforts un peu vains s'il avait écrit en tête de chaque monologue le nom du locuteur. Coquetterie de professeur sans doute, qu'on pardonne bien vite quand on s'y retrouve enfin dans ces récits parallèles, rarement concordants²⁸.

Quant à la critique savante, elle se limite à un article publié dans *Voix et images*, fait assez surprenant si on pense que l'auteur, un universitaire actif dans le milieu, s'attaque au mot d'ordre de la critique postmoderne : la relativisation des valeurs. Dans cet article²⁹, Frances Fortier relève la posture critique du roman, d'un point de vue à la fois éthique, herméneutique et esthétique, et considère qu'il incarne les interrogations prégnantes de notre époque. La neutralité du ton minimise la violence de la charge critique, devenue banale dans un monde où l'attaque virulente fait partie de la norme. Si personne ne réagit, serait-ce parce

²⁷ Marie-Claude FORTIN, « Jean-François Chassay. Casser la glace », *Voir*, 29 août 2002, p. 20.

²⁸ Réginald MARTEL, « Contre la pauvreté d'esprit », *La Presse*, 8 septembre 2002, p. B4.

²⁹ Frances FORTIER, « Vitalités romanesques ou traditions réinventées », *Voix et images*, vol. XXVIII, n° 2 (hiver 2003), p. 179.

que la dimension engagée du roman a été évacuée et qu'on banalise désormais la portée des idées qui y sont formulées en se disant qu'après tout, ce n'est que de la fiction?

Jean-François Chassay rêvait d'écrire un roman « qui soit au Québec ce qu'ont été les romans de Philip Roth pour la communauté juive américaine, ou les romans de Thomas Bernhard pour l'Autriche³⁰ », mais le coup n'a pas porté. Finalement, il semble impossible, dans le Québec contemporain, d'ébranler sa propre communauté par des propos acerbes sur son compte.

Ainsi, la disparition de l'interdit et l'abdication de l'autorité par les institutions rendent la subversion impossible. La littérature peut difficilement être marginale, puisque les marges sont tout de suite intégrées, jusqu'à devenir parfois le centre. Toute œuvre devient alors potentiellement institutionnelle, même et surtout celles des auteurs qui voudraient se tenir à l'écart de l'institution, puisque leurs méthodes subversives sont corroborées par cette même institution. En fin de compte, la permissivité enferme les écrivains dans une liberté indéfinie et sans limites, mais comment peut-on éprouver sa liberté quand on n'a pas le choix d'être libre, « quand les frontières sont niées par ceux-là même qui étaient chargés de les garder³¹ »?

Peut-être les limites imposées par les institutions à l'époque postmoderne ne sont-elles plus d'ordre esthétique, comme le suggère Viart : « la postmodernité conteste l'esthétique en tant que théorie parce qu'elle exclut toute théorisation, et refuse l'esthétique en tant que système axiologique parce qu'elle exclut toute hiérarchisation³² ». C'est alors du côté de l'éthique et de la rectitude politique que se trouveraient les nouvelles frontières de la littérature : on a qu'à songer à la polémique qu'a suscitée *L'arpenteur et le navigateur* (Fides, 1996) de Monique LaRue, accusée d'antisémitisme par la rédactrice de *La Tribune juive*. Vraisemblablement, certains sujets délicats, à peine effleurés, peuvent éveiller des réactions violentes et donner lieu à une polémique féroce dans les journaux. Ces points chauds sont d'une extrême importance pour comprendre à quelles valeurs répond et se heurte la littérature aujourd'hui.

Pour rendre compte des principaux problèmes que pose l'intégration du corpus contemporain dans l'histoire littéraire du Québec, il aurait fallu aborder également la commercialisation de la littérature ainsi que ses rapports complexes avec la culture de masse et l'industrie du divertissement. Les orientations de recherche sur la littérature contemporaine que les membres du projet ont déterminées laissent présager que cette question sera étudiée par le biais d'une enquête sociologique sur le marché littéraire. Je conclus en

³⁰ Marie-Claude FORTIN, *loc. cit.*, p. 20.

³¹ Nathalie HEINICH, *op. cit.*, p. 350.

³² Dominique VIART, *loc. cit.*, p. 156.

rappelant que l'objectif de cette histoire littéraire consiste à clore la période précédente, à montrer de façon convaincante que nous avons changé de paradigme et à rendre compte des nouvelles conditions du champ littéraire. D'une manière ou d'une autre, la partie sur la littérature contemporaine fera certainement l'objet d'une révision considérable, car seule la distance historique nous permettra éventuellement de cerner avec plus de justesse quelles ont été les œuvres importantes de notre époque. D'ici là, il faut prendre le risque de choisir et faire preuve de modestie en présentant des tendances plutôt que des certitudes.

Marie-Hélène Lemieux

Pour une nouvelle Histoire littéraire du Québec : l'enjeu éthique du discours critique contemporain sur la littérature depuis 1980

Concernant les conditions de production d'un métadiscours sur la littérature de la période actuelle, dite postmoderne, nous aimerions soulever la question de savoir comment peuvent procéder les historiens, également critiques, pour avancer et soutenir des propositions, théoriques et axiologiques. Nous établirons notre propos en fonction du projet à l'origine de ce séminaire, la rédaction d'une nouvelle *Histoire littéraire du Québec*¹. Rappelons donc en premier lieu des informations fondamentales à propos des locuteurs, de l'objet de leur discours, de leurs destinataires, et du contexte énonciatif. Ces questions nous porteront ensuite à considérer deux textes de critiques contemporains spécialistes de l'histoire et de la littérature québécoises, Pierre Nepveu et Michel Biron, dont les propos pourront servir de point de départ à notre réflexion.

Le trinôme du *HLQ* comprend trois professeurs, Élisabeth Nardout-Lafarge de l'Université de Montréal, dans la continuité du *Portatif d'histoire littéraire* (Dép. d'Études françaises, Université de Montréal, 1998), Michel Biron de l'Université McGill, après une collaboration à l'*Histoire de la littérature belge francophone : 1830-2000* (Fayard, 2003), et François Dumont, de l'Université Laval, responsable du projet. Une subvention du Conseil de Recherche en Sciences Humaines du Canada pour les années 2003 à 2005 leur a été octroyée², grâce, entre autres, à l'aveu d'une certaine vulnérabilité concernant le récit sur la contemporanéité, de nature plus prospective. Dans l'histoire des histoires littéraires, ce projet s'inscrit dans la postérité de Laurent Mailhot³. Toutefois, l'originalité déclarée par les membres du projet, qui illustrent en cela leur fort sentiment commun d'une appartenance générationnelle, réside dans le but de se distancier des précédents ouvrages sur une idée maîtresse : la relativisation de la période de la Révolution tranquille dans l'histoire de la littérature de 1534 à 2003. En suivant cette intention de relativisation d'une époque « phare » dans le discours historique littéraire, nous nous sommes intéressés à deux textes de critique contemporaine abordant la même période.

¹ Désormais désigné par le sigle *HLQ*.

² <http://www.ulaval.ca/vrr/rech/Proj/78216.html>

³ Laurent MAILHOT, *La Littérature québécoise depuis ses origines. Essai*, Montréal, Typo, « Essai », 1997 [1974].

Nous avons donc lu « Le commencement d'une fin » de Nepveu, essai liminaire de *L'Écologie du réel*⁴, ainsi que l'introduction de *L'Absence du maître*⁵ de Biron. Chez Nepveu, le paradigme national « québécois » qui permet de penser et décrire la construction du littéraire est problématisé. Si la Révolution tranquille a créé « la littérature québécoise », cette notion est devenue aujourd'hui une « coquille vide » (ER, 13). La complétude du projet « national » signe la « mort » de la littérature québécoise, et la « naissance » de la « littérature post-québécoise » (ER, 14). Trouvant son origine dans les années soixante, la littérature nationale moderne semble mourir par son entrée dans la postmodernité, ère de « la pluralité, de la diversité, de la mouvance des textes ». Toutefois, sa particularité réside en ceci que « la manière dont ce projet s'est dit et imaginé, impliquait déjà de toute nécessité un rapport avec sa pluralité, son éclatement, sa fragmentation » (ER, 15). Par son auto-énonciation et en se constituant comme un moment antérieur, pré-québécois, la littérature se voue à sa propre disparition et devient à cette époque « l'événement même de la prise de conscience existentielle où l'on reconnaît que l'on porte en soi [...] un manque à être qui vient du passé » (ER, 18). Les écrivains de l'époque, caractérisés plus tôt par leur grande « lucidité », et même leur « frénésie d'autocritique », ainsi que leur « foi » dans l'action, « typiquement moderne », « dans le développement, la croissance », « cro[yant] ainsi échapper à tout sens tragique de l'existence », se sentent, à l'exemple de Gaston Miron, « responsables » (ER, 16-17). L'esthétisation poétique de la parole apparaît facilement comme un « refuge », et se développe alors une autre forme de protection, une « attitude paradoxale », le « ti-pop ». Récupérant un certain « primitivisme » laissé pour compte par la culture officielle, les écrivains veulent fonder une culture et une histoire, sur la conscience d'une auto-« immolation » nécessaire qu'ils expriment sur un mode ironique, par la dérision et le burlesque. Comme le confirme par la popularité dans la critique du dialogisme bakhtinien, l'époque acquiert donc facilement, dans le cadre d'une histoire littéraire du Québec, un potentiel mythificateur. En effet, par refus de la mémoire « romantique ou nostalgique », le ti-pop devient « le centre blanc, comique, dérisoire, de la nouvelle civilisation québécoise : là où l'absolument présent, l'histoire se recycle, indéfiniment » (ER, 21).

Suicidaire, marquant et refusant en même temps sa « transcription » (ER, 23) dans la réalité et dans l'Histoire, la littérature autoréflexive de la Révolution tranquille présente un risque majeur pour le critique contemporain de toujours se référer à cette période, qui se donne elle-même comme matricielle. La

⁴ Pierre NEPVEU, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, « Boréal Compact », 1999 [1988]. Dorénavant désigné par le sigle ER, suivi du numéro de la page.

⁵ Michel BIRON, *L'Absence du maître. Saint-Denys-Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, PUM, « Socius », 2000. Dorénavant désigné par le sigle AM, suivi du numéro de la page.

littérature contemporaine, qui ne peut se résoudre à être seulement « québécoise », après avoir été « pré-québécoise », excède, comme on le verra, par nature, ce paradigme fondé sur une forte conception littéraire *centralisatrice* de la collectivité et du temps.

Succédant aux réflexions historico-philosophiques de Nepveu, Biron, nous invite dans son introduction à considérer la littérature dans sa dimension institutionnelle. Manifestant le métissage de son propre discours, le critique puise aux sources de l'anthropologie et postule, à partir des travaux de Dubois, la condition paradoxale de l'écrivain québécois qui est « soutenu par l'institution », mais qui ne veut « surtout pas être d[e l'] institution » (AM, 10), en valorisant le geste poétique qui « rejette [...] la structure sociale ». En effet,

[La littérature] a beau exister dans la vie quotidienne et se prévaloir de toutes les instances qu'on voudra, l'institution n'a qu'un pouvoir de détermination très relatif dans l'imaginaire littéraire québécois. C'est ailleurs, dans les interstices de l'institution, que des écrivains, comme Réjean Ducharme, Jacques Ferron ou Saint-Denys-Garneau situent le sujet (AM, 11).

Et d'ajouter : « Est-ce par manque de réalisme, par refus de considérer les forces sociales qui les contraignent malgré eux? Rien n'est moins sûr. En imaginant une société dépourvue de structure hiérarchique forte, ils sont peut-être [...] les plus réalistes des écrivains québécois » (AM, 11) – « réalisme » clairement valorisé par l'auteur. Car le caractère fondamentalement paradoxal de la littérature québécoise est encore une fois mis de l'avant : l'auteur met l'accent sur une pratique de la rupture par rapport à une société dégradée, incarnée par l'institution littéraire. Les œuvres des trois auteurs choisis sont valorisées comme possibilités de tenir un discours esthétique autonome, donnant corps à ce lieu aleph, idéal dans nos sociétés occidentales, d'une « *communitas* ». Le désir d'une solidarité, d'une communauté tolérante est fondé sur l'expérience de la « liminarité », reposant nécessairement sur une marginalité (AM, 11-12). On retrouve ici l'esquisse d'un projet collectif et politique, dans la mesure d'une application d'un principe du « contre », passant à travers une foi dans l'écriture et la création. Celle-ci parvenant à soustraire l'homme à la dégradation du monde social.

Ainsi, posons-nous la question suivante : comment inscrire cette « société des textes », fondée sur des rapports de « hiérarchie horizontale » (AM, 13), dans le cadre d'un discours institutionnel structurant, tel que l'histoire littéraire, qui cherche toujours à tisser, de manière linéaire, un fil d'Ariane résistant? L'auteur, à mi-chemin entre critique et histoire, nous donne lui-même une réponse. Bien que définis par leur situation *périphérique* non réglementée par rapport à un *centre*, les écrivains pourront être récupérés grâce aux traditions engendrées par leurs textes, par leur postérité institutionnelle. En effet, si déjà pour Ferron et Ducharme le *centre* existe par son incarnation dans l'institution sociale et littéraire, ou pour Saint-Denys-Garneau en tant qu'absence (absence

de modèle, ou de « maître »), la critique, naturellement « paradigmatique⁶ », ne pourra que reconduire cette idée d'un *centre*, porteur ici d'une négativité certaine.

Pour conclure l'analyse de ces deux textes critiques, remarquons leur intention commune à penser la littérature dans un discours postmoderne récupérateur du paradigme absence/présence, ou « intérieur/extérieur⁷ » hérité du modernisme des années soixante. Nepveu situe la naissance de la littérature post-moderne non plus après, mais au *cœur* de la mort de la littérature « pré-qubécoise », et Biron affirme, grâce à la « filiation » des trois auteurs que le marginal a plus que jamais une place *centrale* dans l'histoire littéraire (AM, 16). Cette génération critique, prenant la parole contre d'anciennes mythifications, s'inscrit-elle dans la logique de lutte bourdieusienne pour la détention de la légitimité du discours sur la littérature?

Dans les *Règles de l'art* (Seuil, 1992), les agents de la sphère de la production restreinte sont décrits comme étant tous gouvernés par un principe que pourrait résumer la formule « exister, c'est différer ». Or il faut noter que la subjectivité inhérente à l'écriture d'un récit — subjectivité triplifiée dans le cas du *HLQ* — a l'avantage de permettre l'innovation. Il s'agit moins en effet, dans ces pages à venir, d'analyses systématiques de textes soutenues par diverses théories, que de proposer un nouveau traitement chronologique du récit des textes québécois, ainsi que de leurs lectures. Cette histoire, comme tout récit, pourra valoriser et hiérarchiser certaines de ses composantes. Pour reprendre l'outillage terminologique de la narratologie, les auteurs, qui assurent également la narration, s'objectivent dans le cadre de la diégèse. Jusque pour la période dite contemporaine (c'est-à-dire depuis 1980), le temps du récit, qui se caractérise comme analepse par rapport au temps de l'histoire, débute en 1534 avec la découverte d'un nouveau territoire. Alors, à partir de 1980, nous avons affaire au récit premier, niveau selon lequel se définit la longue anachronie précédente (1534-1980). Celle-ci, soulignons-le, a été divisée de manière provisoire en cinq périodes, dont les portées par rapport au récit premier réduisent avec l'avancée chronologique, mais dont les amplitudes inégales témoignent de la différence de valorisation accordée par les instances narratives aux différents niveaux diégétiques. Pensons par exemple à comparer les rapports entre durée de l'histoire et durée du récit dans la narration, et prenons le cas du premier chapitre « Découvertes », couvrant la période 1534-1763, et du chapitre cinq « L'invention de la littérature québécoise » pour la période 1953-1980. Dans le premier cas, deux cent vingt-neuf années sont couvertes

⁶ Nicole FORTIN, « La condition paradigmatique de la critique. Le cas québécois », *Tangence*, n° 51 (mai 1996), p. 8-27.

⁷ Paradigme reconnu par Patrick IMBERT, dans son article « Critique littéraire et post-théorie », *Études littéraires*, vol. XXX, n° 3 (été 1998), p. 47-59; auquel nous reviendrons par la suite.

en trente-neuf pages, ce qui donne une moyenne d'environ six ans par page, et dans le second cas, vingt-sept années sont couvertes en (« environ ») deux cents pages, soit un an et un mois par page, pour un rapport différentiel d'environ six cents pour cent dans le traitement des deux périodes⁸. Notons toutefois que ce problème touchant à l'équilibre de la composition relève naturellement de l'écart entre les sommes de textes disponibles pour les deux périodes envisagées ici.

Pour en revenir plus expressément à la difficulté soulevée plus tôt, du choix discursif que le critique contemporain doit opérer, il semble que le problème ne soit pas tout à fait le même dans le cadre d'un récit sur la littérature depuis 1980. Tout d'abord, s'il est apparu qu'il fallait éviter un discours pouvant reconduire une *centralisation* de ce récit autour de la décennie soixante, il nous semble que le titre envisagé pour le sixième chapitre « le "décentrement" de la littérature depuis 1980 » pourrait provoquer une certaine confusion. Mais surtout, la question que nous voulons résoudre ici se pose de la manière suivante : comment gérer le délicat passage discursif d'un récit extradiégétique à un récit intradiégétique? Ou, pour congédier Genette, quelle structure générique adopter entre « critique » et « histoire », pour aborder un objet discursif auquel les locuteurs appartiennent? S'il n'est en effet plus possible de respecter les règles du discours historiographique littéraire, pour la simple et bonne raison de la proximité temporelle, rappelons que cette période et son récit permettent de clore une histoire, un livre d'Histoire. Nous formulerons donc à présent quelques remarques sur les enjeux soulevés par la production d'un tel métadiscours sur les textes littéraires contemporains.

Considérant les particularités propres au Québec, ainsi que ses traits communs avec la « post-société » occidentale, nous aborderons trois points: le processus d'hybridation du discours critique, le sentiment de suspicion généralisée envers tous les grands récits; et enfin, la nette métamorphose de la littérature depuis les années quatre-vingt.

Concernant le genre et la forme du discours critique, arrêtons-nous sur ce phénomène d'hybridation esthétique présenté par Frances Fortier dans une livraison d'*Études Littéraires*. En collaboration avec Jacqueline Chénard et Céline Leclerc, l'auteure montre comment l'intérêt de la critique pour le caractère pluriel de la littérature peut « se répercuter sur la forme même de la critique⁹ ». Constatant la mise au jour « d'un champ discursif flou, chevauchant les marges du discours savant et de l'écriture », l'auteur refuse cependant d'affirmer la « transformation radicale de l'acte critique » dans ses aspects

⁸ Ces chiffres correspondent au plan daté du 15 octobre 2003.

⁹ Jacqueline CHÉNARD, Frances FORTIER, Céline LECLERC, « Le pacte critique postmoderne: de quelques figures énonciatives de la critique québécoise de l'année 1990 », *Études Littéraires*, vol. XXX, n 3 (été 1998), p. 13.

cognitifs et interprétatifs. La lecture de cent quarante cinq articles parus dans les revues savantes spécialisées a permis aux auteurs d'illustrer la manifestation d'un « nouvel ethos postmoderne » reposant « sur la connivence manifeste entre la critique et son objet¹⁰ ». Leur attention porte sur quatre aspects du dispositif énonciatif, dont on postule la « fluctuation » : « la posture énonciative, les médiations, le pacte dialogique et les interactions énonciatives »; ainsi par exemple, « la posture énonciative sera assumée, neutralisée, collectivisée ou démultipliée, et ce de façon théâtralisée ou non ». Pour les auteurs du *HLQ*, si le récit aura toutes les chances de définir un équilibre « entre parole savante et essai », « entre description et jugement¹¹ », les « logiques parasites¹² » seront évitées à tout prix. Avançons à titre d'hypothèse finale que cette hybridation trouve son origine dans l'ultra-spécialisation des discours savants souffrant d'un cloisonnement excessif, en mal de régénérescence, mais que ce phénomène n'empêche toutefois pas l'existence concomitante de discours normatifs traditionnels.

La nature du contexte socio-culturel dans lequel la parole critique actuelle prend acte influence également cette dernière. Dès la première moitié du XIX^e siècle, en France et en Angleterre, avec les débuts de la Révolution industrielle, le monde occidental a été gouverné par une logique moderniste. Caractérisée par une foi inébranlable dans le Progrès, et sous-tendue par des principes économiques libéralistes, cette période s'achève symboliquement en Amérique du Nord en 1936 avec *Les Temps Modernes*, film de Chaplin dénonçant les paradoxes d'un système à double vitesse et générateur d'inégalités sociales. Mais c'est à partir de la décennie quatre-vingt, dans un « essoufflement de la logique moderniste¹³ », que se négocie le passage à la postmodernité. La généralisation des principes démocratiques et l'entrée dans la société de consommation fait éclater les projets collectifs, politiques et artistiques. Celle-ci renforce le désir d'individualisme, une recherche de liberté, d'hédonisme, un néo-narcissisme, à l'œuvre en littérature dans une pléthore de récits de soi, réels ou fictifs. Dans cette logique, et comme le souligne M. Angenot dans *D'où venons-nous? Où allons-nous : la décomposition de l'idée de progrès* (Éditions Trait d'union, 2001), l'absence de pensée progressiste explique toutes les réécritures et recyclages actuels. Ainsi, dans cette ère de la cohabitation, les discours à forte composante dogmatique sont taxés de totalitarisme. Depuis la chute du mur de Berlin en 1989, la société occidentale, qui est entrée dans l'ère de la suspicion, se retourne vers tout ce qui avait été marginalisé et fait tout coexister dans un discours social non hiérarchisant et égalisateur.

¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹¹ *Ibid.*, p. 15.

¹² Expression d'Élisabeth Nardout-Lafarge.

¹³ Expression récurrente de Gilles LIPOVETSKI, dans *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, « Essais », 1983.

Aussi, la littérature des années quatre-vingt à deux mille, qui a changé de visage et perdu son caractère utilitaire depuis les années soixante, pourrait éventuellement, entre autres approches, être exposée selon un certain « décentrement ». En effet, les salons littéraires ne sont plus monnaie courante, et au contraire, des espaces périphériques ou hybrides sont valorisés, ainsi, le festival de poésie de Trois-Rivières. Cependant, si elle se situe beaucoup en dehors de ce qui pourrait faire figure de *centre* dans le champ restreint de la littérature, elle ne le déserte pas non plus : le fil de la tradition littéraire a tout de même acquis au Québec une solidité certaine. La mécanique de l'institution peut naturellement en témoigner, mais aussi, malgré la réception mitigée des discours normatifs par la « post-société », la poursuite de travaux de recherche à portée scientifique, soutenus plus que jamais par le pouvoir étatique, garantit les frontières d'un champ d'étude de la littérature québécoise.

C'est en effet dans ce contexte anti-disciplinaire que se pose le problème de la formulation d'une parole et d'une pensée éthiques. La concomitance de tous les discours et l'absence de leur valorisation autoritaire ne peuvent en effet exister comme allant de soi dans toutes les sphères du discours social. Ainsi aculé, le spécialiste, formé pour la recherche et la transmission des savoirs, serait pris entre déontologie et code moral. Dans son article intitulé « Critique littéraire et post-théorie¹⁴ », Patrick Imbert, en se fondant sur une critique de la « mimésis d'appropriation », développée par René Girard, avance la performance cognitive de la « post-théorie », fondée sur une reconnaissance de l'altérité.

D'après Girard, la critique littéraire aurait un pouvoir discursif « mettant en œuvre la mimésis d'appropriation » reposant « comme le souligne [l'auteur] évoquant deux objets identiques et deux bébés, sur le désir mimétique puisque, si un bébé saisit l'objet, l'autre tentera de le prendre de la main plutôt que de consacrer son attention à l'autre objet identique¹⁵ ». Ce paradigme dualiste « couplé à la mimésis platonicienne débouche sur l'activation du paradigme soi/les autres », « éliminant ceux qui ne se conforment pas aux faits et/ou à la vérité "universelle" ». Or le postmodernisme, « lié au libéralisme » repose, selon Imbert, sur « la capacité de diffuser des paradigmes propres aux langages spécialisés dans le langage public¹⁶ ». Ainsi, l'auteur défend une pratique critique « doublement authentique » : d'une part, le « processus d'interprétance derridien » qui permet la génération d'un « foisonnement de lectures », remet en cause « ce que l'on croît être un métalangage », et d'autre part, l'adoption d'un

¹⁴ Patrick IMBERT, *loc. cit.*, p. 47-59.

¹⁵ René GIRARD, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, 1978; cité par Patrick IMBERT, *loc. cit.*, p. 47.

¹⁶ Patrick IMBERT, *loc. cit.*, p. 48. Idée que l'auteur développe également dans cet article : « L'herméneutique: du dualisme lettre/esprit à la démocratie postmoderne », *Le Langage et l'homme*, vol. XXXII, n° 1 (mars 1997), p. 69-79.

discours populaire qui permet le décroisement des savoirs, et leur acquisition démocratique. L'auteur se livre dès lors à une apologie des « critiques littéraires », et plus particulièrement ceux qui acceptent « la mort du discours produit en y construisant hybridité, multiplicité et dynamisme, amen[ant] à éviter ces luttes génocidaires que sont les luttes de prestige aboutissant aux horreurs du processus victimaire »¹⁷. En effet, Imbert mentionne le cas de la situation en Bosnie « où la mimésis d'appropriation a mené directement aux extrêmes du processus victimaire et de la désinformation tentant de nier le seul référent indéniable : le fait que des gens étaient vivants, et que maintenant ils sont morts¹⁸ ».

Le caractère percutant de cet exemple illustre clairement l'enjeu éthique soulevé par la prise de parole critique en 2005. Et si dès lors, il faut se méfier de toute idée de transparence du langage, et reconnaître la dimension discriminatoire des métarécits, considérons deux ouvrages d'histoire littéraire, l'un dirigé par Réginald Hamel, *Le panorama sur la littérature québécoise contemporaine*¹⁹, et l'autre, par l'auteur canadien anglais William Herbert New²⁰. Concernant le premier, remarquons à la lecture de la table des matières la place de choix faite à la littérature du champ de grande production. Cet ouvrage, en tant que réponse à une commande des collègues, prend donc le parti de ses lecteurs²¹ en tâchant de leur ouvrir le plus largement possible la porte donnant accès à la littérature et au savoir. Écrit dans un style soutenu quoique non hermétique, ce panorama s'attache à raconter une histoire récente, et connue des lecteurs cibles, nés durant la décennie quatre-vingt, et qui pourra donner à la jeune génération l'envie d'accéder aux textes. Ainsi, en privilégiant un corpus encore peu légitimé par le « centre » historique et géographique constitué par l'université, Hamel et son équipe intègrent et normalisent un corpus contemporain. Ce faisant, à travers un discours historique et critique vulgarisateur, un savoir sur la littérature peut être reçu en dehors du cercle restreint des spécialistes, créant des opportunités de lectures et de relectures. Nous ne nous attarderons pas sur l'ouvrage de New ayant déjà fait l'objet de fins commentaires²², que nous rattachons à cette école d'histoires pluridisciplinaires, et dont nous suspectons la récupération de corpus dénigrés dans le but trop explicitement moralisateur d'illustrer une correction politique, signalant le retour détourné d'une forme de conservatisme de bon aloi.

¹⁷ *Ibid.*, p. 54.

¹⁸ *Ibid.*, p. 55.

¹⁹ Réginald HAMEL (dir.), *Panorama sur la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997.

²⁰ William Herbert NEW, *A History of Canadian Literature*, Montréal; Kingston, McGill Queen's University Press, 2003 [1989].

²¹ Concernant les destinataires du *HLQ*, il n'était pas encore évident de savoir qui, des étudiants de niveau universitaire ou collégial, seraient le plus expressément ciblés.

²² À ce sujet, voir le texte de Caroline Chouinard, dans ce même cahier.

Dans un tel contexte, peut-être trouvera-t-on un modèle de récit valable dans celui que fait François Paré, dont l'esthétique fragmentée convient aux fragmentaires *Littératures de l'exiguïté*²³? Peut-être encore la trame chronologique de *Histoire de la littérature belge francophone : 1830-2000*²⁴ pourrait-elle servir de modèle à un récit du et sur le domaine québécois depuis 1980? De ces deux ouvrages publiés récemment, retenons leur commune adoption de la forme essayistique. Genre intermédiaire entre le discours savant théorique et la critique littéraire plus subjective, cette forme d'écriture a l'avantage d'allier l'autorité et l'assurance quant à l'affirmation d'un contenu, et la souplesse et l'ouverture induites par la prise en charge explicite des propos par une subjectivité, avec tout ce qu'elle implique de vulnérabilité et de relativité. Ainsi, dans *Histoire de la littérature belge*, se greffent sur le squelette chronologique quarante-huit entrées tripartites (date, événement politique ou culturel correspondant, et titre) pour autant d'essais portant par exemple sur « La naissance de Tintin. *Un roman de désapprentissage* » pour l'année 1927. Remarquons à ce propos qu'en 2000, c'est dans le choix de l'historien/essayiste de son sujet que se trouve en grande partie son engagement. Ainsi, dans le cadre de la rédaction d'une histoire des textes, le spécialiste de la littérature québécoise choisirait certainement de parler, pour 1997, de la parution du *Monde de Barney* (Albin Michel, 1997) de Mordecai Richler, plutôt que de la polémique autour de *L'arpenteur et le navigateur* (Fides, 1996) de Monique La Rue ou de « l'inauguration du premier Festival du nouveau cinéma et des nouveaux médias »²⁵.

Pour conclure, soulignons avec Liesbeth Korthals Altes, le retour en force de l'éthique et de l'engagement moral dans les milieux intellectuels francophones. Après son évacuation par les structuralismes et autres psychanalyses dans les années soixante-dix et quatre-vingt, les penseurs de la « condition postmoderne » tels que Rorty, Lyotard ou Ricoeur rappellent la nécessité de l'engagement éthique de la critique. Ainsi se traduit pour les littéraires une demande sociale de réinvestir la catégorie intermédiaire des écrivains généralistes, des essayistes. Et si avec la question de « la représentation littéraire de l'Holocauste [...] une rem[ise] en question aussi bien de l'autonomie esthétique de la littérature que celle de la critique [est] débattue »²⁶, il nous semble que, plus largement, le rôle de la critique dans les médias devrait faire l'objet d'un questionnement semblable.

²³ François PARÉ, *Les Littératures de l'exiguïté. Essai*, Ottawa, Le Nordir, « Bibliothèque canadienne-française », 2001, [1992].

²⁴ Jean-Pierre BERTRAND (dir.), *Histoire de la littérature belge francophone : 1830-2000*, Paris, Fayard, 2003.

²⁵ Ce sont trois événements trouvés dans la chronologie mise au point par Michel Biron pour le cours FREN-252, « Littérature québécoise », donné à l'automne 2002 à l'Université McGill.

²⁶ Liesbeth KORTHALS ALTES, « Présentation. L'éthique et la littérature », *Études littéraires*, vol. XXXI, n 3 (été 1999), p. 7-13.

En effet, comme en témoignent quelques tables rondes récentes, les lieux de la presse et des médias sont en voie de revalorisation intellectuelle. Dans le compte-rendu de la discussion organisée en 1999 à Montréal entre J.-M. Goulemot du *Monde*, Gilles Marcotte du *Devoir*, et T. Steinfeld du *Frankfurter Allgemeine Zeitung*²⁷ retenons les propos de l'invité allemand face à la crépusculaire parole francophone sur la littérature d'antan. En Allemagne, « les pages culturelles des grands journaux se sont de plus en plus transformées en une sorte de forum, de lieu de débat [...] qui "en plus de virtualiser" des conflits politiques et sociaux, assument l'un des rôles traditionnels de l'université, le rayonnement critique, influent même sur la formation littéraire et critique » (*LM*, 154). Anticipant le reproche que l'on pourrait adresser à cette critique où la littérature serait devenue « un médium, voire un prétexte au débat extralittéraire », Steinfeld affirme que ce « rôle nouveau de la littérature doit beaucoup à un changement de la littérature elle-même ». Ainsi, la littérature contemporaine allemande « parle de choses réelles, d'expériences factuelles, d'évènements pratiques. Les écrivains deven[ant] par la force des choses, les spécialistes de la mémoire. Ils ont donc à nouveau acquis, un peu malgré eux, un rôle politique et social, qu'ils n'avaient pas dans le passé récent » (*LM*, 155). Soulignant également l'élargissement des professions culturelles » et « le retour à l'oralité », « la critique littéraire dans les journaux [...] f[er]ait plus et autre chose que classer et sélectionner [...] elle organise l'échange d'opinions, elle découvre les motivations et les occasions nouvelles » (*LM*, 156). Au Québec, ce serait à l'essayiste qu'incomberait ce rôle ambivalent de défendre une littérature opprimée par l'industrie culturelle, par le biais d'un support médiatique garantissant l'accès démocratique au savoir et à la création. Et pour le cas de la rédaction d'une nouvelle histoire de la littérature, si le problème éthique n'est jamais vraiment posé de front, la perspective de l'enseignement permet, d'une part, d'engendrer un certain sentiment de responsabilité par rapport au récit qui sera diffusé, et donc le désir de produire un discours juste. D'autre part, si nous avons pu remarquer la « fin » de l'utilité de la littérature dans le champ du social, il semble que persiste encore aujourd'hui cette idée que la littérature donne une voix constitutive au pays : dès lors, la rédaction d'une histoire littéraire ne saurait en soi être entreprise légèrement.

Deborah Deslierres

²⁷ Jean M. GOULEMOT, Gilles MARCOTTE, Thomas STEINFELD « La place de la littérature dans les médias en notre fin de millénaire », table ronde tenu au Goethe Institut, le 27 mars 1999, dans le cadre du colloque *Presse et littérature. L'inscription du littéraire dans la presse écrite (XVIII-XX^e siècle)*; texte publié dans la revue *Études françaises* (vol. XXXVI, n 3, p. 149-160). Dorénavant désigné par le sigle *LM*, suivi du numéro de la page.

Table des matières

ROSEMARIE GRENIER	
Introduction	5
ÉTUDES D'HISTOIRES LITTÉRAIRES	
KARINE CELLARD	
Nos « origines littéraires » devenues « littérature compassée ».	
Lectures du XIX ^e siècle dans les manuels d'histoire de la littérature canadienne-française/québécoise	9
CAROLINE CHOUINARD	
L'épreuve du voisin étranger :	
Lecture de <i>A History of Canadian Literature</i> de William H. New	21
QUESTIONS THÉORIQUES D'HISTOIRE LITTÉRAIRE	
MARIE-JOËLLE ST-LOUIS SAVOIE	
Le don de Protée. Intégration du mythe à l'histoire littéraire	33
ROSEMARIE GRENIER	
Le genre comme catégorie de l'histoire littéraire	49
ÉLISABETH CORMIER	
Le conte dans l'histoire littéraire au Québec	59
LA PERSPECTIVE CONTEMPORAINE DANS L'HISTOIRE LITTÉRAIRE : UN POINT AVEUGLE	
MARIE-ANDRÉE LANIEL	
Littérature populaire contemporaine et histoire littéraire : une entreprise « paralégitime »	73
MARIE-HÉLÈNE LEMIEUX	
L'intégration problématique du corpus contemporain dans une histoire littéraire du Québec	87
DEBORAH DESLIERRES	
Pour une nouvelle histoire littéraire du Québec : l'enjeu éthique du discours critique contemporain sur la littérature depuis 1980	101

