



Vol. 15, no 1, printemps - été 2020

Une publication du Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF)

ISSN: 1715-9261 (en ligne)

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

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

Œuvres-frontières de la littérature québécoise des années 1930-1940

David Décarie

Université de Moncton

Pierre Rajotte

Université de Sherbrooke

La littérature québécoise des années 1930 et 1940 est marquée par de nombreux bouleversements. Tout en cherchant à se moderniser et à s'autonomiser, elle donne lieu à diverses formes d'expérimentation textuelle. À l'ombre des œuvres phares et des « classiques » (Chartier, 2000) de la période apparaissent alors des œuvres-frontières qui contournent les catégories génériques traditionnelles : romans sans intrigue mettant en scène des spéculations philosophiques, contes ou reportages flirtant avec l'autofiction, textes commémoratifs issus de collages de sources inattendues, ouvrages mixtes dont il est difficile de situer le genre, autant de cas atypiques où se négocie un équilibre inédit entre la prose d'idées et des formes variées d'usage de la fiction. Si l'histoire littéraire s'est particulièrement intéressée à certaines de ces œuvres hybrides (ex. le « roman-poème » *Menaud, maître-draveur* de Félix-Antoine Savard), il faut bien admettre qu'elle n'y voyait bien souvent que des épiphénomènes. Or, il y a tout lieu de parler d'une tendance importante qui illustre à quel point l'époque cherche à se renouveler. Le présent numéro de la revue *@nalyse* vise à proposer une réflexion sur cette production¹.

¹ Le présent numéro fait suite à deux journées d'étude organisées par Marie-Frédérique Desbiens, Mylène Bédard et Karine Cellard que nous remercions. La première s'est tenue le 23 octobre 2015 à l'Université Laval et la seconde le 10 mai 2016 à l'UQAM. Ces rencontres visaient à mieux comprendre la spécificité et l'intérêt d'une production littéraire hybride au Québec.

Paradoxalement, des lignes de force se dessinent dans la nébuleuse des œuvres-frontières puisque des formes peu pratiquées jusqu'alors, telle la maxime, les traversent. Les œuvres-frontières se rejoignent également aux confins des frontières qu'elles mettent à mal: celles de l'autobiographie et la fiction, mais également celle des genres (du récit bref, du roman et de l'essai). Les trois premiers textes proposent ainsi de rassembler et de lire conjointement plusieurs de ces œuvres protéiformes afin de mieux cerner leur signification. **Denis Saint-Jacques** prospecte du côté des récits brefs au genre incertain (s'agit-il de contes, de nouvelles, de récits, voire de romans?) dont la portée autobiographique ou mémorielle présente des contours indécis et dans lesquels la frontière entre fiction et réalité s'avère bien souvent poreuse. Là où l'on s'attendrait à ce que l'une exclue l'autre, on peut, a contrario, se demander si la valeur de ces œuvres littéraires n'est pas largement tributaire de leur façon de conjoindre l'authenticité des faits rapportés et une vérité de la forme. L'autonomie du champ semble suppléer à une instabilité référentielle. Est-ce à dire qu'en littérature, la vérité se démontre moins par une documentation appuyée que par l'esthétisme et l'autorité de l'écrivain ? Étudiant neuf œuvres-frontières des années 1930 et 1940, **David Décarie** et **Marie-Frédérique Desbiens** décrivent un nouveau type de roman qu'ils proposent de nommer « romans-essais ». S'appuyant sur la réception de l'époque, ils repèrent les nombreuses caractéristiques communes (thématiques et formelles) de ces œuvres, tant dans leurs versants romanesques (hybridité, autoréflexivité, caractère autobiographique et dissolution de l'intrigue) que dans leurs versants essayistiques (fragmentation; caractère négatif; mise à distance des idées). Comme plusieurs de ces caractéristiques sont également celles de l'essai littéraire, ils se demandent si le roman-essai ne constituerait pas l'un des précurseurs de ce genre. **Michel Lacroix** se penche sur l'écriture de maximes qui traverse certaines œuvres-frontières des années 1940. Issu d'une réflexion sur la trilogie d'*Anatole Laplante* de François Hertel, son texte aborde successivement les « romans-

essais » de Pierre Baillargeon et de Jean Simard puis les œuvres inclassables de tendances autobiographiques de Fernand Rinfret, de Marylène et de Thérèse Tardif. La posture moraliste que l'on retrouve dans ce corpus permet de mieux comprendre les enjeux esthétiques et idéologiques de l'écriture des maximes. Cette dernière met également en lumière les transformations significatives du roman-essai qui n'est pas étranger au dynamisme à l'époque du processus d'autonomisation de la littérature québécoise.

Mais les œuvres-frontières demandent en même temps à être lues dans leur singularité et les deux textes suivants du présent numéro cherchent à mieux comprendre des œuvres aussi riches qu'énigmatiques. **Lucie Robert** révèle une forme de paradoxe au sujet de *La Merveilleuse aventure de Jacques Cartier* (1934) de Marius Barbeau. Bien qu'on célèbre en 1934 le 400^e anniversaire de l'arrivée de Jacques Cartier à Gaspé, l'ouvrage de Barbeau est pratiquement passé inaperçu au moment de sa publication. La forme et les idées de cette œuvre-frontière, qui témoignent à la fois de l'audace et de l'imagination de l'auteur, y sont sans doute pour quelque chose. En effet, loin de s'en tenir à une stricte dimension historiographique, Barbeau propose un montage de citations et d'idées qui comporte de multiples traits singuliers pour l'époque. Ce qu'on pourrait considérer comme un fantaisiste opuscule apparaît alors comme un ouvrage dans lequel se déploie une lecture originale de l'histoire proposant une contre-lecture à *La Découverte du Canada* de Lionel Groulx. **Pierre Rajotte** et **Simon Benjamin** tentent pour leur part de résoudre l'énigme que constitue un véritable hapax littéraire de la production québécoise. En effet, depuis sa publication en 1941, *Les Voyages de Marco Polo*, d'Alain Grandbois, n'a cessé d'intriguer les lecteurs et lectrices ne sachant trop comment considérer une telle œuvre de réécriture qui tient à la fois de la biographie romancée, de l'essai historique et du récit de voyage. Or, le problème que pose cette œuvre-frontière ne semble peut-être pas aussi insoluble qu'on

pourrait le croire, notamment si on la relie à l'aune de la recherche récente sur la pratique du récit de voyage. L'étiquette d'« inclassable » qu'on lui attribue généralement constitue-t-elle une solution à revoir ?

Les différents articles offrent donc l'occasion de s'interroger sur la signification d'une production qui, dans les années 1930 et 1940, déroge aux formes littéraires instituées. Si le présent numéro d'*@analyses* réussit à convaincre ses lectrices et ses lecteurs de l'importance du phénomène, à baliser le terrain et à proposer des hypothèses et des pistes de lecture, il aura fait œuvre utile. Les œuvres-frontières représentent un territoire peu exploré et bien des questions demeurent sans réponse. De quoi la prolifération de telles œuvres est-elle révélatrice? Comment l'institution a-t-elle tenté de les classer et comment aujourd'hui peut-on en activer de nouvelles virtualités? Faut-il y entrevoir la manifestation d'une subjectivité émergente, l'expression originale d'une quête de renouvellement ou encore le foyer inattendu d'une certaine modernité? Alors que l'on assiste à une spécialisation disciplinaire des sciences humaines, peut-on par ailleurs voir dans les œuvres-frontières la recherche active et originale d'une autonomie littéraire?

Aux frontières de la vérité.
Essai à propos de quelques récits mémoriels du siècle passé

Denis Saint-Jacques

Université Laval

Résumé

Réflexion sur la forme particulière que prend le dire vrai en littérature, dans les récits de soi voués à la référence personnelle ou historique. Le corpus : récits brefs canadiens-français du milieu du XX^e siècle. Après reconnaissance de quelques-unes de leurs caractéristiques définitoires, il s'agira de présenter des thèmes et d'étudier leur statut de crédibilité. La conclusion rapporte cette question à l'évolution du champ littéraire canadien-français contemporain.

Abstract

Essay on the particular form taken by telling the truth in literature, in the stories of oneself dedicated to personal or historical reference. The corpus: brief French-Canadian stories of the mid-20th century. After recognizing some of their defining characteristics, the essay presents the themes and studies their credibility status. The conclusion relates this question to the evolution of the contemporary French-Canadian literary field.

Il sera ici question de frontières incertaines. En voici un premier cas. Dans sa notice pour le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, à propos de *Rue Deschambault*, François Ricard note qu'un critique en a fait des « contes », qu'on pourrait y voir des « nouvelles », que l'auteur les donne comme « *un* seul et unique récit » et que les éditeurs les publient comme un « roman ». On découvre plus loin que « autobiographie spirituelle » pourrait aussi convenir. Ces catégories se distinguant normalement en fonction de frontières qui justifient le classement par genres, il semble qu'il faille lever l'incertitude et les éditeurs du *Dictionnaire* optent pour « recueil de nouvelles ». Faut-il ? Non pas accepter *nouvelles*, *roman* ou *autobiographie*, mais tout simplement choisir ? Pour poser la question autrement : est-il justifiable d'échapper au classement par catégories préétablies pour des œuvres qui ne s'en soucient pas ?

Voici un second cas. Dans *Né à Québec*, Alain Grandbois montre Louis Jolliet cherchant la ligne de partage des eaux qui constitue la frontière entre le bassin du Mississippi et celui des Grands Lacs :

Parfois, il semblait à Jolliet qu'on rebroussait chemin, qu'il avait aperçu déjà ce bouquet de saules, qu'il reconnaissait cette anse jonchée de nénuphars entre lesquels patinaient ces myriades de curieux hydromètres, que la quille de son canot froissait le même banc de sable jaune franchi quelques instants plus tôt. [...] Les eaux du marécage se montraient vierges de tout récent sillage. Et ils allèrent ainsi durant des heures. (Grandbois, 1933, p. 181)

On imaginerait une ligne nette, les eaux coulant vers le nord ici et vers le sud là, or, on parvient à un lieu informe, sans limite reconnaissable. La ligne de partage même, une fois atteinte, arrachera à l'auteur à peine une ligne; elle ne vaut pas le marécage où Jolliet s'ébahit de se perdre. L'histoire célèbre l'explorateur qui a reconnu la ligne de frontière, la limite du bassin du Mississipi; Grandbois présente le voyageur qui y découvre une contrée inconnue, les méandres d'une rivière sablonneuse, des jonchées de nénuphars, et les figures d'un ballet d'insectes aquatiques. C'est le même, qui, géographe, s'intéresse à la frontière et à la contrée. C'est le même qui, écrivain, voit la frontière comme une contrée. Nous emprunterons ici la voie qu'il nous propose.

Un premier corpus

Voici donc quelques ouvrages, publiés à Montréal au milieu du vingtième siècle, qui nous y invitent : de Marie Le Franc, *Visages de Montréal* (1934), de Berthelot Brunet, *Le Mariage blanc d'Armandine* (1942), d'Alain Grandbois, *Avant le chaos* (1945), de Mario Duliani, *La Ville sans femmes* (1945), et de Paul de Martigny, *La Vie aventureuse de Jacques Labrie* (1945). On peut y apparenter *Rue Deschambault* paru dix ans plus tard, en 1955, avec lequel j'ai commencé. Des récits brefs, une écriture à la première personne ou une référence autobiographique apparente caractérisent les textes qui s'y trouvent. Chaque recueil garde une certaine cohérence géographique et temporelle et présente une succession de récits distincts plutôt qu'une intrigue filée cohérente. Marie Le Franc met différents visages au Montréal qu'elle a connu immigrante, Brunet traite de la bourgeoisie modeste à laquelle il appartient, Grandbois, de personnages extraordinaires rencontrés à l'étranger entre les deux

guerres¹, Duliani, de son internement dans un camp durant la guerre, et de Martigny, de ses souvenirs de reporter à l'étranger. Roy, enfin, évoque des souvenirs d'enfance au Manitoba. Quant à ne respecter ni cette frontière temporelle, ni la cohérence formelle, on pourrait évidemment encore rattacher à cet ensemble ceux des *Contes* de Ferron qui évoquent ses souvenirs de médecin en Gaspésie et à Montréal. D'une part, ils ne paraissent en livre qu'en 1962, disons toutefois qu'ils ont été écrits à partir de 1943, de l'autre, le recueil où on les retrouve en comporte aussi d'autres d'un genre tout différent, par exemple folkloriques. Néanmoins, « Une fâcheuse compagnie », entre autres, où le jeune médecin fait ses visites escorté d'un troupeau de cochons, ou « Le pont », dans lequel il rencontre sur le pont Jacques Cartier une charrette fantôme, appartiennent à la même sorte de biens de contrebande qui passent les lignes de démarcation littéraires instituées sans les respecter.

Des thèmes et des auteurs

Comme d'autres œuvres de l'époque, ces textes explorent une zone autobiographique où réalité et fiction restent impossibles à garantir. On peut penser, par exemple, à *Pieds nus dans l'aube* de Félix Leclerc au statut référentiel également incertain. S'agit-il d'un roman, d'une autobiographie ? L'auteur, l'éditeur, le critique peuvent choisir pour le lecteur. C'est un roman ! C'est une autobiographie ! Ils sont nantis de l'autorité nécessaire. Mais la police des frontières a toujours été difficile et, si le bureau des douanes est clairement situé, s'offrent aux contrebandiers ce portage, cette rivière, où égarer les représentants de l'autorité, ce

¹ Je dois rappeler que l'édition d'*Avant le chaos* de 1945 ne retient que des récits à la première personne; l'édition subséquente de 1964 en intégrera d'autres qui échappent à cette contrainte, dont « Ils étaient deux commandos » déjà écrit en 1945.

marécage, où se perdre soi-même. La littérature se refusera-t-elle cette liberté ? Celle de ne pas choisir ?

Dans tous les cas qui nous concernent ici, sauf un, celui de de Martigny, qui emprunte, pour un texte, le registre du fantastique, les faits évoqués demeurent plausibles et n'entrent pas en contradiction avec la biographie connue de l'auteur. On peut imaginer une stratégie d'écriture où celui-ci remplit les trous de sa mémoire grâce à des inférences vraisemblables, mais, précisément, on ne sait pas. Il faut accepter que le compte-rendu puisse n'en pas être tout à fait, qu'il comporte une part de fiction indécidable. Duliani, par exemple, annonce explicitement un « reportage romancé », sans expliquer en quoi. À vrai dire, cette incertitude véridictoire ne dérange personne et la critique ne s'en plaint pas. Il n'y a pourtant alors, à ce qu'il semble, aucune esthétique se réclamant de cette forme d'insouciance référentielle. On peut donc la considérer comme implicitement « normale ». D'une norme qui serait de n'en avoir pas trop.

Pour éclairer une telle option narrative, il est utile de remonter vers le début du siècle, au moment où se met en place ce qu'on appelle alors le « récit du terroir ». Nous avons déjà examiné, Marie-José des Rivières et moi, ces recueils de textes, de Camille Roy ou d'Adjutor Rivard, qu'on reconnaissait comme contes, alors qu'ils présentaient en fait des souvenirs². Ceux de Groulx, *Les Rapailages*, ou de Marie-Victorin, *Récits laurentiens*, en particulier, étaient écrits à la première personne et non vérifiables. Nous avons remarqué qu'ils émanaient d'autorités dont la subjectivité assumée se voulait collective. Leurs souvenirs ne valaient pas pour une personne particulière, mais affirmaient une tradition. C'était, par eux,

² Voir l'introduction de Denis Saint-Jacques et Marie-José des Rivières (2011), dans *L'Heure des vaches et autres récits du terroir. Anthologie*, Québec, Éditions Nota bene, « NB poche ».

la nation qui se disait. Une nation élue, celle de la vertu terrienne. Mais, dans *En guettant les ours* (1933), un « Vieux Doc » campagnard pouvait avec les mêmes moyens en révéler la face moins vertueuse et en ridiculiser l'esthétique.

Pourquoi n'y en aurait-il que pour le rat des champs ? Émanant d'une auteure régionaliste, Marie Le Franc, *Visages de Montréal* déplaçait la cible et orientait la mire vers le peuple de la ville. Il suffisait d'oublier un moment la vertu idéale des terriens, de porter un regard distancié sur cette autre population et de la soumettre à une analyse critique que Brunet, aucunement régionaliste pourtant, pouvait ensuite aisément poursuivre dans *Le mariage blanc d'Armandine*. Duliani, a contrario, donnait une vision extrêmement idéalisée des conditions de sa captivité. Des internés innocents aux gardiens chaleureux, ne faisant que leur devoir, tout le monde, avait été bon, tout le monde, gentil !... Le malheur, ou plutôt l'inconvénient temporaire, ne s'était actualisé que par la séparation des internés d'avec leurs femmes, leurs familles. Il ne s'agissait donc pas pour l'auteur de critiquer son pays d'adoption, mais de camoufler une situation délicate. S'était-il retrouvé dans un camp pour avoir tenu des propos fascistes? Il n'avait là-dessus rien à déclarer ! Pour ce qui est de *La Vie aventureuse de Jacques Labrie*, de Martigny y livre d'étonnantes *mémoires d'un reporter*³ où on ne saurait décider si le Jacques Labrie du titre sert de prête-nom à l'auteur, joue le rôle de compagnon longuement fréquenté, ou, même, confond l'un et l'autre. Pourquoi ne pas embrouiller aussi cette frontière? Gabrielle Roy, pour sa part, entreprenait cette longue « autobiographie spirituelle » que François Ricard (1996) a si patiemment étudiée dans la

³ Titre de la première édition de ce recueil en 1925 auquel ne s'ajoute ici qu'un récit supplémentaire.

biographie qu'il lui a consacrée. Enfin, Ferron, relatait avec humour ses mésaventures de jeune médecin.

Une rhétorique versatile

La posture rhétorique adoptée dans ces récits paraît d'abord avoir été commune, mais on constate bientôt qu'elle s'est aisément adaptée au terrain : ici la navigation, là le portage, ailleurs l'escalade. Il est plausible, par exemple, de voir en Grandbois un continuateur de Groulx, de Marie-Victorin, de Le Franc : il magnifie une société exaltant les valeurs de l'exotisme, société manifestement tout aussi idéalisée chez lui que celle des *Rapailages* chez Groulx. Que son style doive plus à Paul Morand qu'à René Bazin n'a pas grande importance de ce point de vue; si les collectivités représentées s'opposent, on traite les unes et les autres au moyen d'une rhétorique épideictique assez semblable, tout au mieux plus discrète chez Grandbois. On pourrait dire de même de *La Ville sans femmes*. Se lit en ce cas un plaidoyer déguisé : « Nous n'étions pas coupables, quoique le gouvernement avait bien raison de nous incarcérer; de toute façon, nos geôliers n'en étaient pas vraiment... Et tout est bien qui finit bien⁴. » Louange et critique dans tous les cas, seules les cibles changent.

Mais de Martigny et Roy, pour leur part, n'ont recours ni à l'encens, ni au vinaigre. Le premier, en bon reporter, présente des personnages, des événements, qui valent d'être rendus publics. Libre au lecteur de se faire une opinion. Certains des faits relatés sont criminels, mais voilà, faut informer ! Nous reviendrons plus loin là-dessus, car, en pareil cas, la frontière entre fiction et réalité s'avère très problématique. Sans situer avec précision, sans identifier exactement le criminel, l'auteur *informe-t-il* vraiment ou ne se livre-t-il pas plutôt

⁴ Interprétation de l'auteur de l'article.

à un jeu de masques par complicité ? En tout cas, il ne vante, ni ne blâme. Quant à Gabrielle Roy, bien malin qui aurait pu comprendre où s'en allait l'auteure. Elle avait publié en 1950 *La Petite poule d'eau*, œuvre composée de trois récits qu'on ne saurait dire vraiment brefs⁵, dont l'un pouvait manifester une composante biographique, concernant une enseignante en région éloignée, mais, à première vue, pas les deux autres. Qui alors pouvait ensuite deviner dans sa *Rue Deschambault* autre chose qu'un de ces récits de formation : voici comment je suis devenue enseignante, pour « gagner ma vie... » ? Qui pouvait en anticiper la suite : l'*autobiographie spirituelle* plusieurs fois reprise jusqu'au *temps qui a manqué* ?

Ferron s'y prenait autrement, explorait une nouvelle voie. Sa critique, son humour, plus précisément, visait d'abord, dans ses récits de « jeune médecin », sa propre personne, ce citadin instruit égaré en région chez des gens moins simples qu'on aurait pu le penser. Mais pour la bonne mesure, il incluait ces gens eux-mêmes dans sa vision corrosive. Tout le monde, il est curieux; tout le monde, il est cocasse. Moi en premier ! Il renouait par là avec l'esprit de Fréchette dans ses *Originaux et détraqués* de 1892 dont on peut rappeler ce passage de la préface :

Loin de moi, cependant, l'ambition de poser à l'historien. / Au contraire – et je désire que le lecteur note bien ceci – on ne doit pas attendre de ces monographies une exactitude trop scrupuleuse. / J'ai dessiné mes personnages, tels que je les ai vus, ou tels qu'on me les a racontés, sans m'inquiéter de l'absolue vérité des détails. (Fréchette, 1892, p. 13)

Ce jeu d'équilibre entre fiction et réalité autobiographique, on le voit, n'est pas rare.

L'exemple de Goethe

Pour en donner un exemple célèbre, Goethe choisit d'intituler *Poésie et Vérité* (Dichtung und Wahrheit) ces moments de sa vie (Aus meinem leben) qu'il fait connaître en 1811. Or,

⁵ Trois récits en plus de 200 pages.

Dichtung en allemand peut dénoter deux sens français : poésie, mais aussi fiction. Une frontière semble ainsi désignée, distinguant fiction et vérité, à moins que ces contraires ne soient, par la magie littéraire, un temps réconciliés. Cela permet, à Goethe, comme à Ferron, de s'amuser des égarements de sa jeunesse. Gabrielle Roy prend pour sa part les choses beaucoup plus au sérieux, mais cela ne l'empêche pourtant pas de changer de prénom et de se dissimuler derrière une imaginaire « Christine ». Poésie et vérité jouent leur rôle pour elle aussi.

Arrêtons-nous donc un moment à ce *Dichtung und Wahrheit* de Goethe qui nous permettra de voir les choses d'une certaine distance. Voilà un domaine connu, remontant suffisamment loin dans le temps et déjà soigneusement cadastré. Les frontières devraient s'en révéler plus sûres, plus aisément repérables. Il advient qu'avec le temps, on nous le fait connaître dans des éditions posthumes normalement pourvues d'un appareil critique, sinon de notes explicatives, du moins d'une introduction qui garantit les limites du territoire et sa légitimité. Ainsi l'édition donnée en français par Pierre du Colombier comporte-t-elle une introduction, brève, mais très éclairante pour le point qui nous préoccupe ici (Goethe, 1941[1811], p. 5). La notice porte essentiellement sur des « idées singulières et très fausses » qui se résument à ce qu'il ne faut pas traduire le Dichtung du titre par fiction. Ce serait une erreur contre laquelle Goethe lui-même s'est élevé à propos d'un titre qu'il dit pourtant au reste « paradoxal ». Ainsi non seulement l'auteur est-il obligé de critiquer le titre qu'il a pourtant choisi, mais on apprend qu'il y a plusieurs « écrivains trop zélés » qui ont traduit Dichtung par fiction dans leurs travaux (Goethe, 1941[1811], p. 5). Voilà donc une vérité contestée d'entrée de jeu et qui risque d'entraîner les lecteurs dans les marécages. Et l'on découvre bientôt que, pour Goethe, « les faits isolés que je raconte ne servent qu'à confirmer

une observation générale, une vérité plus haute » (Goethe, 1941[1811], p. 6). Il est prudent d'aller voir ce qu'il en est.

Prenons la première partie, publiée en 1811, alors que l'auteur a atteint la soixantaine; elle concerne ses années d'enfance et le début de son adolescence jusqu'à l'âge de seize ans. Goethe n'est évidemment pas encore connu et, par conséquent, nous devons absolument nous fier à sa parole pour ce qu'il nous rapporte. Il prend effectivement les choses de haut. Peu ou pas de dates, peu de noms propres, la famille comporte « des enfants », on ne sait combien, le reste à l'avenant. Or les mésaventures finales de cette partie comportent des amours plutôt imaginaires avec une « Marguerite au rouet » appelée à connaître une métamorphose poétique chez Goethe, puis musicale chez Schubert, mais fait aussi allusion à « de très mauvaises et très dangereuses affaires » auxquelles le jeune adolescent serait mêlé. L'écrivain en devenir aurait rédigé pour ses cousins des lettres de mystification dont on se serait servi pour des fraudes. « Je vis bien qu'on prenait les choses avec beaucoup plus de gravité qu'elles n'en avaient, mais je me sentais assez alarmé à la seule pensée que ce qui existait allait être découvert » (Goethe, 1941[1811], p. 138-139), dont il se garde bien de nous informer précisément. Il ne se sent apparemment coupable de rien, mais protège par solidarité, ou peut-être par prudence personnelle, comment savoir, ses camarades. De famille patricienne, Goethe sera laissé en paix. Mais, il est très difficile de savoir de quoi au juste il serait responsable, car les explications qu'il donne n'en sont pas vraiment. Dans la deuxième partie de l'ouvrage, on l'expédiera à l'université de Leipzig se faire oublier. Le lecteur, pour sa part, reste dans l'incertitude. Poésie « d'observation générale » et « vérité plus haute », garanties par la seule parole d'un grand auteur ? Fréchette avait de qui tenir...

Des mémoires

Remontons maintenant les méandres de notre rivière, vers ces recueils par lesquels nous avons entrepris notre parcours et tentons de mieux en situer les flux et les reflux. Nous nous orienterons vers le versant moins bien arpenté de la frontière. Le côté proprement autobiographique ayant déjà attiré l'attention de nombreux explorateurs, nous nous déplacerons vers l'autre côté, celui des mémoires, un peu moins bien cartographié, où notre expédition pourrait bifurquer vers une région méconnue. Écartons donc un moment les *Contes du pays incertain*, *Rue Deschambault* et *Pieds nus dans l'aube* manifestement autobiographiques et déjà amplement commentés. Les eaux y coulent vers la personne subjective de l'auteur. Comment devient-on cet écrivain qui signe Jacques Ferron, Gabrielle Roy ou Félix Leclerc ? Telle est la pente. Les cochons de l'un, « Le puits de Dunrea » de l'autre ou l'ami Fidor du troisième forment les accidents du parcours, les courbes du courant ou les rapides qu'il franchit. Cependant, le narrateur et le protagoniste ne cessent de se confondre. Alors que, de l'autre côté, dans *Visages de Montréal*, *La Ville sans femmes* ou *Avant le chaos*, Le Franc, Duliani ou Grandbois ne comptent pas autant, nous menant plutôt vers quelque personnage, « Florence » ici, « Tania » là, ou encore, quelques événements, « Départs et arrivées » au camp, par exemple. Les narrateurs deviennent des intermédiaires, des présentateurs, s'effaçant derrière les portraits qu'ils élaborent, les aventures qu'ils mettent en intrigue. Nous avons franchi une frontière, comme le révèlent certains titres : *Mémoires d'un reporter* de Martigny ou *Un Canadien errant. Récits, mémoires imaginaires* de François Hertel. Toutefois, dans cet autre pays incertain, de tels récits ne respectent pas tout-à-fait le genre auquel ils prétendent, comme on pouvait s'y attendre. Les mémoires, en principe, se veulent véridiques; ceux de de Martigny et de Hertel, qui en portent l'appellation,

ne le sont que partiellement et proposent aussi des textes d'imagination. On peut penser aux *Mémoires d'Hadrien*, que cet empereur n'a nullement écrits, ou aux *Mémoires de M. d'Artagnan*, que le célèbre mousquetaire n'a pas plus rédigés. Faut-il donc les lire comme des nouvelles ? Certainement ! Peut-on aussi les lire tout de même comme des mémoires ? Ni Hadrien, ni d'Artagnan ne s'en plaindront. Pas plus d'ailleurs que le protagoniste fictif canadien-français des *Mémoires d'un déserteur* (1939) d'Adolphe Brassard. Si *The Autobiography of Alice B. Toklas* de Gertrude Stein ne donne pas à lire une autobiographie rédigée par Alice B. Toklas, pourquoi un recueil de nouvelles ne se parerait-il pas du titre de mémoires ? Ne s'agirait-il là au reste que de contrefaçons ? Ou, par exemple, les *visages* que nous dépeint Marie Le Franc appartiendraient-ils à des personnes réelles relevant de la vérité historique ? Comment en décider ?

Cherchons donc à mieux nous orienter. Au XVII^e siècle, les mémoires apparaissent d'abord comme des relations personnelles visant à éclairer un contexte historique, les *Mémoires de la cour de France* de Madame de La Fayette ou les *Mémoires* du cardinal de Retz, par exemple, dont le sous-titre donne une bonne idée du genre « Contenant ce qui s'est passé de plus remarquable en France pendant les premières années du règne de Louis XIV. » Ce sont des témoignages de personnages suffisamment importants pour nous faire bénéficier de points de vue privilégiés sur certains moments historiques. D'abord documents publiés pour servir à faire l'histoire, ils deviennent, avec le temps, moins pertinents sous cet aspect et de plus en plus intéressants comme ouvrages littéraires. Chateaubriand, par exemple, en rédige, principalement pour poser au grand homme politique; on le lit surtout comme grand écrivain. On le croit avec beaucoup de réserves, ce qui n'empêche aucunement d'admirer son style. En ce domaine non plus, les frontières ne restent pas nettes. Aujourd'hui, mémoires et

autobiographie tendent souvent à se confondre. Ainsi Hertel nous livre-t-il sous le titre de mémoires, qualifiés d'« imaginaires », de courts récits autobiographiques où il se présente d'ailleurs en position de « conteur ». Déjà, Fréchette publiait des *Mémoires intimes*, pas vraiment intimes. Quoi qu'il en soit, demeure pourtant encore aujourd'hui quelque chose de l'opposition entre écrits personnels concernant des événements publics, tendant à la limite vers la succession d'anecdotes, considérés mémoriels, et écrits personnels centrés sur l'évolution intérieure de l'auteur, tendant à la limite vers l'intrigue filée, autobiographiques. Et quand Simone de Beauvoir se décide à livrer des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, elle fait preuve d'une perception assurée de cette ligne de partage. Elle veut avant tout témoigner pour sa vie personnelle sans doute, mais surtout pour la signification publique de son existence. Elle se veut historienne.

Des témoignages d'auteurs

Car, nous ne sommes pas ici dans des genres de discours relevant en principe de la fiction. Je ne reprendrai pas les analyses de Philippe Lejeune dans son ouvrage bien connu sur *Le Pacte autobiographique* publié il y a plus de quarante ans déjà. Mémoires, tout autant qu'autobiographies, relèvent du régime de la véridiction. Il faut les prendre comme des témoignages. Les faits qu'ils attestent doivent s'être produits dans la réalité et être rapportés avec fidélité. « Doivent », dit-on pourtant, non pas, « sont ». Les témoignages, quels qu'ils soient, se révèlent souvent incomplets, inexacts, quand ils ne vont pas jusqu'à tromper. Et on sait comment les juristes, dans les procès, les historiens, dans leurs relations, s'y prennent pour en assurer la plus sûre valeur référentielle. Ils recherchent des preuves matérielles, ils fouillent les archives, ils confrontent les témoignages. Ils en fournissent les sources précises, permettant vérification. Le plus souvent, en littérature, on se dispense de ces précautions et

nos auteurs ne s'en embarrassent pas plus qu'il ne faudrait. Pour les œuvres retenues dans cette analyse, les unes et les autres font défaut de quelque façon. Soit, elles manquent complètement de garanties externes, soit ces dernières se révèlent lacunaires. On ne sait pas où au juste Brunet aurait rencontré les sujets qu'il nous dépeint et on se demande comment, auteur du « mariage blanc d'Armandine », il aurait pu être informé de la non consommation de ce mariage, si les protagonistes n'en disent rien. Duliani ne déclare pas pour quel motif il est interné, ne nomme aucun de ses compagnons d'infortune. Grandbois ne situe avec soin ni les événements qu'ils nous fait directement connaître, ni le contexte de guerre civile dans lesquels certains d'entre eux se déroulent. Sans compter la « Christine » de Gabrielle Roy, qui porte un nom d'emprunt. La « vérité » en littérature se garantit d'une autre façon, se révèle d'une autre nature; il faut bien en convenir.

Nous sommes en un domaine où prime l'autorité de l'écrivain; plus que tout, sa parole compte. Quel peut-être alors le sens de la vérité qu'il veut faire reconnaître ? Grandbois ment-il, quand il déclare : « J'écris ces nouvelles pour retrouver ces parcelles du temps perdu, pour ressusciter certains visages évanouis, pour repêcher mes propres jours »? On peut bien entendu refuser de le croire de bonne foi et rejeter le mensonge supposé. Mais s'il accepte le pacte, le lecteur doit accompagner l'auteur. Il se place ainsi en terrain mouvant : nulle référence, nulle garantie autre que celle d'un texte soigneusement enclos dans son autonomie. Tous ces personnages extraordinaires dont l'écrivain enchante notre imagination ont-ils vraiment existé comme il se les remémore ? Pour le lecteur, l'intrigue où ils surgissent seule existe, quant aux personnes réelles, il n'en sait rien. Surgit facilement dans son esprit l'adage, « A beau mentir qui vient de loin ». Faut-il choisir ? Croire ou suspendre le jugement ? Ou croire tout en suspendant le jugement ?

Revenons plus tôt dans le siècle à la prosopopée du « vieux hangar » qui sert d'exemple à Camille Roy pour ses récits du terroir : « Pourquoi donc ne reviennent-ils pas?... Quatre mois sont passés, et ma porte est restée close et mon seuil inviolé. Peut-être, je n'abriterai plus leur joie et leur vie. Ainsi pensait, sous le front détérioré de son vieux toit, un vieux hangar. » (Roy, 1912, p. 3) Évidemment, les hangars ne pensent pas. Il n'y a pourtant là aucune tromperie; le lecteur comprend aisément qu'il se trouve devant une délégation de parole qui réalise une double opération. Littéralement, cette figure de rhétorique fait penser un objet inanimé pour, symboliquement, métaphoriser une tradition, celle du « terroir ». Le dire-vrai de l'auteur n'est pas que les granges pensent, mais que la tradition est en péril. Mais pour les récits, plus tardifs, que nous avons retenus quelque chose a changé, ou, plus exactement, quelqu'un : ce narrateur « je », à la fois personnel et collectif qui, sans donner son nom, s'exprime dans tous ces récits. En effet, Roy, Groulx, Marie-Victorin avaient l'autorité de porte-paroles pour leur collectivité, celle d'universitaires, meneurs reconnus du mouvement nationaliste. Ils parlaient au nom de leur peuple. Le Franc, Brunet, Grandbois, une immigrante retournée dans son pays d'origine, un alcoolique et drogué repent, un bourgeois prodigue ruiné ? Quelle collectivité pouvaient-ils représenter ? Ou comme eux, de Martigny, reporter aux fréquentations criminelles, Duliani, metteur-en-scène soupçonné de fascisme, Hertel, défroqué en exil ? D'où émane leur valeur comme témoins qualifiés, la critique ne se scandalisant aucunement de leurs recueils ?

Tous ces auteurs ont publié, sont reconnus à divers titres. Ils ont une qualité toute particulière : la distinction littéraire, une autorité d'écrivain, tout simplement. Elle leur suffit. C'est bien ce qu'il semble, mais alors cela nous situe en plein marécage, enserrés par les tiges des nénuphars. Ces auteurs veulent être crus. Il suffit par exemple de relire la préface que

Grandbois donne à son recueil : il y témoigne avec conviction pour une époque récente, qu'il a connue, qu'il a vécue. Néanmoins, si le sens esthétique s'avère satisfait, la critique saluant l'œuvre favorablement, force est d'admettre qu'on ne sait pas vraiment de qui parle l'auteur, ni de quoi. Ces gens si intéressants dont il nous fait revivre quelques moments de l'existence n'ont pas besoin d'état civil, les événements, de coordonnées ? Il est bon de se remémorer à ce propos la précaution prise par Fréchette que j'ai cité plus haut. Il faudrait faire fi des détails et s'abandonner à la parole qui captive... Alors que la réalité s'assure dans les détails.

Que dire, si l'on va ainsi, de cette « Histoire de couteau » que nous raconte de Martigny, de cette arme animée d'une volonté propre, qui mène la main du meurtrier ? Que l'auteur connaissait des assassins dont il protège l'identité ? Ou encore de cette histoire de « la Dompteuse », guère plus plausible ? Que le Labrador est un Eldorado ? Mais, ces invraisemblances paraissent-elles vraiment plus surprenantes que la grange loquace de Roy ou « L'herbe écartante » de Groulx dans ses *Rapailages* ? Ici, il est opportun de se souvenir de cette phrase de l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine* de Balzac : « D'abord, presque toujours, ces personnages, dont l'existence devient plus longue, plus authentique que celle des générations au milieu desquelles on les fait naître, ne vivent qu'à la condition d'être une grande image du présent. » (Balzac, 1885, p. 22), Balzac commente en cet endroit les personnages de Walter Scott, eux-mêmes étrangers ni au crime, ni au fantastique. Les écrivains canadiens-français dont nous traitons témoignent dans le même esprit pour leur monde. Ils posent en historiens, ils posent en créateurs d'une « grande image du présent ». Pourtant, n'occultons pas la différence, les personnages de Scott, de Balzac, « vivent », très honnêtement, dans la fiction. Il n'y a de références précises pour eux que d'un roman à l'autre. Pour ceux de Grandbois et de ses semblables, les choses se révèlent plus troubles.

Leurs personnages représenteraient des personnes, réelles. Enfin, c'est ce qu'on devrait croire..., plus ou moins.

Cet effet d'instabilité référentielle participe manifestement de l'autonomisation du champ littéraire en cours durant ces années du milieu du siècle. L'autorité auctoriale tend à primer de façon croissante sur les règles qui garantissent l'exactitude des faits sociaux hors-champ, sans toutefois que celles-ci ne cessent de le hanter. Et justement, on comprend que, dans de telles conditions, au Québec, l'histoire et les sciences sociales se séparent de la littérature durant ces mêmes années.

Inversement, il faut comprendre dans le même esprit l'évolution qui conduit alors Robert Élie et Jean Lemoyne à publier le *Journal* de Saint-Denys Garneau, en 1954. La valeur de la voix propre de l'auteur et de l'intériorité qui la gouverne croît en importance comme thème majeur de la création littéraire, en particulier en poésie, chez Garneau, Grandbois, Lasnier, Hébert, Hénault, entre autres, mais aussi dans ces récits brefs que nous examinons.

Retour à Rue Deschambault

Pour en donner une autre illustration, nous reviendrons vers *Rue Deschambault*. Situé du côté autobiographique de la frontière comme les œuvres que je viens d'évoquer de Leclerc ou de Garneau, le recueil n'emprunte ni la trame filée romanesque de l'un, ni la confiance directe de l'autre, mais se présente comme une succession de courts récits liés par la progression chronologique heurtée d'anecdotes sans lien causal explicite. Gabrielle Roy y prospecte la source de son parcours à la recherche de son enfance révolue, de son pays abandonné. Mais si le dernier récit, « Gagner ma vie », paraît donner un sens clair à l'ensemble, le lien qui le relie aux précédents ne se révèle pas toujours évident au lecteur. Le premier, par exemple, « Les deux nègres » annonce plutôt une chronique, celle d'une famille canadienne-française

manitobaine d'autrefois et, en tout cas, difficilement le « seul et unique récit » voulu par l'auteur. Les accidents de parcours de sa navigation, ces « deux nègres » justement, ou « Le puits de Dunrea », transforment à l'occasion l'autobiographe en mémorialiste s'effaçant pour donner plus d'évidence aux personnes de son entourage. Ces « nègres », ces Ruthènes de Dunrea, « L'Italienne » ou « Wilhelm » font revivre un moment historique important, celui de l'immigration diversifiée qui colonise alors l'ouest canadien. Ils occupent un espace bien différent que celui où se débat la « Petite misère » qu'est la jeune Christine.

Au-delà des frontières

Voici un dernier recueil, différent, enfin, pour qui voudrait classer, il s'intitule *Voyages au pays de l'enfance*, l'auteur en est André Laurendeau, autrefois député et chef provincial du Bloc populaire, devenu rédacteur en chef au *Devoir* au moment où il les fait publier en 1960. Ils ne méritent que très métaphoriquement le titre de *voyages*, étant plus domestiques qu'exotiques. Prudemment d'ailleurs, l'éditeur n'en indique pas le genre. Le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, en fait des « causeries » et des « récits » : causeries, parce qu'elles ont été livrées à la radio en 1953, récits, parce qu'elles relèvent plutôt du genre narratif. Si la causerie dénote traditionnellement une étude ou un article de journal, écrit sur un ton libre et familier tenant de la conversation, comme les *Causeries du lundi* de Sainte-Beuve, on comprend qu'une modernisation s'est imposé ici puisque ces textes ont d'abord été lus à la radio. À vrai dire Sainte-Beuve, lui non plus, ne causait pas, au sens propre. Quoi qu'il en soit, cette espèce moderne n'apparaît pas normalement comme genre narratif, mais plutôt essayistique. Ainsi le *Dictionnaire* avait classé les causeries *La Situation, ce soir* de Louis Francœur, de 1941, parmi les « essais ». Il joue donc de prudence avec Laurendeau, car ses *voyages* tiennent du récit autant que de l'essai, sans compter que *récit* permet de ne

pas décider du statut autobiographique parfois, fictif parfois, parfois indécidable. Nous voilà donc à nouveau dans le marécage. Et pour ce qui est du statut véridictoire de ces essais-nouvelles, il suffit de citer la *Présentation* du recueil : « On remonte loin le cours de la rivière. On remonte loin le cours des ans. Mais comment remonter le cours de soi-même jusqu'à ce point immobile où tout a commencé ? [...] Il y a trop de soleil, trop de miroitement. » (Laurendeau, 1960, p. 8-9). Pour la postface, c'est pire, l'auteur fait réfléchir pour nous Dieu lui-même. De son autorité d'écrivain, bien sûr, car il ne donne pas ses sources. Nous sommes en littérature...

Que dire de ces causeries ? Que ce sont les héritières de ces chroniques d'autrefois, par exemple, d'Arthur Buies, de ces *Billets* d'Albert Lozeau, ou de celles des femmes, Robertine Barry, Madeleine, et autres, qui sont entrées par là en littérature au tournant du siècle, mêlant l'imaginaire à la fiction, l'opinion à l'information. Elles perdurent au milieu du siècle, par exemple, *Denrées périssables*, de la main de Gérard Filion, directeur du *Devoir*, ou *Chroniques* (qui contiennent des « broadcasts » (sic)), d'Alain Couturier, dominicain français propagateur de l'art contemporain au Québec. Elles perdurent encore aujourd'hui. Genre médiatique aux contours instables, elles auraient pu aussi bien, on le présume, fournir un fondement à la discussion que je viens de tenir, n'étant pas de nature si différente.

Conclusion

Les causeries, les chroniques, tout comme le *Poésie et vérité* de Goethe, révèlent bien que la question examinée ici, celle de la valeur véridictoire des récits littéraires, a une portée qui dépasse le domaine, aux frontières imprécises, de ces textes canadiens-français qui m'ont fourni l'occasion de la mettre en lumière. Prenant un peu de recul, on peut imaginer que Gabrielle Roy et nos autres auteurs de récits brefs mémoriels donnent leurs œuvres morcelées

comme des pièces d'archives dont ils laissent au lecteur le soin de les situer dans un contexte où elles pourront trouver tout leur sens. Ils n'interprètent pas, ils n'analysent pas, ils révèlent faits et personnages, sans fard. Au lecteur de savoir en tirer parti. Or, ces pièces ne proviennent d'aucun fonds autre que celui de la parole de leur auteur ; on ne peut les consulter ailleurs que dans les recueils où ils sont publiés. Et pourtant, l'histoire littéraire leur accorde une plus grande valeur que celle de ces *Petites choses de notre histoire*, autres récits brefs sans ligne commune d'intrigue, que publiait en plusieurs volumes l'archiviste de la Province de Québec Pierre-Georges Roy encore en ces années, de 1918 à 1944. *Visages de Montréal*, *Avant le chaos*, *Rue Deschambault* et autres œuvres apparentées relèvent de genres au statut incertain, dotés d'une valeur de vérité problématique et échappent aux frontières précisément tracées. Pourtant, elles affirment l'autorité croissante de la littérature à produire la « grande image » de la société où elles prennent position, *imaginant* la *connaissance* du réel. C'est là une démarche philosophiquement et historiquement suspecte, mais esthétiquement opérationnelle... D'une part, elle demande l'acceptation de l'authenticité des faits rapportés ; les titres, *Visages de Montréal*, *Avant le chaos*, *Rue Deschambault*, ne prêtent pas à confusion à ce propos. De l'autre, elle vise à faire reconnaître la vérité de cette « grande image », une *vérité de la forme*. La reconnaissance dont jouissent les œuvres d'Alain Grandbois, de Gabrielle Roy ou de Jacques Ferron, entre autres, prouvent qu'elle y parvient.

Bibliographie

BALZAC (DE), Honoré (1855), « Avant-propos », dans *Œuvres complètes de H. Balzac*, t.1, Paris, A. Houssiaux, p. 17-32.

BRUNET, Berthelot (2005[1943]), *Le Mariage blanc d'Armandine*, Montréal, TYPO.

DE MARTIGNY, Paul (1945), *La Vie aventureuse de Jacques Labrie*, Montréal, Fernand Pilon.

DULIANI, Mario (1945), *La Ville sans femmes*, Montréal, Pascal.

FRÉCHETTE, Louis (1892), *Originaux et détraqués*, Montréal, Louis Patenaude.

GËTHE, Johann Wolfgang (1941 [1811]) *Souvenirs de ma vie. Poésie et vérité*. Traduction de Pierre Colombier, Paris, Aubier.

GRANBOIS, Alain (2003[1933]), *Né à Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».

LAURENDEAU, André (1960), *Voyages au pays de l'enfance*, Montréal, Beauchemin.

LE FRANC, Marie (1934), *Visages de Montréal*, Montréal, Zodiaque.

RICARD, François (1982), « Rue Deschambault », dans Maurice Lemire (dir.) *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t.3 (1940-1959), Montréal, Fides, p. 885-887.

RICARD, François (1996), *Gabrielle Roy : Une vie*. Montréal, Boréal.

ROY, Camille (1912), *Propos Canadiens*, Québec, Imprimerie de l'action sociale.

ROY, Gabrielle (1955), *Rue Deschambault*, Montréal, Beauchemin.

Notice biobibliographique

Denis Saint-Jacques est professeur émérite de littérature française et québécoise au département des littératures de l'Université Laval et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Il codirige le collectif *La vie littéraire au Québec*, Québec, PUL, six volumes parus. Il a coédité, avec Marie-José des Rivières *De la Belle Époque à la Crise. Chroniques de la vie culturelle à Montréal*, *Les médias parlent et chantent*, Nota Bene, 2015, *Chroniques de la vie culturelle à Montréal durant la Crise et la Guerre*, Montréal, Nota Bene, 2018, et, avec Paul Aron et Alain Viala, le *Dictionnaire du littéraire*, PUF, 3^e édition 2010.

Le « roman-essai » (1934-1947). Un précurseur de l'essai littéraire au Québec?

David Décarie

Université de Moncton

Marie-Frédérique Desbiens

Fonds de recherche du Québec - Société et culture

Résumé

Cet article vise à décrire un nouveau type de roman qui apparaît dans les années 1930 et 1940 au Québec et que nous proposons de nommer « romans-essais ». Notre article repère dans 9 œuvres hybrides tenant à la fois du roman et de l'essai de nombreuses caractéristiques communes (tantôt thématiques, tantôt formelles). Cet article rapproche de plus le roman-essai de la forme plus spécifique de l'essai (parfois appelée « essai littéraire ») qui a connu un développement important au Québec dans les années 1950 et 1960 et émet l'hypothèse qu'il s'agirait d'un précurseur de ce genre.

Abstract

This article aims to describe a new type of novel that appeared in the 1930's and 1940's in Quebec which we propose calling essay-novels. Our article identifies nine hybrid works that draw numerous characteristics (some thematic, some in form) from both novels and essays. This article relates the essay-novel to the more specific form of essay (sometimes called "literary essay") that blossomed in the 1950's and 1960's in Quebec and proposes that it is a precursor to this genre.

Dans le cadre des recherches que nous menons avec le groupe de recherche *La vie littéraire au Québec*, nous avons étudié les 111 romans¹ publiés des années 1934 à 1947 en cherchant à jeter un regard neuf sur ces œuvres. Des surprises de taille se sont révélées au fil de nos lectures : le roman urbain s’avère beaucoup plus présent que prévu (Décarie, 2016); à côté des romans de la terre, moins nombreux qu’on aurait pu le croire, se profile un corpus important de romans de la forêt. Une des surprises les plus marquantes est toutefois la lecture de nombreuses œuvres singulières, novatrices au niveau formel et qui échappent aux différents classements de l’histoire littéraire. En examinant et réexaminant ces œuvres curieuses, nous avons remarqué qu’elles partagent de nombreuses caractéristiques, à commencer par une forme hybride qui tient à la fois du roman et de l’essai. Nous tenterons, dans cet article, de décrire ce nouveau type de roman, que nous proposons de nommer « romans-essais »².

¹ Cette liste est établie à partir du catalogue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et des volume II et III du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*: Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. 1900 à 1939*, 2e édition revue, corrigée et mise à jour, Montréal, Fides, 1987, vol. II; Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. 1940 à 1959*, 2e édition revue, corrigée et mise à jour, Montréal, Fides, 1995, vol. III. Celle-ci ne comprend toutefois pas les romans d’auteurs étrangers ou en traduction, les romans en fascicules, les romans sentimentaux, les romans pour la jeunesse, les rééditions des périodes précédentes ni les rééditions d’un même titre durant la période.

² Nous entendons, dans un premier temps, le terme « essai » dans sa forme la plus générale de « texte réflexif ».

Dans une présentation des méthodes de l'équipe de recherche de *La vie littéraire au Québec*,

Lucie Robert souligne :

l'importance de susciter des recherches nouvelles sur les terrains moins pourvus. En effet, s'il est vrai que l'histoire littéraire est « constituée par emprunt et capitalisation de matériaux explicatifs antérieurement constitués », il est aussi vrai qu'un travail de synthèse comme le nôtre doit combler « les lacunes et les déséquilibres de la recherche laissée à elle-même »³. (2011, p. 102-103)

Cette méthode pose toutefois quelques difficultés, surtout dans le cadre d'un article. L'ambition de son objet (proposer des « recherches nouvelles » : ici décrire un genre nouveau) se heurte aux difficultés propres aux « terrains moins pourvus ». Il nous faut ainsi embrasser un corpus important (9 romans) composé d'œuvres hétéroclites, majoritairement oubliées, et se démarquant par leur originalité. Il nous faut donc les présenter et les décrire, ce qui limite leur analyse. Pour ajouter à ces difficultés, nous analysons une forme hybride. Notre article ne prétend donc nullement épuiser le sujet qu'il présente⁴ et doit être envisagé comme une proposition.

Nous nous proposons de montrer que, malgré leur diversité et leur originalité, les romans-essais des années trente et quarante gagnent à être lus conjointement et que ce regroupement jette un éclairage nouveau sur les œuvres, notamment sur les œuvres plus connues. Comme l'analyse des romans de la forêt permet de mieux situer *Menaud, maître draveur*⁵, celle des romans-essais met en relief de nouvelles caractéristiques des Demi-

³ Les deux citations sont respectivement issues de : Rémy Ponton, «Durkheim et Lanson», Michel Espagne et Michel Werner (dir.), *Philologiques*, t. I: *Contribution à l'histoire des disciplines littéraires en France et en Allemagne au XIXe siècle*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990, p. 262 ; et Jean-Claude Payen et Henri Weber (dir.), « Introduction », *Manuel d'histoire littéraire de la France*, t. I: Des origines à 1600, Paris, Éditions sociales, 1971, p. 12.

⁴ Faute de place, nous ne pourrions pas retracer l'évolution de ce genre ou situer celui-ci au sein de la constellation des autres types de romans des années trente et quarante, à commencer par le roman urbain et le roman psychologique avec lesquels les romans-essais ont de nombreuses affinités.

⁵ Voir le tome VII de *La vie littéraire au Québec*, à paraître.

civilisés. Notre article repose, pour l’essentiel, sur le repérage de huit caractéristiques communes (tantôt thématiques, tantôt formelles) de ces œuvres. Nous avons étayé ce repérage par une étude de la réception de ces œuvres.

Nous présenterons, en premier lieu, ce corpus d’œuvres hétéroclites en montrant que la plupart de celles-ci – première caractéristique commune – manipulent des idées modernes qui remettent en question le statu quo ayant cours dans la société canadienne-française de l’époque. D’abord l’œuvre de tireurs solitaires, comme Jean-Charles Harvey, Georges Bugnet, Jeannine Lavallée et Thérèse Tardif, le roman-essai donne ensuite lieu, après 1944 et autour de la revue *Amérique française*, aux expérimentations littéraires de Pierre Baillargeon, François Hertel et Jean Simard. Nous examinerons, en second lieu, le renouvellement de la forme romanesque que ces œuvres mettent en place en explorant quatre caractéristiques communes : soit l’hybridité, l’auto réflexivité, le caractère autobiographique et la dissolution de l’intrigue. Nous explorerons ensuite les particularités de leur dimension essayistique en analysant trois dernières caractéristiques communes : soit leur fragmentation (formelle et thématique); leur caractère négatif et la mise à distance des réflexions. Le repérage de ces diverses caractéristiques nous permettra, en conclusion, de rapprocher le roman-essai de la forme plus spécifique de l’essai, parfois appelée « essai littéraire » et de se demander s’il ne s’agirait pas en fait d’un précurseur de ce genre au Québec.

Neuf romans-essais

Dans les années 1920-30, le roman idéologique ou roman à thèse est largement pratiqué dans ses variantes nationalistes (*L'Appel de la race* publié en 1922 par Lionel Groulx sous le pseudonyme d'Alonié de Lestres) ou du terroir (*L'appel de la terre* de Damase Potvin publié en 1919). Si le modèle demeure bien présent dans les années 1930 et 1940, il tend néanmoins à se diversifier. L'idéologie de la terre et le nationalisme continuent d'inspirer les romancières et romanciers (Marilyne, pseudonyme d'Aline Séguin-Le Guillier, fait paraître *Le flambeau sacré* en 1944; *Allie* de Joseph Lallier, est publié en 1936), mais les thèses défendues s'élargissent afin de mieux correspondre aux réalités du temps : lutte contre le divorce (*Madame Després* de Jean Véron, pseudonyme de l'abbé Eddie Hamelin, 1934); prévention de la tuberculose (*Sanatorium* de Paul Dufault, 1938); dénonciation du travail des femmes (*Trahison* de Geneviève de Francheville, 1946) ou de l'immigration (*Zirska, immigrante inconnue* de Jean-Marie Carrette 1947). La guerre donne aussi lieu à deux thèses opposées : traitant de la Première Guerre mondiale, Adolphe Brassard écrit un roman pacifiste, *Mémoires d'un soldat inconnu* (1939), tandis que, dans *La conscience de Pierre Laubier* (1942), Oscar Massé montre au contraire les dangers d'un refus de la conscription. Défendant pour la plupart des valeurs réactionnaires, ces romans à thèse n'innovent guère au plan de la forme.

Dans les années 1930 et 1940 paraissent toutefois des œuvres singulières qui ont en commun de proposer des idées contestataires dans une forme inédite qui mélange le roman et l'essai. La veine du roman-essai connaît des débuts fracassants avec la publication, en avril 1934 aux Éditions du Totem, du roman *Les Demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey, qui détourne le roman québécois des thèses qui lui étaient traditionnellement associées. Les idées

sont au cœur de ce roman noir et pessimiste qui raconte la création, par le protagoniste Max Hubert, d’une revue de combat, le *Vingtième siècle*, une « entreprise de libération » (Harvey, 1988 [1934], p. 149) qui récolte, après trois ans d’efforts, l’appui de « douze à quinze milles civilisé » (1988 [1934], p. 149):

Pour la première fois, en ce pays de l’impersonnel et de l’artifice, où seule la pensée officielle avait eu droit de cité, paraissait une publication vraiment libre, ouverte à toutes les opinions sensées, débarrassée des préjugés dont vivaient depuis un siècle et demi, les neuf dixièmes des gens. » (1988 [1934], p. 149)

Véritable pamphlet, l’œuvre s’attaque aux élites bourgeoises et à la mainmise de la religion sur le peuple, prône la modernisation de la société et défend la liberté sous toutes ses formes, tout particulièrement dans le domaine littéraire. *Le Vingtième siècle* se porte, par exemple, à la défense de l’auteur fictif Hermann Lillois, attaqué pour cause d’immoralité.

Un second roman-essai, *Siraf*, de Georges Bugnet, paraît la même année aux Éditions du Totem. Bugnet signe une œuvre singulière qui, davantage encore que le roman d’Harvey, fait la part belle à l’essai. Le narrateur homodiégétique (et se présentant comme l’auteur même) est un adepte des lumières qui loue les progrès de la civilisation, allant jusqu’à chanter les réalisations de la révolution russe. Celui-ci fait toutefois la rencontre de deux esprits extraterrestres, Siraf et Karis, qui n’auront de cesse de déboulonner ses idées.

Koshawika, l’œuvre de Jeannine Lavallée, qui paraît aux éditions Rénovation deux ans plus tard, amalgame également les formes du roman et de l’essai, mais de manière plus franche, plus nette. En effet, *Koshawika* se divise distinctement en deux parties : un court « roman », proche du conte, est suivi d’un essai qui en constitue une glose assez libre. La partie romanesque se déroule dans une maison de plaisance des Laurentides nommée

Koshawika et raconte la mystérieuse disparition de la jeune Olivette Dansereau. Celle-ci sombre dans la folie à la suite du décès de sa mère (qu'elle aurait provoqué en la maudissant) et du second mariage de son père avec une de ses camarades de classe. L'essai de la seconde partie vise à expliquer le sens de ce drame en montrant comment le Québec fait le malheur de sa jeunesse : « Madame Dansereau, c'est notre âme française. Naomie Scott n'est pas sans analogie avec notre âme anglicisée, Olivette, c'est notre évolution. Elle est la parfaite image de nos talents qui ne peuvent s'épanouir » (Lavallée, 1936, p. 99). Comme chez Harvey, la modernité de Lavallée passe, dans le versant essayistique, par une peinture au noir du Québec et de ses élites bourgeoises, dont elle dénonce le snobisme, l'esprit de chapelle et le peu de goût pour l'instruction et pour les arts et lettres. Elle déplore également le retard des Canadiens français dans les domaines des sciences et de l'industrie. Fervente nationaliste, elle demande un drapeau pour le Québec et l'abandon du mouton comme emblème national : « Si l'agneau est le symbole de la docilité, il a d'autres attributs plus ou moins méprisables, Panurge l'a prouvé » (1936, p. 154). La dernière partie est même un appel au « grand réveil » : « Je crois au grand réveil. Je crois au succès des nôtres par la rénovation de notre esprit critique, de notre mentalité. Je crois en nous, en l'avenir dans le travail » (1936, p. 192).

Thérèse Tardif fait paraître en 1943, aux Éditions de l'Arbre, *Désespoir de vieille fille* (1943). Comme l'indique l'auteur en exergue, l'œuvre se présente sous forme de « feuillets détachés » que relie le cheminement intérieur de la narratrice confrontée aux dures réalités d'être femme. Celle-ci dénonce le pouvoir de l'homme et de l'église, la soumission qu'elle doit à l'un et à l'autre. Le livre fait réagir Simone Routier qui, sous le pseudonyme de Marie

de Villiers, publie la même année une *Réponse à Désespoir de vieille fille*, qui se veut un pastiche méprisant de l’œuvre visant à amoindrir la portée de ses réflexions contestatrices.

Si ces premiers romans-essais ne semblent pas avoir de suite, quelques œuvres marquantes des années 1940 poursuivent et poussent encore plus loin l’exploration du métissage de l’essai et du roman, celles de François Hertel et Pierre Baillargeon. En 1944, l’auteur du roman d’apprentissage *Le Beau risque* (1939), François Hertel, fait paraître *Anatole Laplante, curieux homme*, aux éditions de l’Arbre, œuvre identifiée sur la couverture comme un roman⁶. Pour sa part, Pierre Baillargeon publie l’année suivante *les Médisances de Claude Perrin*, aux éditions Parizeau, sans mention de genre. En 1947, Hertel et Baillargeon mettent tous deux le point final à leur cycle alors que paraissent le *Journal d’Anatole Laplante* aux éditions Serge Brousseau et *Commerce* aux éditions Variétés, Dussault et Péladeau. Cet éditeur publie, la même année, un autre « essai sous forme de récit (Mailhot, 1982, p. 370) » : *Félix, livre d’enfant pour adultes* de Jean Simard qui sera suivi d’*Hôtel de la reine*, aux Éditions Variétés, en 1949, année qui voit le départ d’Hertel et Baillargeon en France. Ces trois auteurs ont en commun d’inscrire leurs romans-essais dans des cycles littéraires et de mettre en scène des anti-héros (ou, selon Mailhot, des « misanthropes » [1982, p. 370]) dans des récits ironiques et éclatés qui critiquent la société canadienne-française de l’époque.

⁶ Celui-ci est la suite du recueil de nouvelles *Mondes chimériques* paru en 1940 aux éditions Bernard Valiquette. Par le retour de ses personnages principaux, le recueil s’apparente toutefois déjà au roman. C’est dans cette œuvre inclassable qu’apparaît son héros Anatole Laplante, mais également le double et mentor de ce dernier, Charles Lepic.

Soulignons que le roman-essai des années 1940, contrairement à celui des années 1930, est écrit par deux auteurs solidement ancré dans l'institution littéraire et en étroite relation avec une nouvelle génération d'écrivains et d'écrivains. En 1941, Pierre Baillargeon et Roger Rolland, tous deux sortis du Collège Jean-de-Brébeuf fondent la revue *Amérique française*⁷ où publiera leur ancien professeur, François Hertel. Ce dernier dirigera la revue en 1946 et 1947. Les anti-héros Plante et Perrin apparaissent d'ailleurs dans la revue avant leur parution en volume. Même si la plupart des romans-essais sont aujourd'hui oubliés, il faut reconnaître les tentatives de leurs autrices et auteurs pour renouveler la forme romanesque.

Le renouvellement du roman par l'essai : hybridité, autoréflexivité, caractère autobiographique et dissolution de l'intrigue⁸

Les romans-essais de notre corpus ont en commun d'avoir voulu sortir des sentiers battus du genre romanesque. Malgré leur diversité et leur caractère hétéroclites, ils possèdent d'importantes ressemblances tant sur le plan formel que thématique. Outre leur caractère contestataire, ces romans possèdent tous, à des degrés divers, une forme hybride.

Signant la seule critique des *Demi-civilisés* parue avant sa condamnation par le cardinal Villeneuve, Berthelot Brunet est frappé par cette caractéristique : « D'abord, ça n'est

⁷ Les œuvres de Baillargeon et Hertel participent de l'esthétique forgée dans *Amérique Française* analysée par Michel Lacroix et Élyse Guay : « Ethos ironique et condescendant, réflexivité du discours, de la poésie et de la fiction, exploration d'une littérature inaccessible au commun et privilégiant le second degré, ces éléments caractéristiques d'*Amérique française* participent à l'élaboration d'une poétique de la saillie et du paradoxe. Avec elle, une nouvelle figure d'écrivain fait son apparition sur la scène littéraire québécoise, figure composite qui combine les traits du bouffon et du moraliste, l'esprit de recherche et l'esprit critique ». (Guay et Lacroix, 2016, p. 68).

⁸ Le terme de « renouvellement » est miné : nous l'entendons ici dans le contexte du Québec et des années 1930 et 1940. De plus, nous ne prétendons pas que les diverses caractéristiques que nous mettons ici de l'avant ne se retrouvent pas également, avant et durant la période, dans d'autres romans. Le « renouvellement » provient selon nous de la combinaison de toutes ces caractéristiques.

pas un roman, mais un recueil de thèses, de conversations et de rêves » (1934a, p. 4). L’hybridité de l’œuvre lui fait même douter de son appartenance au genre romanesque. Ce flottement générique apparaît au détour de nombreuses critiques : Biron, Dumont et Nardout-Lafarge définissent ainsi le roman comme une « sorte de pamphlet romanesque en même temps qu’un texte à teneur autobiographique » (2007, p. 252). Formellement, cette hybridité provient notamment de la place que donne Harvey à la revue de combat dans le roman. La nouveauté du procédé n’est guère soulignée puisque l’hybridité du roman est confondue avec le caractère idéologique des romans à thèse de la période précédente évoqué plus haut.

Cette même hybridité apparaît dès la page couverture de *Siraf*, par la surenchère des sous-titres : « Étranges Révélations » ; « Ce qu’on pense de nous par-delà la lune ». L’« étrange récit » décontenance la critique : « livre bizarre », « monstre » (1934b, p. 4), écrit Brunet. La nouveauté de cette forme hybride est toutefois plus facilement assimilable que celle des romans-essais ultérieurs. Les critiques peuvent rattacher celui-ci à des œuvres connues. Brunet remarque, par exemple, qu’avec son œuvre, Bugnet puise à la grande tradition du roman philosophique (l’auteur évoque d’ailleurs *Candide*). Il exploite également la veine fantaisiste qui a fait la fortune d’un Swift, tandis que le sous-titre renvoie dans le même temps à Cyrano dans sa référence à « L’autre monde », le monde lunaire. Comme il le fait pour le roman d’Harvey, Brunet souligne le caractère plurigénérique de l’œuvre : « Et les neuf ou dix chapitres ne sont qu’essais, voire chroniques et articles de journaux dialogués. Dialogues qui, souvent, ne sont que les monologues de Siraf » (1934b, p. 4). Il reprend même le terme de recueil (« recueil d’essais philosophiques, sociologiques » [1934b, p. 4]).

Dans la même perspective, le caractère hybride de *Koshawika* n'a pas d'équivalent dans la littérature québécoise. Si ce roman-essai ne connaît pas une grande fortune, une courte recension de R. D. (sans doute Roger Duhamel), dans *L'Action nationale*, montre que l'ambivalence entre les deux genres est remarquée sans être encouragée : « Nous croyons que l'auteur aurait tout avantage à négliger la littérature de combat (où elle devient facilement ridicule) pour s'adonner uniquement à la fiction. Sa grande sensibilité est une force pour le romancier; elle est peut-être un écueil pour l'essayiste et le polémiste » (1938, p. 264)⁹.

L'hybridité est également un des moteurs de la création dans *Désespoir de vieille fille*. Le Jour résume l'entreprise : « Ce n'est pas un roman, ce n'est pas non plus le journal d'une femme, mais le livre tient à la fois de ces deux genres » ([Anonyme], 1934, p. 3). L'œuvre est également très proche de la poésie en prose et le modèle de Rimbaud est très souvent évoqué par Tardif.

Dans les romans de Hertel et Baillargeon, l'hybridité est pareillement omniprésente. Ces « mondes chimériques » constituent de véritables fourre-tout où sont recyclés les écrits les plus divers. L'hybridité de ses œuvres est perceptible dans les efforts que doit faire Hertel pour tenter d'imposer au public le caractère romanesque de sa trilogie « qui n'est nullement un essai, ni des contes, mais un roman fleuve ou simplement rivière, si l'on préfère » (Hertel, 1944, p. 156). Simard n'est pas en reste puisque son *Félix* est sous-titré : *livre d'enfant pour adultes* et comporte des illustrations de l'auteur. L'intégration de la forme de l'essai (au sens large) est ainsi commune aux œuvres de notre corpus. L'hybridation de ces œuvres

⁹ De nombreux critiques, dont Lucien Parizeau (voir 1934, p. 1), recommandent à Harvey de faire le contraire.

polymorphes et plurigénériques dépasse toutefois largement ces deux genres car elles intègrent de très nombreux autres genres (journal, poésie, dialogues, livre pour enfant, etc.).

Les romans de notre corpus se ressemblent en outre par leur caractère autoréflexif. Ils mettent en effet tous en scène des écrivains. Peut-être parce qu’ils sortent des sentiers battus et qu’ils explorent des formes inédites, tous les autrices et les auteurs sentent le besoin de réfléchir, à l’intérieur même de leurs textes, à leur création pour l’expliquer, la défendre.

Le caractère autoréflexif des *Demi-civilisés* n’apparaît pleinement que lorsqu’on le considère comme un roman-essai car celui-ci ne raconte pas l’écriture d’un roman mais la mise sur pied d’une revue engagée. Harvey, par ce truchement, réfléchit aux enjeux de son œuvre, et notamment à ses risques. Avec une fascination morbide, il met ainsi en scène l’exclusion sociale dont sera victime son héros pour avoir ouvertement défendu des thèses libertaires. Dans une lettre à Louvigny de Montigny écrite en mai 1934 à Cambridge, le critique Louis Dantin remarque le caractère prophétique du roman d’Harvey:

La catastrophe qui atteint Jean-Charles Harvey est lamentable; mais il m’a tout l’air d’y avoir marché les yeux grands ouverts. Il ne pouvait supposer qu’une attaque contre le clergé si ouverte, si virulente, pût rester sans riposte. Bien plus il avait décrit en détail dans son livre même toute l’aventure qui lui arrive! ... Peut-être n’était-il pas très sage d’aller au-devant de ces coups. (1965, p. 23-24)

Il existe aussi, dans *Koshawika*, une part d’autoréflexivité évidente. La préface de l’œuvre, intitulée « une opinion autorisée », est assez révélatrice du rapport complexe des deux genres. Il s’agit de la transcription d’une lettre de Crémazie à l’abbé Casgrain prenant position contre le roman au profit des idées. Si l’œuvre d’Harvey met en scène sa mise à l’index, celle de Lavallée prévoit l’indifférence et l’oubli qui lui sont promis. Illustration de la déstructuration de l’édition et du dénuement de écrivains des années trente, son essai

raconte ainsi l'humiliante expérience d'avoir tenté, sans succès, de vendre de porte en porte son premier essai intitulé *Mea Culpa*.

L'autoréflexivité est également centrale dans *Désespoir de vieille fille* : « Vengeance de la nature? Sitôt que je me remets à écrire, mes vêtements se torchonnent. » (Tardif, 1943, p. 28) La thématique de l'amour croise celle de l'écriture lorsque la narratrice évoque, sous le mode de l'ironie, ses relations avec R, un écrivain volage : « R... poursuit la publication par tranche de son premier roman. Une autre femme, un autre chapitre. [...] Pour R..., une femme : une étude, une expérience, un roman » (1943, p. 23; 28). L'amour inspire l'écrivaine : « N'ai-je pas réussi, n'ayant plus rien à vous dire, à remplir huit feuillets de pensées que vos silences avaient suscitées en moi? » (1943, p. 29)

L'écriture est sans cesse au premier plan dans les romans de Baillargeon et Hertel dont le versant essayistique ne porte pas que sur la société, mais également sur la littérature. L'autoréflexivité mène de plus, chez eux, à des procédés pirandelliens où la fiction s'avoue fictionnelle. Hertel termine *Anatole Laplante, curieux homme*, par exemple, par un chapitre métatextuel intitulé « La danse des personnages » où le narrateur s'adresse à ses lecteurs :

À ce moment de notre récit, puisque tout va mourir et qu'il faudra bientôt mettre le point final, moi au plaisir d'écrire, et vous, lecteur, je n'en doute pas, à la joie de me lire, alors qu'une autre aventure, d'évasion pour vous, de création pour moi, s'achève et que je vous ai enrichi en me vidant, ne convient-il pas de faire le point et de réunir les éléments épars d'une personnalité qui allait s'affirmant, de prendre conscience une fois pour toutes des divers personnages et des événements qui ont de l'extérieur contribué à modeler Laplante et à lui imposer un intérieur qu'il ne voulait pas nécessairement tel ? (1944, p. 155)

L'autoréflexivité entraîne de plus les autrices et les auteurs vers l'écriture autobiographique. Le héros des *Demi-civilisés*, Max Hubert, se veut *l'alter ego* de l'auteur. Dans sa présentation de l'œuvre, Guildo Rousseau souligne d'ailleurs cet aspect :

« Le roman vécu est chez lui le point de départ du roman fictif : la confession, l’égotisme et le libre arbitre sont en honneur dans son roman, comme le sont d’ailleurs le parti pris, la peinture de mœurs et le spiritualisme humain. » (Harvey, 1988 [1934], p. 7) La nature autobiographique du roman écrit au « je » participe à sa modernité et rapproche celui-ci de l’essai dit littéraire qui émerge, on y reviendra en conclusion, dans notre corpus.

Pour sa part, Bugnet revendique la subjectivité dès l’incipit de *Siraf* :

Comme à Sir Conan Doyle et à nombre d’autres hommes aujourd’hui célèbres, il m’est arrivé fort souvent de communiquer avec un esprit. Mais, à la différence du commun des spirites, je n’ai jamais eu besoin de préparer scientifiquement les séances, nul besoin non plus d’être assisté d’aucun « médium ». Je me rends bien compte que ceci est extraordinaire. Pour autant, je ne veux même pas tenter d’en offrir la moindre explication. J’estime que la meilleure manière de convaincre le lecteur consiste à lui présenter simplement les faits. Chacun peut ainsi, sans prévention, les interpréter. (1934, p. 7)

La dimension subjective y est revendiquée, notamment par l’utilisation du « je ». Le narrateur prétend que l’histoire est racontée à partir d’une expérience vécue par l’individu, sans médiation (par la science ou par une tierce personne). Il y a donc une sorte de volonté de témoignage, un désir de se présenter en tant que sujet du récit rapporté. De surcroît, cette subjectivité est accentuée par le regard du lecteur, qui va pouvoir se faire sa propre interprétation.

Le roman comporte de plus un caractère autobiographique, puisque chaque chapitre débute par une mise en scène de l’auteur travaillant ou lisant avant d’être visité par les esprits. Le troisième chapitre débute même par un extrait du journal de l’auteur daté du 15 avril 1920. (Bugnet, 1934, p. 17)

Quant à elle, Lavallée se réclame du « fait vécu » dans son avertissement au lecteur : « En publiant cet ouvrage, je délivre mon âme d'un secret qui me pèse » (1936, p. 9). L'autrice veut accorder une valeur d'authenticité au récit et termine son premier chapitre sur ces mots : « Je les ai recueillies [les anecdotes] de la bouche de mon père. Le récit est fidèle ». (1936, p. 22) Et, tout au long du récit, c'est toute la relation père-fille qui se raconte, jusqu'à la mort de ce dernier. Cette dimension subjective du « fait vécu », cette prémisse de l'intime, liée à une zone autobiographique déjà présente chez Harvey et Bugnet, ne va aller qu'en s'affirmant dans les romans-essais ultérieurs.

Par bien des aspects, *Désespoir de vieille fille* est encore plus près du journal que de l'essai. La subjectivité est au cœur de l'œuvre : « Je m'écoute, je me parle pour m'entendre, je ne me rassasie pas de mes propres discours; je me parle de la vie. » (Tardif, 1943, p. 9) Paul Lallier est ainsi reconnaissant à l'autrice de n'avoir pas écrit un roman : « On s'attendrait à un roman ou à d'humides élégies. Il n'en est rien. Il s'agit de vie. Une âme de femme, douée d'élan de tendresse, de passion même, vieillit désespérément seule, sans avoir aimé, ni avoir été aimée selon son attente, et transcrit ses dialogues avec son cœur et sa solitude. » (1943, p. 249) La critique se montre d'autant plus sensible à cet aspect qu'il contrevient à la pudeur imposée aux femmes.

Sous le masque de leurs doubles, Laplante, Perrin et Félix, Baillargeon, Hertel et Simard se livrent avec une grande honnêteté et n'hésitent jamais à se moquer d'eux-mêmes. Baillargeon intitule un chapitre : « Pourquoi je ne fus pas lu » et Simard décoche de nombreuses flèches à son anti-héros. La subjectivité réside dans la très grande liberté que s'accordent les auteurs qui devisent à bâton rompu de tout et de rien mais également dans la primauté accordée au style, vu comme l'expression suprême de l'individualité. Ces

romanciers-essayistes qui citent Valéry et Proust n’ont toutefois rien de pompeux et n’hésitent pas à rapprocher leur écriture de l’oral, comme en témoigne le titre des « médisances ». Hertel et Baillargeon accordent d’ailleurs une grande place à la conversation dans leurs écrits, qui se donnent pour improvisés.

La remise en question du modèle traditionnel du roman dans les œuvres de notre corpus passe enfin par la dissolution de l’intrigue qui se décline de plusieurs façons. Des intrigues importantes apparaissent dans *Les demi-civilisés*, mais le roman, pour l’essentiel, est centré sur ce que les nouveaux-romanciers appelleront plus tard « l’aventure de l’écriture ». Dans le cas de *Koshawika*, l’intrigue du roman est transformée par l’essai en une vaste allégorie. La dissolution de l’intrigue est partielle chez Baillargeon, Hertel et Simard qui mettent en place des lambeaux de récits. Baillargeon, par la voix de son narrateur, avoue son dégoût des récits : « Je répugne à raconter des histoires. Elles sont toutes navrantes comme la vie. Elles sont toutes trop longues comme la vie. » (1945, p. 182) Le héros d’Hertel, Anatole Laplante, après avoir décrit une de ses ternes journées d’écrivain, conclut ironiquement : « Voilà ma vie. C’est une vie simple. Je viens d’écrire ceci pour éviter aux biographes un travail de recherche où ils ne trouveraient rien. » (1944, p. 30) L’intrigue disparaît complètement chez Bugnet et Tardif. Cette dissolution est programmée par l’importance que prend le versant essayistique.

L'essai à l'épreuve du roman : fragmentation (formelle et thématique); caractère négatif; mise à distance des idées

Les versants essayistiques, proprement réflexifs, des romans-essais des années 1930 et 1940 possèdent de remarquables similarités, non dans les idées elles-mêmes, mais dans les procédés utilisés pour les transmettre¹⁰.

Premièrement, à la différence des romans idéologiques d'un Groulx ou d'un Potvin, les romans ne défendent pas une thèse centrale à laquelle tout est subordonné; ils abordent des sujets multiples. Cet éclectisme s'accompagne d'une fragmentation, d'un morcellement de la forme romanesque¹¹. Pour Berthelot Brunet, on l'a vu, *Les demi-civilisés* se présente ainsi comme un « recueil de thèses, de conversations et de rêves. » (1934, p. 4) Le roman *Siraf* est également dépourvu d'une thèse centrale :

Siraf est un livre curieux, où l'on discute de toutes sortes de choses, des sujets aussi disparates que le concept d'univers du point de vue des esprits, du point de vue de l'homme et du point de vue des molécules vivantes qui s'agitent dans le corps d'un poisson, et l'idée qu'une famille chinoise peut se faire de la barbarie de la civilisation occidentale en lisant les grands journaux de New-York, Chicago et Montréal. » (P.S., 1934, p. 3)

Le versant essayistique de *Koshawika*, de même, livre des idées en vrac : « Rien de lié dans cet ouvrage, rien de fondu. Ce sont des pensées très personnelles, jetées, ici et là, au hasard et au caprice d'une imagination débordante qui enchantera les plus difficiles » ([Anonyme], 1937, p. 2). Le morcellement des idées est encore plus important dans

Désespoir de vieille fille :

¹⁰ Insistons sur le caractère relatif de la division des caractéristiques communes de œuvres de notre corpus entre le roman et l'essai. L'hybridité, l'autoréflexivité et le caractère autobiographique influent ainsi sur les idées de ces œuvres.

¹¹ On rejoint, ici comme en bien des endroits, le texte de Michel Lacroix qui suit le nôtre dans ce numéro de revue.

On remarquera la composition particulière de chaque section. L’auteur commence par une exposition narrée, sorte de thème général. Puis, à sa suite, s’amorce le développement, chapelet de pensées et de sentiments détachés, certains banals, la plupart bien sentis, unifiés et harmonisés par le thème lyrique initial. (Lallier, 1943, p. 249)

L’emploi d’aphorismes rapproche de plus Tardif de Hertel, Baillargeon et Simard. *Félix* comporte une quarantaine de chapitres, mais ceux-ci font en moyenne deux pages. Les deuxième et troisième parties de *Commerce* sont constituées de courtes maximes. Cette fragmentation passe également par la division des œuvres. Dans leurs romans, les trois auteurs pratiquent une écriture qui rappelle les Essais de Montaigne (abondamment cités). Leurs romans procèdent en effet thématiquement plutôt que chronologiquement. Liées par l’époque de la Grande Noirceur, ces thématiques se recoupent souvent : on retrouve ainsi dans les *Médisances* un chapitre consacré aux professeurs intitulé « Mes maîtres » et dans *Félix* un chapitre similaire intitulé « Les maîtres »; Baillargeon et Simard racontent tous deux les « soupçons odieux » que les adultes portent sur leur sexualité. Dans sa conclusion d’*Anatole Laplante, curieux homme*, le narrateur, conscient du caractère « en apparence épars » de son œuvre, sent l’obligation de « rassembler et lier ensemble, d’une manière certes artificielle (si nous voulons enfin qu’on tienne compte de nous dans l’histoire du roman) » (Hertel, 1944, p. 156). Baillargeon loue du reste la maxime (en désavouant le roman!) :

La vie du roman, sa principale qualité, c’est la tienne que tu perds à le lire. La maxime seule est morale. Elle seule a pour excuse sa brièveté. Elle seule enfin veut être le dernier mot. Sa tournure constitue la meilleure des preuves possibles; il n’en est pas besoin d’autres; tout ce qui allongerait la maxime l’affaiblirait. Resserrée extrêmement dans une phrase, elle n’en est que plus énergique. » (1945, p. 181-182)

Les autrices et les auteurs des romans-essais ont également en commun une vision de la société canadienne-française extrêmement négative. De façon générale, leurs romans-essais

attaquent des thèses plus qu'ils n'en défendent. *Les demi-civilisés* constitue dans cette optique un roman de l'anti-thèse. Bugnet résumait quant à lui sa méthode dans la note accompagnant la publication des premier et sixième chapitres de *Siraf* dans *Le Canada Français* :

Je me suis revêtu de leurs oripeaux scientifiques et, dans l'esprit de « castigare ridendo mores », je me suis diverti moi-même à montrer quelle figure prendrait leur idole (l'humanité moderne) devant des « esprits » peu célestes sans doute, dénués de mansuétude qui m'ont fait entendre quelques propos, assez inhumains, mais dont je n'affirmerai pas qu'ils soient toujours faux, comme non plus qu'ils soient toujours justes. Tout lecteur intelligent et de bonne foi pourra, je crois, par sa propre réflexion, extraire de ces propos quelques salutaires idées. (1931-1932, p. 18)

Cette méthode déstabilise visiblement la critique : « C'est une série de discussions, où l'on trouve des objections sans solutions satisfaisantes, des sophismes sans réfutation adéquate. » (P.S., 1934, p. 3)

Lavallée livre, elle-aussi, ses idées de façon essentiellement négative :

L'auteur sait voir ce qui se passe dans notre petit monde des lettres, des arts et ailleurs, et — sa loyale franchise en est bien incapable — ne se gêne pas pour peindre tous les ridicules et les travers des gens; Mlle Lavallée a-t-elle raison de nous présenter en clair-obscur aussi prononcé certains aspects de notre caractère, de notre individualité, je n'oserais pas dire de notre humanisme défaillant? D'autres avant elle l'ont fait avec moins de courtoisie et sûrement dans une langue moins française. (Bertrand, 1937, p. 6)

Il y a, chez Tardif, des dénonciations et des revendications, comme chez Lavallée, mais les idées laissent davantage de place aux mots et aux images, aux formules lapidaires et grandiloquentes. En fin de parcours, la romancière renoue de plus avec une spiritualité trempée de littérature, « avec la religion qui nous a donné le Christ de Rimbaud mourant, le Christ fort de Claudel, le Christ des fuites de Mauriac, le Christ baigné de blasphèmes par Renan, le Christ adoré par son petit-fils Ernest Psichari. » (Tardif, 1943, p. 121)

Hertel, Baillargeon et Simard poursuivent, dans une esthétique différente, le procès de la société canadienne française. La posture attribuée par un critique de l'époque au

personnage médisant de Baillargeon sied également à Anatole Laplante et Félix : « Claude Perrin pense; ne pense pas comme tout le monde; et même, il paraît mettre du système à penser différemment, contrairement aux personnes de son milieu. C'est un homme de réaction. » (Sainte-Croix, 1945, p. 5)

Hertel, le plus savant, le plus littéraire, le plus éthéré, ne produit guère d’étincelles. Berthelot Brunet, dans son *Histoire de la littérature canadienne-française*, dit de celui-ci : « Révolutionnaire, François Hertel voudrait bien l’être, mais il n’y parvient pas toujours. Au fond, François Hertel est surtout un chanoine Groulx badin [...]. » (Brunet, 1946, p. 106) Baillargeon, beaucoup moins prudent, décrit la férocité, la bêtise et l’ennui dans l’éducation de l’époque. Les médisances de Perrin préparent *Les insolences du frère Untel*. Disciple de Voltaire, Simard est tout aussi abrasif. Les deux romans mettant en scène Félix se méritent d’ailleurs la côte « Mauvais » dans la revue *Lectures* qui, de 1946 à 1965, identifie les lectures dangereuses. Les trois auteurs n’attaquent toutefois jamais de front, comme l’avait fait Harvey ou comme le feront les signataires du Refus global en 1948, mais pratiquent plutôt une guerre de harcèlement et d’embuscades.

Les réflexions qui sont développées sont enfin, dans la plupart des romans-essais, mises à distance. Dans *Siraf*, cette mise à distance des idées résulte de l’utilisation d’un appareil énonciatif complexe et d’une multiplication des points de vue, procédé qui rend le message moins univoque, comme le remarque Hervé Griffon : « La morale n’est pas prêchante, ne suinte ni la jaunisse, ni le larmolement particulier aux bonzes du patriotisme, de la politique et de la littérature. Elle est toute en suggestions amusantes; ou bien elle fait voir l’absurde sans insister lourdement sur les correctifs. » (1935, p. 307) Pour certains

critiques, toutefois, le procédé menace le sens même de l'œuvre : « Sans doute ces entretiens avec les esprits donnent une certaine latitude, c'est un genre qui permet beaucoup de fantaisie. Mais enfin M. Bugnet a dû vouloir dire quelque chose. » (P.S., 1934, p. 3) Dans *Koshawika*, cette mise en perspective des idées par le roman est à prendre au sens propre puisque le lecteur est invité à faire des liens entre l'essai et le roman. La mise à distance des idées, dans *Désespoir de vieille fille*, est totale puisque le roman-essai tend vers l'abstraction. Quant à eux, Hertel, Baillargeon et Simard forment, dans leurs œuvres, des positions énonciatives excentrées pour mieux se moquer de la bourgeoisie, de l'éducation, de la religion. Laplante et Perrin sont des écrivains obscurs et désargentés. Lepic est un étranger (Juif, Irlandais et Néo-Zélandais!) qui se fera passer pour fou afin de vivre l'expérience de l'asile. Félix est un enfant sans cesse mis à l'écart. Ajoutons que, chez ces trois écrivains, l'ironie est reine et n'épargne ni les auteurs ni les personnages ni leurs réflexions. La critique adressée par Laurent Mailhot au *Félix* de Jean Simard peut s'appliquer à ces trois romanciers : « Ces révoltés sans révolution, sans idéologie, sans parti, rafraîchissaient l'atmosphère duplessiste sans en troubler les marais profonds. » (1982, p. 370)

Du roman-essai... à l'essai littéraire?

Malgré leur diversité et leur originalité, les romans-essais des années 1930 et 1940 gagnent à être regroupés en vertu des nombreuses caractéristiques qu'ils partagent, tant dans leurs versants romanesques (hybridité, autoréflexivité, caractère autobiographique et dissolution de l'intrigue) que dans leurs versants essayistiques (fragmentation; caractère négatif; mise à distance des idées). Le roman-essai, à première vue, ne semble guère avoir eu de postérité. Bugnet et Lavallée cessent d'écrire ; Tardif n'écrit qu'une autre œuvre (le roman *La Vie quotidienne* publié en 1951 à compte d'auteur). Hertel, Baillargeon et Simard chercheront

tous à produire par la suite de « vrais romans », ce qu’ils feront avec un certain succès mais sans véritablement trouver leur public. Comme beaucoup d’écrivains des années 1930 et 1940, ceux-ci se retrouvent en décalage dans le monde de l’après-guerre. André Gaulin rapproche, de façon convaincante, les œuvres de Baillargeon des *Insolences du frère Untel* de Jean-Paul Desbiens (2009, p. 42-44)¹². Son article, très élogieux pour Baillargeon, montre les difficultés de l’auteur, mal-aimé de la critique et promis à l’oubli. Ces difficultés ne sont-elles pas également liées au genre qu’il a pratiqué ? Une anecdote de Gaulin permet de le croire : « [S]on roman inédit *Autour d’un gros bonhomme* [...] aurait mérité le premier prix du Cercle du livre de France en 1949, n’eût été que les jurés... craignaient la réflexion des Français sur le fait que l’œuvre tenait à la fois du roman et de l’essai! » (2009, p. 42).

Certes, la forme du roman-essai, au sens strict, ne disparaît pas tout à fait et telle¹³ ou telle œuvre¹⁴ peut s’y rattacher. Mais comment expliquer l’apparition dans un corpus non négligeable (soit 8% de la production romanesque de l’époque) de cette forme dans les années 1930 et 1940? Michel Lacroix, dans le texte qui suit le nôtre, émet d’intéressantes hypothèses auxquelles nous souscrivons. Nous proposons une autre piste de réflexion. Et si la forme qui cherchait à naître dans ces romans-essais n’était autre que celle de l’essai dit littéraire¹⁵?

André Belleau, dans « Approches et situation de l’essai québécois », remarque les racines romanesques de l’essai littéraire au Québec :

¹² L’expression « roman-essai » apparaît dans l’un des sous-titres de son article.

¹³ *Monsieur Melville* de Victor Lévy-Beaulieu par exemple.

¹⁴ *Le siècle de Jeanne* d’Yvon Rivard (Brodeur, 2016).

¹⁵ Ce qui n’exclut pas l’existence de « précurseurs » plus anciens, notamment au XIX^e siècle (Simard, 1981; Lamonde, 2005).

Or j'estime qu'au Québec, depuis au moins une quarantaine d'années, un bon nombre d'essais ont été produits et publiés sous le couvert du discours romanesque. Qu'on ne se méprenne pas : il ne s'agit pas des remarques, commentaires adjuvants qui constituent, dans tous les romans, le discours habituel du narrateur. Parlons plutôt de longs développements, ou de chapitres entiers, ou de fragments nombreux et disjoints, ou même d'une organisation narrative exclusivement centrée sur ce que Jean Marcel a appelé un « corpus culturel ». Encore une fois, non pas de simples « plages » idéologiques mais de considérables expansions discursives. Les *Demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey offrent dès 1934 un bon exemple. (Belleau, 1980, p. 541-542)

De nombreuses caractéristiques des romans-essais que nous avons repérés sont également celles de l'essai littéraire. Étudiant la conception polyphonique de l'essai chez Belleau, Dumont montre son caractère hybride¹⁶ :

le genre de l'essai, loin de s'autonomiser, peut s'intégrer aux autres genres seconds qui ne sont pas a priori littéraires, de même qu'à un genre second littéraire comme le roman. [...] Il y aurait donc non seulement passage d'un type de genre à l'autre (du genre du discours scientifique au genre littéraire de l'essai, par exemple), mais encore une sorte de contamination dynamique entre les genres littéraires eux-mêmes (par exemple le roman et l'essai). (1997, p. 763)

Pierre Glaudes et Jean-François Louette notent son caractère autoréflexif : « l'essai suppose une écriture qui se commente, se juge sans cesse, se nuance, se critique, se contredit même. En reprenant un mot d'un commentateur de Montaigne (André Tournon), on dira qu'il procède volontiers par auto-exégèse » (2011, p. 315). Pascal Riendeau repère, au-delà de la subjectivité et de l'écriture au « je », sa « dimension autobiographique » (2005, p. 95) L'écriture de l'essai, selon Glaudes, « se refuse à la linéarité des discours persuasifs canoniques et aux structures dialectiques fermées, pour privilégier une esthétique de la fragmentation, des disparates et de la rupture, dans laquelle la déconstruction des arguments l'emporte sur l'affirmation d'une doctrine » (2002, xviii; cité dans Riendeau). Christian

¹⁶ Sur les rapports de la fiction et de l'essai, voir Audet, 1999-2000; sur ceux du roman et de l'essai, voir Philippe, 2000.

Tremblay émet quant à lui l’hypothèse qu’il « incarne le discours du *non-savoir* [et qu’il] met en valeur l’incertitude de toute connaissance » (1992, p. 11; cité dans Riendeau) André Belleau note enfin l’importance du « distancement » dans l’essai :

Pendant longtemps, notre roman nous a été donné comme se racontant tout seul, sans retour réflexif de l’énonciateur sur son énoncé au sujet des codes littéraires, de la langue, etc. L’essai au contraire, implique ce distancement car il nous propose précisément du langage sur du langage, de la culture sur de la culture, des signes sur des signes. (1980, p. 541)

Robert Vigneault, en esquisant à grands traits l’histoire de l’essai au Québec (1972), situe ses origines dans les années 1940 et voit en Baillargeon, Hertel et Simard les premiers auteurs du genre au Québec (il évacue du reste la dimension romanesque des *Médisances de Claude Perrin*). Dans « Petite essayistique », un article devenu canonique, André Belleau montre que cette apparition peut être envisagée comme un indice de la maturité de la littérature québécoise :

Mais l’apparition d’essayistes dans la littérature suppose une condition supplémentaire: que la teneur en culture du discours social ne se situe pas au-dessous d’un certain seuil. Car l’essayiste, lui, travaille plus spécifiquement avec le langage de la culture. Et il m’apparaît évident qu’une société où les signes de la culture sont raréfiés produira peu d’essayistes. (1983, p. 9-10)

Il réfléchit également aux rapports de l’essai et du roman et élabore sa célèbre formule : « [l]e roman est mangé par l’essai » (1983, p. 8). Le corpus ici étudié permet de donner un sens nouveau à cette manducation qu’il faudrait prendre à la lettre. Les romans-essais montrent en effet la première phase de ce processus de digestion.

Bibliographie

Romans-essais (par ordre chronologique)

- HARVEY, Jean-Charles (1988 [1934]), *Les Demi-civilisés*, édition critique de Guido Rousseau, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- BUGNET, Georges (1934), *Siraf*, Montréal, Éditions du Totem.
- LAVALLÉE, Jeannine (1936), *Koshawika*, Montréal, Éditions Rénovation.
- TARDIF, Thérèse (1943), *Désespoir de vieille fille*, Montréal, Éditions de l'Arbre.
- HERTEL, François (1944), *Anatole Laplante, curieux homme*, Montréal, Éditions de l'Arbre.
- BAILLARGEON, Pierre (1945), *Les médisances de Claude Perrin*, Montréal, Parizeau.
- BAILLARGEON, Pierre (1947) *Commerce*, Montréal, Éditions Variétés, Dussault et Péladeau.
- HERTEL, François (1947) *Journal d'Anatole Laplante*, Montréal, Éditions Serge Brousseau.
- SIMARD, Jean (1947), *Félix, livre d'enfant pour adultes*, Montréal, Éditions Variétés, Dussault et Péladeau.

Autres œuvres citées (par ordre alphabétique)

- [Anonyme] (1934), « Désespoir de vieille fille », *Le Jour*, vol. 6, n° 36, p. 3.
- [Anonyme] (1937), « Koshawika », *En avant!*, vol 1, n° 1, p. 2.
- AUDET, René (décembre 1999-février 2000), « La fiction à l'essai », colloque en ligne *Fabula* « Frontières de la fiction », <http://www.fabula.org>.
- BELLEAU, André (1980), « Approches et situation de l'essai québécois », *Voix et images*, vol. 5, n° 3, p. 537-543.
- BELLEAU, André (1983), « Petite essayistique », *Liberté*, vol. 25, n° 6, p. 7-10.
- BERTRAND, Camille (23 janvier 1937), « Koshawika », *Le Devoir*, vol. 28, n° 17, p. 6.
- BIRON, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge (2007), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.

BRODEUR, Andréanne (2016), « Le dialogue entre l'essai et le roman dans Le Siècle de Jeanne », mémoire de maîtrise, Université de Montréal.

BRUNET, Berhelot (1934a), « Quand le Québec se dessale », *L'Ordre*, vol. 1, n° 39, p. 4.

BRUNET, Berhelot (1934b), « Le philosophe d’Alberta », *L'Ordre*, vol. 1, n° 222, p. 4.

BRUNET, Berhelot (1946), *Histoire de la littérature canadienne-française*, Montréal, Éditions de l’Arbre.

BUGNET, Georges (1931-1932), « Siraf », *Le Canada Français*, vol. 19, p. 18.

CHARTIER, Daniel (2000), *L’émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises ».

DANTIN, Louis, (8 avril 1965), « Exclusif au Devoir. Vingt lettres inédites de Louis Dantin à Louvigny de Montigny », *Le Devoir*, vol. 56, no 82, p. 23-24.

DÉCARIE, David (2016), « L’évolution du roman urbain (1934-1945) : du roman bourgeois au roman du peuple », *Voix et Images*, vol. 41, n° 2, p. 21-33.

DUMONT, François (1997), « Le fonds des formes : la dynamique des genres chez André Belleau », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 75, n° 3, p. 761-769.

GAULIN, André (2009), « Essais pré-politiques : des Médisances aux Insolences », *Québec français*, n° 153, p. 42–44.

GIGUÈRE, Andrée-Anne (2016), « Les écrivains de La Relève et la pensée romanesque : critique et pratique du roman chez Robert Charbonneau, Robert Élie, Jean Le Moyné et Hector de Saint-Denys Garneau », thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2016.

GRIFFON, Hervé (mai 1935), « Siraf », *L’action nationale*, vol. V, n° 5, p. 307.

GUAY, Élyse et Michel Lacroix (2016), « Saillies et paradoxes : Amérique française et l’ethos du moraliste bouffon ». *Voix et Images*, vol 41, n° 2, p. 67-81.

GLAUDES, Pierre et Jean-François Louette (2011), *L’essai*, Paris, Armand Colin.

GLAUDES, Pierre, « Introduction », dans : Pierre glaudes (dir.), *L’essai : métamorphoses d’un genre*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2002, p. i-xxvi.

LALLIER, Paul (1943), « Désespoir de vieille fille », *Relations*, n° 33, p. 249.

LAMONDE, Yvan (2005), « L'essai littéraire au Québec au XIXe siècle : le problème de sa définition et du statut de la prose d'idées », *Les Cahiers des dix*, n° 59, p. 21-54.

MAILHOT, Laurent (1982), « Félix », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome III : 1940-1959, Montréal, Fides, p. 370.

PARIZEAU, Lucien (1934), « Le roman de Jean-Charles Harvey », *L'Ordre*, vol. 1, n° 44, p. 1.

PHILIPPE, Gilles, dir. (2000), *Récits de la pensée. Études sur le roman et l'essai*, Centre d'études du roman et du romanesque, Université de Picardie - Jules Verne, Paris, Sedes.

P. S. (19 décembre 1934), « Que veut-il dire? », *Le Devoir*, vol. 25, n° 291, p. 3.

R. D. (1938), « Mea Culpa, Koshawika », *L'action nationale*, vol. 11, n° 3, p. 264.

RIENDEAU, Pascal (2005), « La rencontre du savoir et du soi dans l'essai », *Études littéraires*, vol. 37, no 1, p. 91-103.

ROBERT, Lucie (2011), « De La Vie littéraire à La Vie culturelle. "Vie", avez-vous dit ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. CXI, no 1, p. 89-105.

SAINTE-CROIX, A. (11 août 1945), « Portrait d'un original », *Le Jour*, vol. 8, n° 48, p. 5.

SIMARD, Sylvain (1981), « L'essai québécois au XIXe siècle », *Voix et Images*, vol. 6, n° 2, p. 261-268.

TREMBLAY, Christian (1992), *Le processus de transformation cognitive. Le cas de la thèse de doctorat*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1992.

VIGNEAULT, Robert (1972), « L'Essai québécois : la naissance d'une pensée » *Études littéraires*, vol. 5, n° 1, p. 59-73.

Notices biobibliographiques

Professeur au département d'études françaises de l'Université de Moncton et membre de l'équipe de la série La vie littéraire au Québec, **David Décarie** est un spécialiste du roman français et québécois du XXe siècle. Publications récentes : *Métro-tout-nerfs-rails-magiques, Les transports dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline*, éditions 8, 2018; avec Lori Saint-Martin : Germaine Guèvremont, *Le Cycle du Survenant I*, Presses de l'Université de Montréal, 2017.

Après avoir rédigé un mémoire sur les dernières lettres de Chevalier de Lorimier, Marie-**Frédérique Desbiens** a collaboré à des éditions critiques sur l’histoire et les écrits des Patriotes. Elle a également prononcé plusieurs communications au Québec et en Europe sur ces questions ainsi que sur le roman historique, sujet de la recherche postdoctorale qu’elle a menée au CNRS à Paris de 2005 à 2007. En 2019, elle s’est vu décerner le prix Jean-Éthier-Blais pour son ouvrage *Le premier romantisme au Canada*. Entre engagement littéraire et politique, issu de sa thèse de doctorat. Cosignataire de *La vie littéraire au Québec*, elle a été coordonnatrice de cette équipe pendant plus de 10 ans avant de devenir responsable de programmes au Fonds de recherche du Québec – Société et culture.

« Ne croyez pas ce que je viens de vous dire ». Maximes et essayistes fictifs contre la pensée dogmatique

Michel Lacroix

Université du Québec à Montréal

Résumé

Rarement utilisées jusque-là dans la littérature québécoise, les formes brèves aphoristiques sont explorées par plusieurs écrivains, à la fin des années trente et au début des années quarante. Entre « maximes et papillotages », réflexion intemporelle, bons mots et confession sentimentale, ce corpus hétéroclite met en évidence une commune tendance au morcellement, à la discontinuité, en même temps qu'une volonté de savoir passant par le travail de la phrase. Ce faisant, ce corpus s'écrit en marge ou à rebours des doctrines, manifestant à la fois l'aspiration à l'autonomie littéraire et l'affirmation de la subjectivité amoureuse.

Abstract

Aphorisms and maxims were very rarely employed in Québec literature before the 1930's, which marked the publication of a small but significant group of them. Oscillating between moral philosophy and moralization, wit and truism, this corpus has a common tendency towards discontinuity, an oblique resistance to unifying dogma. Their aspiration to a highbrow style signals the value they claim for an autonomous literature, while the expression of a passionate voice introduces subjectivity as a legitimate form of wisdom.

Le hasard objectif de la lecture d'une quatrième de couverture m'a conduit à interroger la zone frontière entre essais et romans, zone où campent délibérément plusieurs textes de la littérature québécoise des années 1940, alors qu'elle avait été un « *no man's land* » jusqu'alors. Il y avait, au départ, le désir de comprendre l'œuvre de Hertel, et plus spécifiquement la trilogie d'Anatole Laplante¹, objet particulièrement intéressant dans le cadre d'un examen collectif des « œuvres frontières », puisque cette trilogie s'acharne à déjouer les catégories génériques. La première piste arpentée était celle de l'articulation entre le personnage d'écrivain-fictif et le registre essayistique des textes narratifs où il figure. Pourquoi est-ce que ce personnage, vecteur de retournement de l'énonciation sur elle-même, comme le souligne André Belleau (1999, p. 9-10), se trouve-t-il fréquemment associé à l'essai, à des formes d'essai intradiégétiques, au cours des années quarante²? Que s'est-il passé pour que l'écrivain au deuxième degré devienne un essayiste fictif, plus qu'un romancier, qu'un poète ou qu'un dramaturge fictif?

¹ François Hertel, *Mondes chimériques*, Montréal, Bernard Valiquette, 1940; Anatole Laplante, *curieux homme*, Montréal, l'Arbre, 1944; *Le Journal d'Anatole Laplante*, Montréal, Éditions Serge Brousseau, 1947.

² C'est le cas en effet dans les « romans » publiés au même moment par Baillargeon, Simard et pour de nombreux récits brefs publiés dans *Amérique française*, entre 1940 et 1948.

Examinant le *Journal d'Anatole Laplante*, j'ai remarqué sur la 4^e de couverture l'annonce d'un roman intitulé *Le Chien d'un poète*, par un certain Jean Dubeau. Comme je venais tout juste de découvrir *Les Aiguillons*, par un tout aussi inconnu Marc Benoît (1941), texte constituant une surprenante mise en abyme de la genèse d'un roman, je me suis cru sur le point d'exhumer un nouvel oublié du corpus d'écrivains fictifs de la période. Peine perdue, ni le catalogue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec ni Google n'en ont la moindre trace. Revenant à la couverture de l'ouvrage de Hertel, pour vérifier le titre introuvable, j'ai cette fois buté sur le titre précédent, *Papillons noirs*, de Marylène (1948), accompagné de la mention « poèmes et maximes ». Je retrouvais dans le second terme de cette désignation un autre fil de mes recherches sur Hertel, Baillargeon et *Amérique française*, celui de la forme brève, en même temps qu'un autre cas d'œuvre-frontière, au croisement de la poésie, du journal intime et des « réflexions » sur l'amour. Le vrai-faux roman de Dubeau était une fausse piste, du point de vue du personnage d'écrivain fictif, mais son inscription sur la 4^e de couverture d'*Anatole Laplante*, aux côtés des *Papillons noirs* n'est pas un hasard; elle signale plutôt que le texte de Hertel est révélateur du croisement de plusieurs remises en question des codes discursifs et génériques³.

À partir de cette découverte et de recherches subséquentes, j'ai fait le pari qu'un lien fort rattachait le tropisme essayistique du corpus d'écrivains fictifs et le corpus, restreint mais significatif, de textes s'apparentant aux maximes, aphorismes et épigrammes. Je commencerai par ce dernier, d'une part parce que Marie-Frédérique Desbiens et David

³ Un examen collectif de cette mise à l'épreuve des codes a été effectuée dans Yvan Lamonde et Jonathan Livernois (dir.), *Une culture de transition. À la recherche de codes de substitution au Québec (1934-1965)*, Québec, Codicille éditeur, 2018.

Décarie examinent dans une contribution parallèle le roman-essai, d'autre part parce que l'écriture de maximes au Québec n'a à ma connaissance jamais été explorée. On ne retrouve d'ailleurs aucune catégorie générique rassemblant les formes brèves non-narratives dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* ou dans les tomes de *La Vie littéraire au Québec*, non sans raison, vu leur rareté.

J'ai d'abord effectué des recherches dans la version numérique du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* afin de voir s'il y avait, entre 1934 et 1948⁴, des ouvrages caractérisés sur le plan formel, en tout ou en partie, comme des maximes, aphorismes ou pensées, puis ai comparé ces données avec les périodes couvertes par les tomes I à VI de *La Vie littéraire*. Cela dessine une courbe assez claire, bien que reposant sur un petit nombre de titres. Dans chacun des cas (maximes, aphorismes ou pensées), la période 1934-1948 rassemble plus d'ouvrages que les périodes précédentes⁵. Pour les maximes, par exemple, on ne trouve aucun titre décrit par cette désignation, dans le texte des notices du *DOLQ*, avant le tome IV, lequel en contient deux. Les tomes V et VI caractérisent 1 et 3 textes respectivement, alors qu'on trouve des occurrences dans la description de sept publications entre 1934 et 1948.

Parmi eux, on retrouve bien évidemment les publications de Baillargeon (1947, 1947, 1948), lesquelles sont toutes décrites par le terme de « maximes ». Aux côtés de ces textes, on trouve aussi *Félix* de Jean Simard (1947), *Anarchie dans l'art* de Dominique Laberge

⁴ Comme les *Papillons noirs* de Marylène furent à l'origine de cette recherche, j'ai ajouté l'année 1948, celle de sa publication, dans mes requêtes.

⁵ Il y a respectivement aucune, une, deux, deux, une et trois notices recourant au terme de maximes pour les tomes I, II, III, IV, V et VI de *La Vie littéraire au Québec*. Pour les années 1934-1948 qui seront celles du tome VII (1948 exceptée), il y a 5 notices.

(1945), *Papillons noirs* de Marylène (1947) et *Effigies* d’Alberte Langlais-Campagna (1943). À ces textes, il faut ajouter les mentions de « pensées » et d’« aphorismes », dont *Au fil des heures bleues* d’Hélène (1935), *Pensées et souvenirs* de Fernand Rinfret (1942) et *Désespoir de vieille fille* de Thérèse Tardif (1943). On pourrait juger qu’il y a surtout là un effet Baillargeon, mais ce ne serait pas tout à fait exact. Élyse Guay et moi avons tenté de montrer l’importance prise par la forme brève dans les pages d’*Amérique française*, importance qui tient en partie seulement aux « Épigrammes » qu’y publie Baillargeon. (Guay et Lacroix, 2016) Plusieurs autres collaborateurs publient des groupes d’aphorismes, au détour d’une page, ou s’adonnent à ce que Roukhomorvsky décrit comme enchâssement, « c’est-à-dire l’insertion [de la forme brève] dans un texte continu, à l’intérieur duquel elle demeure identifiable et conserve ses caractères spécifiques » (2005, p. 6). Enfin, un petit coup d’œil sur les années qui suivent celles couvertes par le tome VII de *La Vie littéraire* (1934-1947), permet de voir qu’entre 1949 et 1963, pas moins de 9 ouvrages sont associés à la maxime dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Cela permet de supposer qu’on assiste, dans les années 1934-1948, à la percée des formes brèves associées aux moralistes français et à l’Antiquité classique, percée qui ne sera pas temporaire, mais l’amorce d’un mouvement prolongé dans les années ultérieures. Je ne pourrai certes pas rendre raison des multiples causes de cette percée, mais je vais tenter de comprendre ce que ces formes impliquent, comme rapport au discours social, en plus d’examiner les liens qui peuvent rattacher cette pratique à la cohorte d’essayistes fictifs hantant les textes de Baillargeon, Hertel, Simard et compagnie.

Je ne cherche pas, en rassemblant ces ouvrages dans un même corpus, à lui conférer une quelconque unité, pas plus que je ne cherche à prétendre que, subitement, la maxime aurait constitué un horizon formel structurant dans le champ littéraire québécois des années quarante. Ce ne fut le cas, sans doute, que pour Pierre Baillargeon, si attaché à ce type d'écriture. Je souhaite plutôt me servir de la désignation de maxime, par les collaborateurs du *DOLQ*, de manière heuristique, afin de creuser la signification de ces textes et de leur publication conjointe dans un temps relativement court. Après tout, il y a bien là, à première vue, un type spécifique d'ouvrages, ne correspondant guère aux classes de textes dominantes dans les années 40 : des livres qui, dans une de leurs sections, voire dans leur intégralité, rassemblent des textes de quelques lignes à peine, textes n'affichant pas les codes graphiques et prosodiques du poème et n'esquissant pas de récit ou d'échange de paroles. Pour éclairer ces assemblages, le travail d'Éric Tourrette (2008) sur les formes brèves de la description morale m'a semblé particulièrement utile, malgré l'évident anachronisme de la comparaison.

Se distinguant au sein des textes à visée argumentative par sa brièveté, la maxime se présente, dans le corpus analysé par Tourrette, comme un aphorisme à visée universelle (2008, p.170). Son essor, dans la France du XVIIe siècle est lié selon lui aux sociabilités mondaines et elle en a épousé le caractère élitiste en ce sens qu'elle incarne sur le plan formel une poétique du raffinement, marquée par la primauté du rare et du délicieux, exactement comme la gastronomie s'élève contre la nourriture commune, aux saveurs fortes et grossières. La maxime manifeste par ailleurs une hostilité polie, impersonnelle aux mœurs et idées qu'elle brocarde. Évitant le ton dogmatique ou polémique, elle introduit des modalisateurs tels que « souvent » ou « la plupart », et a volontiers recours à l'ambiguïté ou au ludisme. La maxime revendique tout à la fois une esthétique de la formule, de la frappe, du bon mot, et

une visée « scientifique », c'est-à-dire l'expression d'un savoir, d'une vérité sur les comportements humains, fondés sur le discernement, la capacité à voir et à décrire avec netteté. Dans son rapport à l'interlocuteur, enfin, la maxime s'oppose au précepte : elle n'est pas mot d'ordre ou injonction, mais une observation désabusée. La parole des moralistes s'oppose ainsi à celle des moralisateurs.

Démontrer la parenté entre cette description de la maxime et les formes brèves employées par Baillargeon relève presque du truisme, tant le corpus des moralistes français d'Ancien Régime était pour lui un modèle privilégié. Je rappellerai tout de même, en passant, qu'on trouve déjà, dans *Hasard et moi* (1940), son premier livre, des énoncés interrompant la narration des épisodes dans la vie du personnage central, Pierre, pour formuler sur un mode impersonnel (le plus souvent au « On »), des vérités intemporelles. « Toute explication d'état d'âme est gratuite » (p. 16); « Son moi, aussi bien que le mien, c'est son impression des autres. On se sépare du monde et en même temps de son propre être et l'on perd alors son ambition, son sexe, son nom et plusieurs choses également utiles dans la société » (p. 32-33). Page après page, les *Médisances de Claude Perrin* égrènent de telles remarques désabusées sur le genre humain, les détachant souvent par des alinéas du récit qui les enchâsse : « Quand il nous reste peu de temps à vivre, nous ne songeons qu'à le dilapider. Socrate a fini par écrire des vers » (29); « Obscur, l'écrivain l'est d'abord à lui-même et il ne se connaît jamais si bien que lorsqu'il est célèbre » (30), « Tout jugement est une épitaphe » (66). La mention des maximes de La Rochefoucauld, « pleines de sagesse et de style » orientent clairement la lecture de ces fragments. Dans leur forme comme dans leur sujet (faiblesses humaines et paradoxes de la vie d'écrivain), ces passages s'apparentent étroitement avec les épigrammes

publiées dans *Amérique française*, mais ce n'est que dans *Commerce*, publié deux ans plus tard, en 1947, que la maxime devient un principe structurant, avec la réunion de plusieurs dizaines d'entre elles dans les 2^e et 3^e parties.

Cela est cependant assez connu, aussi vais-je passer aux autres textes de ce corpus restreint, en glissant rapidement, aussi, sur *Félix* de Jean Simard, dont le principe ressemble aux *Médisances*, par l'insertion de maximes dans le fil de textes narratifs, de préférence au regroupement en chapitres distincts, comme dans *Commerce*. Le renvoi à la Bruyère, à la fin du livre, manifeste une semblable prégnance de l'intertexte des moralistes du classicisme français. On trouve cependant nettement plus d'humour chez Simard que chez Baillargeon, comme en fait foi l'incipit du chapitre « Généalogies » : « Il faut beaucoup de précaution pour escalader l'arbre généalogique, car on ne sait jamais si, sur une des branches, l'on ne va pas rencontrer, à l'improviste, un singe ou un pendu » (p. 13). Par ailleurs, les exergues placés en tête de chacun des chapitres tendent à transformer ces extraits en réservoir de maximes que le récit se charge d'illustrer narrativement.

J'en viens ainsi aux cas nettement moins connus, ceux de Fernand Rinfret, de Marylène et d'Alberte Langlais-Campagna. Journaliste à *L'Avenir du Nord* puis au *Canada*, dont il devient rédacteur en chef en 1909, député libéral de Saint-Jacques 1920 à 1939 et maire de Montréal de 1932 à 1934, Rinfret a laissé à sa mort en 1939 une série de cahiers de notes, inspirés par la devise, reproduite au début de *Pensées et souvenirs* : « tous les jours, noter les impressions reçues » (p. 15). Seulement, Rinfret n'en fait pas la base d'une écriture diaristique tournée vers l'écriture de soi, au fil de la vie quotidienne, mais plutôt le lieu d'élaborations d'une réflexion en marge du discours public, en décalage implicite par rapport

à sa propre pratique. *Pensées et souvenirs*, publication particulièrement soignée, regroupe quelque 700 extraits de ses carnets de notes, réunis autour de vastes topiques : « Notes sur la vie », « Dieu, Religion », « L'âme », « Amour, Amitié » et « Réflexions sur l'art et la littérature ». On peut y lire, entre autres, les maximes suivantes : « Ne jamais lire est un suicide moral » (p. 21); « C'est un tort de mépriser les plaisirs sensuels. On peut manger et boire avec intelligence et raffiner toute sensation » (p. 22); « Il y a des générosités théoriques qui sont d'un égoïsme dangereux » p. 23). « Pour être au-dessus des autres, il faut être au-dessus de soi-même » (p. 36). À ces réflexions sur l'esprit humain, s'ajoutent des remarques sur la création, sur une série d'artistes et d'œuvres, qui hésitent entre bons mots, analyse de cas exemplaires et expression de goûts et dégoûts. Parmi les écrivains commentés se distingue le grand modèle de Montaigne, entre autres pour sa capacité à ne pas confondre son identité personnelle avec son rôle de maire de Bordeaux. Trois exemples parmi d'autres, dont un qui esquisse une attention étonnante au rôle du lecteur : « Saint-Saens : musique de frigidaire. On dirait qu'on a fait dégeler les morceaux pour le concert. » (p. 140); « Il est des écrivains arrogants et prétentieux qui imposent leur opinion comme un oracle. On leur en veut même quand ils ont raison » (p. 125); « L'écrivain s'associe au lecteur pour créer » (p. 33). Ces menus propos d'une personnalité politique et culturelle de premier plan manifestent une forme d'écriture « intime » mais tournée vers le dehors, la généralisation d'observations et introspections, plutôt que l'expression de soi, l'objectif étant tout à la fois de « raconter tout le monde à travers soi » (p. 118), en effaçant les liens entre l'analyse et la singularité de la subjectivité, d'un côté, et de se servir des cahiers de notes comme de « prismes au travers desquels [se] regarde[r] » (p. 18). Les carnets de Rinfret ne s'ouvrent pas à des confessions

trop personnelles pour être publiées et ne servent pas, semble-t-il, de laboratoires pour des avant-textes, mais à une forme d'écriture distincte. Sans confondre leur importance respective, son entreprise ressemble à celle des cahiers de Valéry, dont les premières publications ne datent que des années quarante, avec le recueil *Tel Quel*. Retenons cependant la figure de Montaigne, dont les *Essais* sont présentés par Rhoukomovsky comme un « texte souche » d'où origineraient par filiations et différenciations l'essai, les formes brèves des moralistes et les fragments romantiques : par-delà la diversité de ces pratiques, on retrouverait l'idée d'un discours « qui ne peut se dire à la fois et en bloc », de propos décousus, d'écriture « parcellaire et morcellée ». (Roukhomoxsky, 2005)

Avec les *Papillons noirs* de Marylène, publié en 1948, le prestigieux intertexte scolaire disparaît. Dans ces pages, la forme brève n'exprime pas tant les sentiments amoureux tels quels – ce sera plutôt la tâche de la confession lyrique de la première partie⁶ – que des réflexions sur l'amour, le flirt, les stéréotypes féminins et masculins, etc. Cela génère un étonnant entrechoc de grandiloquence et de modestie, synthétisée par le titre d'un des chapitres de la deuxième partie : « Maximes et papillotages » (p. 66-80). Les « papillotages » évoqués renvoient, sur le plan littéral, à des emplois rares mais évocateurs, ceux de l'éblouissement optique suscité par « un grand nombre de points lumineux » qui obligent les yeux à se mouvoir sans cesse, d'un problème spécifique à la typographie, lorsqu'un tirage manque de netteté, ou enfin des battements précipités des paupières lors des éblouissements. En même temps, le terme et les thèmes touchés dans cette partie renvoient au « papillonnage »,

⁶ Ces « pages d'amour » expriment, sous la forme de poèmes en vers libres, la juxtaposition, la tension entre passion amoureuse et solitude, ivresse de la communion et dégoût de la vie, attente de l'être aimé et mélancolie du lendemain.

au badinage, mais sans doute aussi au papotage ... Tout se passe ainsi comme si, après avoir traversé les émois des « pages d’amour », le sujet lyrique pouvait se transformer en moraliste des « pensées d’amour ». Entre lieux communs et images plus frappantes – « Aimer, c’est vivre », l’amour est la religion du cœur » (p. 64) et « Tel un boudin qui crève dans la poêle, l’homme naïf qui est épris attend le jour de la conquête : ensuite, il est cuit » (p. 83) -- , l’intérêt de ce texte, du point de vue de l’histoire littéraire, tient dans sa tentative de faire tenir ensemble jeu sagesse intemporelle et inflexions modernes des sentiments amoureux, visible dans des maximes comme : « l’amour ne donne pas l’indépendance à la femme » (p. 85), et « la science du flirt peut fortifier l’amour véritable » (p. 87), non sans retourner le genre des maximes contre lui-même, pour en souligner le caractère « genré » et socialement marqué, en notant que « plus d’un moraliste a chahuté sa bonne » (p. 83). Sous le visa du mariage, annoncé dans l’avant-propos, l’écrivaine se présente ici comme femme indépendante, capable de construire une science des sentiments amoureux, un savoir à visée universalisante.

On retrouve, dans *Désespoir de vieille fille*, une semblable imbrication de confessions et de réflexions, dans un florilège de brèves notations, mais l’amour y est hanté par le péché et Dieu est le principal destinataire de l’énonciation. L’importance de la trame temporelle et des noms de « personnages » tirent le texte du côté du récit, mais la fragmentation textuelle, l’abondance de formules intemporelles et impersonnelles, tout comme celle de déclarations subjectives au présent rompent toute possibilité de construire une chaîne d’événements narratifs. Sans partager le jugement négatif de Gabriel-M. Lussier (1944, p. 125-127), au sujet de « l’arbitraire et [du] néant de la composition », du « défaut de continuité », du

« laconisme oraculaire » de ce texte, qui le conduisent selon lui à un « un démembrement systématique de la pensée » contraire à la véritable « beauté littéraire », on peut lui reconnaître le mérite d'avoir éprouvée sans la reconnaître la profonde unité entre discontinuité narrative, « véhémence contenue » et recours au fragment : il y a bel et bien là, dans l'expression, la forme et les énoncés une déconstruction de l'esthétique et de la morale néothomistes, toujours encore dominantes dans les collèges classiques, mais remise en question de multiples façons dans les champs littéraire et artistique contemporains⁷.

Dans les deux autres textes de ce corpus hétéroclite, celui des *Effigies* d'Alberte Langlais-Campagna et d'*Au fil des heures bleues* d'Hélène, on ne trouverait nulle part de formules pouvant heurter la critique cléricale, comme ce fut le cas pour Tardif. On n'y découvrirait pas non plus de « maximes » au sens fort du terme. Le recueil d'Hélène rassemble essentiellement de billets antérieurement publiés au *Nouvelliste*. Les « impressions morales » placées par l'auteure au fondement de son projet sont tirées de scènes de la vie quotidienne, mais ne se transforment pas en forme brève, pas même sous une forme enchâssée. Il s'agit bien plutôt de préceptes, d'injonctions morales adressées à la lectrice; le premier chapitre, précisément intitulé « Conseils », souligne que la chroniqueuse se base sur des lectures « salutaires et édifiantes », et enjoint ses « petites amies, qui retournerez bientôt dans le vieux nid familial [après les études au pensionnat] » à rester sages : « Restez sages avec vous-mêmes, gardez les principes que l'on vous a inculqués. » (p. 15) On y trouve donc bien un ton « moralisateur » comme le remarquait la notice du *Dictionnaire des œuvres*

⁷ Ironiquement, le texte de Tardif est publié par une maison d'édition issue d'une volonté d'approfondissement et de rajeunissement du catholicisme, sous l'inspiration du néothomisme, l'Arbre.

littéraires du Québec (Lemoine)⁸, mais bien peu d'éléments la rapprochant des moralistes français et de leurs émules québécoises des années quarante.

Le cas des *Effigies* est plus complexe, dans la mesure où la mise en page détache chacun des textes rassemblés en fragments distincts, même quand il s'agit de propositions syntaxiquement coordonnées ou d'incises. Par ailleurs, plusieurs de ces textes tournent autour d'une formule inscrite en caractères gras et accompagnée d'une vignette, qui « ouvre » chacun des chapitres, comme une sorte d'exergue allographe. Voici, à titre d'exemples, celles des trois premiers chapitres : « Atteindre le bonheur n'est rien; tout est dans l'art de le conserver » (p. 15); « Où il est vrai de dire : Patience et longueur de temps font plus que force et que rage » (p. 19), « Pourquoi chercher dans son cœur à lui, quand c'est dans le tien, femme, qu'est la lumière ! » (p. 23). Le précepte du premier chapitre est suivi de dix courts paragraphes dans lesquelles l'autrice rappelle « Le temps n'est pas loin où c'était charmant de t'entendre dire -- “affable, poli, courtois, fin, spirituel, probe, sociable ... mon mari est un parfait garçon [...]” » (p. 15), pour interroger sa destinataire : « Mais que s'est-il donc passé? Son cœur glisse entre tes doigts et plus tu veux le retenir, plus il t'échappe! Tu désespères. » (p. 16), avant de moduler de diverses façons le même conseil : « Après trois, quatre ou cinq ans, l'hymen perd un peu d'ardeur et de flamme, si l'on n'apporte pas de variété dans l'art de plaire! » (p. 16).

L'écriture hésite ainsi entre la reprise de formules de sagesse populaire et le conseil adressé à la lectrice, interpellée comme « femme », comme si elle s'appliquait à elle-même

⁸ J'avoue cependant ne pas y avoir trouvé le ton aussi « attendrissant » que Lemoine, ni la « vision réconfortante de ce que devait être, pour l'auteur, la vie familiale au Québec durant les années 30 ».

la sentence : « évite la prétention toujours pernicieuse; ne fais pas d'esprit » (p. 34). Ce recueil reconduit par ailleurs aussi libéralement que celui d'Hélène la doxa cléricale sur le rôle des femmes : « Tu t'enlises dans cette région lointaine où tu as suivi l'époux; mais laisse-moi te féliciter de cette sagesse avec laquelle tu as admis qu'il valait mieux te renoncer que de lui faire perdre son avenir » (p. 45-46). Peut-être trouvera-t-on un léger écart, voire une anticipation de la psycho-pop, dans la revendication implicite d'un plaisir sexuel partagé comme élément du « métier d'époux » : « Tu as la maternité en horreur et elle t'accable? Peut-être procures-tu le plaisir sans jamais le partager? Alors j'aurais pitié de ta mesure sans contre-poids; » (p. 49). De même, tout en présentant la femme comme destinée à réagir aux lacunes multiples de son mari et de son mariage, Alberte Langlais-Campagna lui confère aussi une agentivité potentielle très grande, une capacité à atténuer ces lacunes, voire à transformer le « rustre, grossier, mesquin, avare ou envieux », le libertin, l'ivrogne ou le jaloux en « mari convenable », peut-être même en « excellent mari » (p. 35). Contrairement à Hélène, Langlais-Campagna ne confond pas (pas totalement) la femme et son statut de mère, affirmant même : « Tu es mère parce que tu es femme, sois femme avant d'être mère; reste femme tout en étant mère » (p. 33). Elle esquisse ainsi une figure semblable à celle dessinée par Cécile Chabot, en frontispice, celle d'une jeune femme placée à l'ombre de l'église, derrière laquelle on voit se profiler les gratte-ciels de la ville moderne.

Malgré ces différences entre eux, les textes de Langlais-Campagna et d'Hélène permettent *a contrario* de mettre en évidence l'écart entre la veine « moraliste » et la veine moralisatrice, les maximes du corpus provisoire s'inscrivant dans la première, parsemées dans les textes de Baillargeon, Marylène, Rinfret, Simard et Tardif se détachent, en creux, des discours fondant la seconde, dont ceux de l'Église. Ce faisant, ils laissent entendre que

la littérature n’a pas pour visée de prescrire, en reproduisant des injonctions formulées ailleurs, mais de décrire et d’analyser les comportements, en fabriquant un savoir spécifique, « littéraire », grâce aux ressources du langage.

En ce sens, le travail accompli par ces textes rejoint bel et bien celui du corpus des essayistes fictifs, abordé en début d’article, corpus à propos desquels j’avancerai ici quelques observations synthétiques, issues du travail de l’équipe de *La Vie littéraire au Québec* sur les années quarante⁹, sans en développer la démonstration, pour ne pas introduire un nouvel objet d’étude au moment d’en arriver à la conclusion. Je vais donc devoir schématiser mes hypothèses à ce sujet. Première observation : dans la pléthore de romans avec des écrivains fictifs, entre 1934 et 1948, des *Demi-civilisés* de Jen-Charles Harvey au *Journal d’Anatole Laplante* de François Hertel, les principaux discours travaillés par les romans changent peu à peu. Le nationalisme reste un des discours de référence, qu’il soit attaqué dans *Les Demi-Civilisés*, défendu dans *Le Beau risque* et dans *Tu seras journaliste!* de Germaine Guèvremont ou déconstruit dans *Anatole Laplante, curieux homme* de Hertel; cependant, il est moins central, à la fin de la période. J’avancerais même que ce ne sont plus des discours ayant les sphères politique ou religieuse comme foyer, qui structurent ces textes, mais ceux des sphères culturelle et littéraire, dont ceux touchant la création et l’éducation.

Deuxième observation : ce changement peut être vu comme un passage du roman à thèse vers le roman-essai, en prenant le roman à thèse au sens de fiction autoritaire tel qu’analysé par Susan Robin Suleiman (1993). Si le roman à thèse reprend et développe

⁹ Outre les chapitres sur le roman et l’essai du tome VII lui-même, à paraître en 2020, aux Presses de l’Université Laval, on trouvera d’autres résultats de ce travail collectif dans le numéro de *Voix et images* dirigé par Desbiens Saint-Jacques ainsi que dans le collectif dirigé par Cellard et Lambert

narrativement une « doctrine », un quasi-système d'idées et d'images pour reprendre la description des idéologies de Marc Angenot (1991, p. 51-76), via le système des personnages, l'autorité narrative et un canevas narratif surdéterminé axiologiquement, dans une constante recherche de cohérence et de continuité, le roman-essai oppose son refus du système, sa valorisation de la discontinuité, le questionnement sur la littérature, la culture. Le personnage d'écrivain fictif constitue ainsi un vecteur pour développer cette autoréflexivité, ainsi que pour ouvrir des brèches au sein des discours dominants. Il y a ainsi une convergence de l'écriture des maximes et du roman-essai, une semblable sortie de l'idéologie comme système, comme doctrine, mais aussi une recherche de singularité formelle, de volonté parallèle, esthétique, de sortir aussi du système des genres. Ou, pour le dire autrement, le travail oblique contre les idéologies passe par le développement d'une idéologie « littéraire », autonomiste, qui se manifeste formellement par le refus de la thèse ainsi que des normes génériques. Ainsi, bien que ces deux corpus soient relativement faibles, quantitativement, et qu'ils aient été relativement (pour le roman-essai) ou totalement (pour les maximes) négligés par l'histoire littéraire, ils mettent en lumière des transformations significatives, accompagnant et parfois dynamisant le processus d'autonomisation de la littérature québécoise.

On peut par ailleurs souligner, en guise d'ouverture sur d'autres pistes, le rôle joué par les relations amoureuses au sein de ces corpus. Ce qui, d'un côté comme de l'autre, suscite la volonté de savoir, de formuler des fragments de sagesse, c'est certes la littérature, le langage, l'art, mais aussi les rapports de séduction, les rôles respectifs de l'homme et de la femme, la place accordée au désir sous toutes ses formes, y compris sexuellement. Dans les deux cas, l'aspiration à la vérité propre à la maxime, la discontinuité et le caractère ludique

signalent que le discours sur la littérature et sur les relations amoureuses échappent, ou du moins souhaitent échapper aux systèmes, aux idéologies dominantes, aux traditions. La valorisation de la réflexivité littéraire va sans doute davantage de soi, du point de vue de l'histoire littéraire (je veux dire, suscite plus aisément l'attention du chercheur), mais peut-être que les ferments révolutionnaires sont plus grands du côté des maximes sur l'amour, dans la volonté de forger par l'écrit un noyau dur de vérité en se basant sur l'expérience subjective de la passion. Il y a là une aspiration à une légitimité philosophique, et non plus simplement sentimentale.

Je conclurai en commentant les propos de Baillargeon dans *Le Scandale est nécessaire* (1962). Bien que publié en 1962, les pages sur « Le rôle de l'écrivain » éclairent mes hypothèses. Ce « scandale » estimé par lui nécessaire, c'était « le choc qui vous tire de l'assoupissement » (p. 11), l'écriture qui déstabilise, brise les repères, afin d'« accoucher des intelligences » (p. 11):

L'écrivain ne cherche pas à nous imposer ses idées; il se contente de nous les proposer [...] Ce ne sont pas ses livres qui seraient intitulés comme tant de brochures [...] *Orientations, Directives, Doctrine, Mission*. [...] Sa conclusion est invariablement celle-ci : « ne croyez pas tout de suite ce que je viens de vous dire » (p. 12).

Ne croyez pas tout de suite ce que je viens de vous dire : cette devise anti-dogmatique est d'une certaine manière la formule synthétique se retrouvant en filigrane dans les recueils de maximes et dans les romans-essais, formule qui peut tout aussi bien sous-tendre ma propre démonstration, dans la mesure où le corpus examiné est restreint et où l'écriture des maximes, au Québec, est un chantier largement en friche.

Bibliographie

- ANGENOT, Marc (1991), « Les idéologies ne sont pas des systèmes », *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n° 45, p. 51-76
- BAILLARGEON, Pierre (1940), *Hasard et moi*, Montréal, Beauchemin.
- BAILLARGEON, Pierre (1947), *Commerce*, Montréal, Éditions Variété.
- BAILLARGEON, Pierre (1947), *Les Médisances de Claude Perrin*, Montréal, Lucien Parizeau, 1947.
- BAILLARGEON, Pierre (1948), *La Neige et le feu*, Montréal, Éditions Variété.
- BAILLARGEON, Pierre (1962), *Le Scandale est nécessaire*, Montréal, Éditions du Jour.
- BELLEAU, André (1999), *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Nota Bene.
- BENOÎT, Marc (1941), *Les Aiguillons*, Montréal, Éditions de l'Action canadienne-française.
- CELLARD Karine et Vincent LAMBERT (dir.) (2018) *Espaces critiques. Écrire sur la littérature et les autres arts au Québec (1920-1960)*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- DESBIENS Marie-Frédérique et Denis SAINT-JACQUES (dir). (2016), « La révolution littéraire des années 1940 au Québec », *Voix et images*, n° 122 (hiver).
- GUAY, Élyse et Michel LACROIX (2016), « Saillies et paradoxes: Amérique française et l'éthos du moraliste bouffon », *Voix et images*, n° 122 (hiver), p. 67-81.
- Hélène, (1935), *Au fil des heures bleues*, Grand-Mère, s. é.
- HERTEL, François (1940), *Anatole Laplante, curieux homme*, Montréal, l'Arbre.
- HERTEL, François (1944) *Le Journal d'Anatole Laplante*, Montréal, Éditions Serge Brousseau, 1947.
- HERTEL, François (1944), *Mondes chimériques*, Montréal, Bernard Valiquette.
- LABERGE, Dominique (1945), *Anarchie dans l'art*, Montréal, Fernand Pilon.
- LAMONDE, Yvan et Jonathan LIVERNOIS [dir.] (2018), *Une culture de transition. À la recherche de codes de substitution au Québec (1934-1965)*, Québec, Codicille éditeur.
- LANGLAIS-CAMPAGNA, Albert (1943), *Effigies*, Montréal, l'Institut familial.

LEMOINE, Colette (1980), « *Au fil des heures bleues* », dans *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Maurice LEMIRE (dir.), Montréal, Fides, <http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLO/accueil.xsp?db=notice>. Page consultée le 15 juillet 2019.

LUSSIER, Gabriel-M. (février 1944), « Thérèse Tardif, *Désespoir de vieille fille* », *Revue dominicaine*, vol. 50, tome 1.

MARYLÈNE, (1948), *Papillons noirs*, Montréal, Serge Brousseau.

RINFRET, Fernand (1942), *Pensées et souvenirs*, Montréal, Éditions Beauchemin.

ROUKHOMORVSKY, Bernard (2005 [2001]), *Lire les formes brèves*, Paris, Armand Colin.

ROBIN SULEIMAN, Susan (1993 [1992]), *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France.

SIMARD, Jean (1947), *Félix*, Montréal, Éditions Variété.

TARDIF, Thérèse (1943), *Désespoir de vieille fille*, Montréal, L'Arbre.

TOURRETTE, Éric (2008), *Les formes brèves de la description morale. Quatrains, maximes, remarques*, Paris, Champion.

Notice biobibliographique

Michel Lacroix est professeur au Département d'études littéraires de l'UQAM, membre du CRILCQ et du collectif de rédaction de *La Vie littéraire au Québec*. Ses recherches portent sur l'histoire littéraire et intellectuelle du Québec, la sociologie des groupes et les romans de la vie littéraire. Il est présentement président du Syndicat des professeurs et professeures de l'Université du Québec à Montréal.

La Merveilleuse Aventure de Marius Barbeau. **Jacques Cartier sous l'éclairage de Bougainville**

Lucie Robert

Université du Québec à Montréal

Résumé

En 1934, l'année même où l'on célèbre le 400^e anniversaire de la découverte du Canada, Marius Barbeau, déjà connu pour son travail d'ethnologue, publie un ouvrage intitulé *La Merveilleuse Aventure de Jacques Cartier*. Cet ouvrage n'est pas une biographie, ni un essai historique. Il se présente comme un montage d'idées et de citations empruntant aux thèses d'Abel Lefranc (1905) qui a soutenu l'hypothèse d'une rencontre entre Rabelais et Jacques Cartier, de même qu'aux thèses de Jean Lefranc (1929), qui fait des voyages de Bougainville vers Tahiti le prolongement voire la reprise de ceux de Jacques Cartier en Amérique. Le présent article s'interroge sur la forme, les idées et la finalité poursuivies par Barbeau dans cet ouvrage qui n'a pas été retenu par sa postérité.

Abstract

In 1934, year marking the 400th anniversary of the discovery of Canada, Marius Barbeau, already known for his work as an ethnologist, publishes a book entitled *The Wonderful Adventure by Jacques Cartier*. This book is not a biography, nor a historical essay. It is presented as a montage of ideas and quotations borrowing from the theses of Abel Lefranc (1905) who supported the hypothesis of a meeting between Rabelais and Jacques Cartier, as well as the theses of Jean Lefranc (1929), who considers Bougainville's travels to Tahiti as the extension or even the resumption of those of Jacques Cartier in America. This article questions the form, ideas and purpose pursued by Barbeau in this book which was not retained by his posterity.

En 1934, paraît aux Éditions Albert Lévesque, dans la collection « Documents historiques », un petit ouvrage intitulé *La Merveilleuse Aventure de Jacques Cartier*, sous la signature de Marius Barbeau. Au moment où il publie cet ouvrage, Barbeau est anthropologue au Musée national du Canada. Le service où il travaille est un centre de recherches avancées dont le mandat est de « recueillir et sauvegarder les traditions culturelles des Amérindiens sous toutes leurs formes, organiser les expositions ethnographiques au Musée National et de présenter le fruit de ses recherches à la communauté scientifique et au grand public. » (Smith, 2003, p. 34) Ses méthodes de recherches « sont fondées sur le travail intensif sur le terrain » (*Ibid.*, p. 34), dans la tradition des enquêtes prolongées auprès des dépositaires de ces traditions. Jean Du Berger parlera ainsi d'un « retour vers les conteurs » et vers les porteurs de la tradition (1976, p. 68). « L'entrée en fonction de Marius Barbeau comme anthropologue au Musée national d'Ottawa en 1911 a constitué un point tournant dans l'étude des traditions populaires du Canada français », écrit encore Jean-Pierre Pichette (2015, p. 373). Il y réalise ses études portant sur les Hurons-Wyandots, sur les Tsimshians de la côte nord-ouest de la Colombie britannique et sur les arts et traditions populaires du Canada français. Avant 1934, Marius Barbeau publie fréquemment ses travaux aux  tats-Unis par les soins de l'American Folklore Society, dans les mémoires de la Société Royale du Canada,   Toronto chez MacMillan, où paraissent surtout ses articles et ouvrages traitant des sociétés amérindiennes

(wendat et de l'Ouest) ainsi que les contes et chansons qu'il recueille au cours de ses enquêtes. Il a obtenu deux fois le prix David (en 1925 et en 1929).

Si l'auteur est réputé dans le milieu des folkloristes, peut-être même parmi les écrivains, il n'est cependant pas une figure connue du grand public. Bien sûr, il a déjà, à cette date, contribué à la création des Veillées du bon vieux temps sous les auspices de la Société historique de Montréal et de la Société Saint-Jean-Baptiste (1919) puis à l'organisation du premier festival de folklore organisé par le Canadien Pacifique (1927), deux séries d'événements destinés au grand public, mais ce sont d'autres que lui – le chanteur Charles Marchand, par exemple – qui occupent l'avant-scène de ces événements. En effet, Barbeau n'a publié aucun livre en français avant *La Merveilleuse Aventure de Jacques Cartier*, qui suit tout juste la parution en anglais et à Toronto de son étude sur Cornelius Krieffhoff, l'année précédente, et qui accompagne cette année-là la publication de la collection d'articles qu'est *Au cœur de Québec*. L'année suivante, il publiera deux recueils de contes chez Beauchemin (*Grand'mère raconte* et *Il était une fois*). Les œuvres littéraires plus connues de Barbeau, *Romancero du Canada* et *Le rêve de Kamalmouk*, paraîtront respectivement en 1937 et en 1948.

C'est donc avec cet ouvrage consacré à Jacques Cartier que Marius Barbeau inaugure une carrière littéraire d'écrivain, d'abord parce qu'il choisit la langue française comme langue d'écriture et de publication, ensuite parce qu'il donne à ses ouvrages une facture accessible : un nombre de pages limité, un caractère d'imprimerie bien aéré, des illustrations. En septembre 1934 avait paru, en anglais, dans la revue *Canadian Geographical Journal*, un premier article intitulé « Cartier Inspired Rabelais », dont est visiblement tiré l'extrait de *La Merveilleuse Aventure de Jacques Cartier* qui paraît en novembre 1934, dans *La Revue*

populaire. Le mois suivant, la même revue publie la seule recension un peu substantielle, mais anonyme, de l'ouvrage. On y lit :

Cet ouvrage, qui fait de larges emprunts aux relations de Cartier et du Père Charlevoix renferme aussi de curieux extraits de Rabelais. Celui-ci, comme chacun sait, connut assez intimement Jacques Cartier. Il était venu chercher auprès du grand navigateur l'initiation à la science difficile de la navigation, dont il devait se servir dans le récit des pittoresques voyages de Pantagruel. M. Barbeau nous montre les corrélations manifestes des fantastiques récits de Rabelais avec les écrits et surtout les propos de Cartier. (Anonyme, 1934a, p. 27)

À première vue, la figure de Jacques Cartier, en tant qu'objet d'études, paraît bien éloignée des préoccupations scientifiques de Barbeau. L'année 1934 présente cependant l'occasion de s'y intéresser, car on célèbre cette année-là le 400^e anniversaire de l'arrivée de Jacques Cartier à Gaspé. La commémoration semble propice à la redécouverte du personnage et l'on s'attendrait à voir paraître plusieurs études ou biographies concurrentes à celle de Barbeau. La réalité est pourtant autre. Il faut dire que, en 1934, on célèbre bien des choses : le tricentenaire de la fondation de Trois-Rivières; le premier centenaire de la St. Patrick's Society of Montreal et le premier centenaire de la fondation de la Société Saint-Jean-Baptiste par Ludger Duvernay, tous événements fortement médiatisés dans l'espace public. Et, à vrai dire, hors des programmes des diverses célébrations, on note assez peu de travaux sur Cartier : citons tout de même la réédition de la biographie que lui avait consacrée Narcisse-Eutrope Dionne, un récit anecdotique sur la vie, les voyages et les aventures du *Capitaine malouin* par Joseph Dumais, un recueil de causeries historiques prononcées par l'abbé Victor Tremblay (Cartier a quand même consacré pas mal d'espace au royaume du Saguenay), une biographie destinée aux jeunes publics par Adélarde Desrosiers. Ce serait bien mince s'il n'y avait concurremment la publication de l'ouvrage de Lionel Groulx, *La découverte du Canada français. Jacques Cartier*.

Une biographie romancée?

Tel qu'il est formulé, le titre de l'ouvrage de Barbeau emprunte à première vue à la dynamique de la biographie romancée alors très à la mode et pour laquelle Albert Lévesque a conçu à la fois un concours (1933) et une collection baptisée « Figures canadiennes ». Henriette Tassé avait été la lauréate du concours pour son ouvrage *La Vie humoristique d'Hector Berthelot*, paru dans cette collection en 1934. Le titre du livre de Tassé n'a cependant pas tout à fait la même structure que celui de Barbeau. Celui-ci, *La Merveilleuse Aventure de Jacques Cartier*, est plus proche de quelques autres titres parus dans la même collection, notamment de *La Vie aventureuse d'Arthur Buies* de Raymond Douville (1933) et, plus encore, de *La Grande Aventure de Le Moyne d'Iberville* (1934) de Pierre Daviault. L'on s'attendrait ainsi à ce que l'ouvrage de Barbeau renvoie d'une manière ou d'une autre à ce type de biographie et peut-être même à une biographie romancée, genre dont il se rapproche tant par le titre (et à sa référence à la vie comme aventure) que par le format (qui est de moins de 150 pages). Tel n'est pourtant pas le cas.

L'ouvrage de Barbeau paraît plutôt dans la collection « Documents historiques », collection créée par Albert Lévesque en 1928, parmi les seize nouvelles collections que l'éditeur présente cette année-là à la Semaine du livre canadien et l'une des huit séries de « Documents ». Parmi celles-ci on trouve les « Documents historiques », « Documents économiques », « Documents philosophiques », « Documents linguistiques » et « Documents sociaux », qui ont en commun de réunir « des ouvrages de vulgarisation consacrés à différents aspects de la vie au Canada français (art, droit, économie, langue, philosophie, politique, problèmes sociaux). » (Michon, 1999, p. 282) En 1928, Lionel Groulx dirige cette collection, mais on ignore s'il est encore là en 1934 (Michon, 1999, p. 283). Quoi

qu'il en soit, autant que les sources permettent de l'observer, les « Documents » sont clairement sous la dépendance du réseau de l'Action canadienne-française. La même année que *La Merveilleuse Aventure de Jacques Cartier*, paraissent dans la même collection deux autres ouvrages, ceux de Gustave Lanctôt, *Le Canada d'hier et d'aujourd'hui*, et de Georges Langlois, *Histoire de la population canadienne-française*. Aucun des deux ne rappelle le type d'ouvrage auquel appartient *La Merveilleuse Aventure de Jacques Cartier*, qui n'a ni l'ampleur ni les prétentions historiographiques de ces ouvrages et qui ne connaîtra pas leur réception critique, plus riche et plus variée.

À vrai dire, au moment de sa publication (et outre l'article cité de *La Revue populaire*), l'ouvrage passe à peu près inaperçu. Malgré la notoriété de son auteur, il est rarement cité et encore moins commenté dans les études sur Jacques Cartier (excepté Berthiaume 1975) et même dans celles qui portent sur Marius Barbeau (Gauthier 2011; Nowry 1995; Nurse 1997). Ainsi, dans *The Hero and the Historians. Historiography and the Uses of Jacques Cartier* (2010), Alan Gordon glisse rapidement sur l'ouvrage et se réfère plutôt à l'article du *Canadian Geographical Journal*, pourtant beaucoup plus bref. Contrairement à la plupart des ouvrages parus chez Albert Lévesque, celui-ci se trouve rarement dans les bibliothèques publiques ou universitaires. L'exemplaire de la bibliothèque de l'Université du Québec à Montréal que j'ai consulté était à peine découpé. L'exemplaire de l'Université Laval (qui n'en a qu'un seul) fait partie de la collection Luc-Lacourcière et n'est donc accessible qu'en consultation sur place. Les vedettes-matières, qui servent à indexer l'ouvrage pour la consultation, restent vagues partout. On trouve : Nouvelle-France, Jacques Cartier, découverte et exploration. À l'occasion, on trouvera : voyage. Aucune bibliothèque ne fournit d'indication quant au genre littéraire ou de discours auquel appartiendrait le livre de

Marius Barbeau. Les instruments de recherche livrent vraiment très peu de renseignements sur son contenu. Il faut dire que celui-ci a été publié sans paratexte autre que la page de titre; aucune préface ou introduction n'énonce le projet du livre et l'intention de l'auteur ou n'indique le ou les modèles dont il pourrait s'être inspiré.

Des éléments relevant d'une biographie de Jacques Cartier, il y aura dans l'ouvrage de Barbeau, mais des éléments seulement, et l'association aux titres semblables de la collection « Figures canadiennes », qui ferait de *La Merveilleuse Aventure de Jacques Cartier* une biographie romancée, apparaît rapidement illusoire. L'on reste cependant tout aussi songeur devant le nom de la collection « Documents historiques », car l'ouvrage de Marius Barbeau ne fait jamais appel à des sources manuscrites ou à des fonds d'archives. On n'y trouve pas de bibliographie, de notes infrapaginales, de critique des sources et autres éléments de méthodologie historiographique, ce qui est tout de même un peu étrange de la part d'un scientifique aussi chevronné. Il faut donc partir à zéro.

Jacques Cartier et Rabelais

La Merveilleuse Aventure de Jacques Cartier est un ouvrage divisé en trois parties de longueurs à peu près égales. La première partie du livre, « Blancs et Peaux-Rouges », porte sur l'arrivée des Blancs en Amérique. Elle ouvre sur une parole amérindienne, qui est une prophétie annonçant les dangers de la présence européenne. Puis elle fait intervenir la parole de Jacques Cartier par de larges extraits des relations¹, incluant la relation du troisième voyage en 1541, « qui, rappelle Barbeau, est perdue, mais dont il subsiste une ancienne

¹ La première édition du *Brief Récit* de Jacques Cartier paraît à Paris en 1545. Pour l'ensemble des éditions et pour une discussion de leur authenticité, on consultera l'édition critique de Michel Bideaux (1986). Bideaux rend compte des hypothèses concernant les récits de Rabelais, mais il ne cite pas et ne commente pas le présent ouvrage de Marius Barbeau.

traduction anglaise [...].² » À la fin de cette partie, une troisième parole se fait entendre, celle de Roberval, qui était du voyage de 1541.

La deuxième partie, intitulée « Les mystères de la nature » ouvre sur le sort réservé aux Amérindiens que Cartier aurait emmenés en France. La parole est alors relayée à François Rabelais et aux voyages de Pantagruel³ en Andouille : « Rabelais, dans son *Pantagruel*, parodia ainsi l'incident des Peaux-Rouges » (MAJC, p. 41), affirme Barbeau, qui fait de cet épisode le premier où

il est question de l'impression que les naturels capturés aux antipodes [et donc pas seulement en Canada] firent à Paris ou que Paris fit sur eux, sauf en quelques récits de missionnaires ou dans le cas analogue des « tribulations d'Aoutourou », le Tahitien, qui avait suivi Bougainville en France. (MAJC, p. 42-43)

Cet épisode relatif à Aoutourou, qui établit une équivalence entre les voyages de Cartier en Canada et ceux de Bougainville à Tahiti, est une prolepse qui rapproche les deux siècles. Barbeau s'autorise ici des travaux d'Abel Lefranc qui, dans son ouvrage intitulé *Les Voyages de Pantagruel*, affirmait que Rabelais, contemporain de Cartier, aurait été son disciple quelque temps et qu'il en aurait appris les termes de marine et de pilotage, avant de faire de Cartier un personnage de son œuvre. Entre Cartier et Pantagruel, comme le suggère Abel Lefranc, il y a donc analogie voire « filiation d'idées qui rattache[nt] étroitement l'œuvre littéraire au fait historique et jette[nt] sur les deux une commune lumière. » (Lefranc, 1987 [1905], p. 51) Barbeau poursuit en reprenant d'autres extraits de l'étude de Lefranc pour démontrer que le pilote de Pantagruel, Jamet Brayet ou Brayer, est en réalité Jacques Cartier, et que le personnage de Xenomanes est en réalité, Jean Alfonse, un pilote cartographe

² Marius Barbeau, *La merveilleuse aventure de Jacques Cartier*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « Documents historiques », 1934, p. 34. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses par le signe MAJC, suivi du folio.

³ *Le Quart Livre* de François Rabelais paraît à Paris en 1552.

contemporain de Cartier, qui a parcouru les mers orientales. L'un et l'autre, dans leur version fictive, conduisent les expéditions de Pantagruel vers des terres promises et des trésors situés en Orient autant qu'en Amérique. « Ce [...] que Cartier, malgré ses efforts, n'arriva jamais à trouver, Rabelais le découvrit imaginativement et le parcourut à pleines voiles [...]. » (*MAJC*, p. 61)

Dans la troisième partie, intitulée « Pour quelques arpents de neige », Barbeau revient aux voyages de Cartier, à propos des descriptions de l'hiver et des maladies afférentes, notamment le scorbut. À l'extrait des voyages de Cartier, intitulé « Parmi les glaces et les neiges » (*MAJC*, p. 83), répond un autre extrait de Rabelais, intitulé « Les paroles gelées » (*MAJC*, p. 86). Suivent d'autres extraits empruntés à l'*Histoire et description générale de la Nouvelle-France* du père Charlevoix, qui permettent de raconter la préparation du troisième voyage de Cartier avec Roberval puis la suite des voyages vers la Nouvelle-France qu'ont menés De la Roche, Pontgravé, de Monts et Champlain. La fin de l'ouvrage nous projette de nouveau vers Bougainville, le contemporain de Voltaire, à qui Barbeau avait emprunté le titre de cette partie (« Pour quelques arpents de neige »). Barbeau rappelle alors que Bougainville arrive au Canada en 1756 comme officier de Montcalm et qu'il s'ennuie au milieu des intrigues menées par Vaudreuil. Un extrait du livre de Jean Lefranc, *Bougainville et ses compagnons*, lui fait écrire :

Tout en notant ses observations sur le pays, les sauvages et leur langue, [Bougainville] lit des auteurs latins et grecs. [...] En vérité, dit Bougainville, les sauvages sont à peu de chose près les Grecs d'Homère. J'ai retrouvé Achille, Ajax, Ulysse, Nestor, Calchas, tout crachés. Nous avons bien aussi quelques Briséis [...]. (*MAJC*, p. 106)

C'est ce même Bougainville qui partira vers l'océan Pacifique, où il accoste « aux îles heureuses de la Nouvelle-Cythère » (*MAJC*, p. 110), aujourd'hui Tahiti. C'est dans cette

partie que se trouve expliquée la notion de « merveilleuse aventure », conçue comme une chimère, un rêve poursuivi par la France tout entière « à la suite de Cartier » (*MAJC*, p. 108), rêve qui s'achève dans « [l]a désillusion et les revers politiques, en aboutissant à la Conquête du Canada par l'Angleterre. » (*Ibid.*)

De Jacques Cartier à Bougainville

Sur les 115 pages que contient le livre, une douzaine tout au plus sont de la main de Barbeau. Car le mode de composition est particulier : il s'agit d'un collage de citations. Sont utilisés, comme sources premières, des extraits des voyages de Jacques Cartier (y compris la relation de Roberval), le *Quart livre* de Rabelais et le *Voyage autour du monde* de Bougainville. Comme sources secondes, Barbeau reproduit des extraits de Charlevoix, d'Abel Lefranc, dont *Les Navigations de Pantagruel* ont paru à Paris en 1905, de Jean Lefranc, *Bougainville et ses compagnons*, ouvrage paru aussi à Paris en 1929. Il en résulte un montage, où domine le récit des voyages d'exploration, mais où les épisodes sont découpés par des paragraphes qui synthétisent les arguments des uns et des autres. C'est donc dans ce montage que réside la parole de Marius Barbeau. Or, ce montage présente quelques traits singuliers.

Le premier de ces traits singuliers est que l'ouvrage ouvre et ferme sur la parole des autochtones, les Amérindiens, conscients du danger que peut représenter la présence des Blancs en Amérique, alors que les Polynésiens auraient été plus sereins à l'arrivée des Blancs à Tahiti. Dans l'étude qu'il consacre à ce qu'il appelle « le couple mythique », formé de Jacques Cartier et l'Amérindien, André Berthiaume affirme que « Marius Barbeau est probablement le premier auteur, si l'on excepte l'abbé Jean-Baptiste-Antoine Ferland, à présenter avec sympathie le point de vue des autochtones » (1975, p. 88) et, de surcroît, à

« donner le point de vue des indigènes *avant* celui des Blancs : l'arrivée des Français, en 1534, est d'abord décrite dans la perspective des Hurons qui comparent la grande barque des Blancs à un Oiseau-Tonnerre descendu des nues. » (*Ibid.*, p. 89) Berthiaume remarque également que tous les textes de Cartier qui racontent les entrevues qu'il a menées avec les Amérindiens sont d'une manière ou d'une autre cités par Barbeau. Il est probable, en effet, que Barbeau ait pris connaissance et travaillé en profondeur les récits de Cartier à travers ses études sur les Amérindiens et en préparation des études linguistiques qu'il va mener sur les langues huronne et iroquoienne, qui paraissent sous diverses formes entre 1915 et 1960.

Le deuxième trait singulier se trouve dans cette curieuse juxtaposition des figures de Cartier et de Bougainville que deux siècles séparent pourtant. L'un et l'autre ont en commun une relation particulière aux voyages d'exploration, qu'ils ont entrepris au service de l'État, découvrant tous deux une terre nouvelle que cet État va annexer. Lorsqu'elle est superposée aux voyages de Pantagruel, cette juxtaposition entraîne la réflexion vers l'utopie. En effet, dans *Le Quart Livre*, Rabelais représente le Canada comme une île. Claude La Charité rappelle que cette « représentation du Canada comme une île est usuelle à l'époque » (2011, p. 96) – on la retrouve chez Rabelais, mais aussi chez Marguerite de Navarre –, de sorte que les voyages de Pantagruel aboutissent en Utopie (avec la majuscule), – nom que Rabelais aurait emprunté à Thomas More selon Lefranc (1967 [1905], p. 30) –, mais dans une Utopie qui déçoit. Barbeau relève ainsi « la brutale réalité qui rebuta Pantagruel à l'Isle farouche » (*MAJC*, p. 95), qu'il associe au désenchantement de Cartier. Celui-ci, ayant renoncé à poursuivre ses voyages, se retire alors dans « une certaine obscurité » (*MAJC*, p. 108). C'est également dans une île, la Nouvelle-Cythère, qu'il représente comme un nouvel Éden, que débarque Bougainville. Celui-ci, écrit Barbeau, prend la relève de Cartier en ouvrant vers les

mers du sud une nouvelle utopie, mais il parvient à « conjur[er] la vision [dysphorique] du Millénaire, déjà évoquée par Cartier et par Rabelais ». (*MAJC*, p. 112)

Le troisième trait singulier offert par l'écriture de Barbeau est dans la médiation qu'opèrent les ouvrages d'Abel Lefranc entre Cartier et Rabelais et de Jean Lefranc entre Bougainville et les philosophes des Lumières, Voltaire et Rousseau en particulier. Barbeau ne s'explique pas sur le choix de ces ouvrages ni même sur la manière dont il en a pris connaissance, mais les exemplaires des ouvrages d'Abel et Jean Lefranc qui sont conservés à la Collection nationale de Bibliothèque et Archives nationales du Québec proviennent de la collection Saint-Sulpice, ce qu'indiquent les ex-libris, bien que ces deux ouvrages soient français et qu'ils aient été publiés à Paris en leur temps respectif. Ces deux ouvrages étaient donc disponibles à la consultation à Montréal, mais sans doute aussi à la Bibliothèque du Parlement à Ottawa, au moment où Marius Barbeau écrivait son ouvrage. Ils agissent comme sources d'information et ils masquent ou travestissent la pensée de Barbeau, qui n'a donc plus à prendre position en son nom propre. Celui-ci se fait discret, intervient le moins possible, laisse parler les autres. Au début, la parole est aux Amérindiens puis elle est transmise aux universitaires européens, chaque groupe étant coiffé de son autorité propre.

Utopie ou aventure?

Il reste néanmoins à saisir le sens du titre et, de là peut-être, la fonction de l'ouvrage. Dans l'ouvrage de Barbeau, on trouve quelques occurrences de la locution « merveilleuse aventure » qui forme le titre. Ainsi, la phrase suivante : « La pensée française, emboîtant le pas après Cartier, Roberval et Rabelais, depuis François 1^{er} à la Révolution, se partagea en deux parties entre le beau rêve que suscita la Merveilleuse Aventure et la brutale réalité qui rebuta Pantagruel à l'Isle farouche. » (*MAJC*, p. 95) En effet, des trois représentations du

Nouveau Monde étudiées par Robert Melançon dans la littérature française du XVI^e siècle – un paradis luxuriant, un monde propice aux prodiges et un désert stérile – c’est cette troisième interprétation qui s’imposera au lecteur européen à partir de l’échec de Roberval. D’autres occurrences viendront confirmer que cette « merveilleuse aventure » est un trait de la pensée politique qui, de la Renaissance à la guerre de Sept Ans, a entraîné les explorateurs à affronter les hasards d’une navigation ambitieuse, mal informée, livrée aux aléas de la faveur divine ou à une chimère qui, à la longue ne peut conduire qu’à un échec. Aussi, quand le dernier chapitre de l’ouvrage de Barbeau s’intitule « Vers l’utopie », c’est pour mieux revenir à Bougainville qui, après avoir été l’aide de camp de Montcalm en Nouvelle-France et après avoir subi la désillusion et les revers militaires qui aboutissent à la Conquête du Canada par l’Angleterre⁴ prend la relève de cette merveilleuse aventure en ouvrant vers les mers du sud une nouvelle navigation, informée des avancées scientifiques accomplies par la philosophie des Lumières. « L’utopie que Cartier croyait découvrir au royaume fabuleux du Saguenay ne continuait pas moins d’exister, mais ailleurs. » (MAJC, p. 110)

Cette « merveilleuse aventure » peut donc être assimilée à un moyen conceptuel capable de saisir le mode de connaissance empirique de l’univers. Rapprochant les deux textes, celui de Cartier et celui de Rabelais, Jean-Philippe Beaulieu explique ainsi que

les descriptions du *Brief Recit* sont organisées de façon épistémologique, tandis que celles du *Quart Livre* le sont de manière rhétorique, c’est-à-dire que les descriptions de Cartier se préoccupent surtout de mettre en valeur le signifié, c’est-à-dire l’information, tandis que celles de Rabelais accordent une importance particulière au signifiant, c’est-à-dire aux différents procédés de présentation de l’information. (Beaulieu, 1985, p. 105)

⁴ On lit ainsi : « La désillusion et les revers politiques, en aboutissant à la Conquête du Canada par l’Angleterre, achevèrent la merveilleuse aventure où la France s’était engagée à la suite de Jacques Cartier. » (MAJC, p. 108)

Son analyse l'amène à dissocier les modes de pensée propres à Cartier et à Rabelais. Il conclut que les récits de voyage de Jacques Cartier font preuve d'une orientation intellectuelle « renaissante », alors que les descriptions de Rabelais relèvent d'une sorte de théocentrisme qui agit comme principe unificateur. La « merveilleuse aventure » serait donc cette ouverture renaissante alors que l'utopie rabelaisienne relèverait d'une épistémè encore médiévale bien qu'en fin de parcours. On pourrait sans doute lire de la même manière le *Voyage autour du monde* de Bougainville (1771), car si Cartier est relu par Rabelais, Bougainville sera lui relu par les Philosophes du XVIII^e siècle, notamment par Denis Diderot, qui publie un assez révisionniste *Supplément aux Voyages de Bougainville* (1796). Ainsi Barbeau fait-il de Bougainville le porteur de la pensée philosophique nouvelle au XVIII^e siècle, car la Nouvelle-Cythère est d'abord l'utopie de ces philosophes, avant d'être la sienne propre : « Jean-Jacques Rousseau s'épancha dans d'éloquents déclamations contre la civilisation. [...] Diderot la voyait habitée par la justice et Voltaire par la sagesse... » (MAJC, p. 113) De ce point de vue, les voyages contribuent à déboulonner l'avenir, à ouvrir vers des horizons inconnus, là où l'utopie ne peut faire autrement que renverser les points de vue anciens sur eux-mêmes sans jamais parvenir à les dépasser entièrement. La chute de l'ouvrage repose sur une ellipse révélatrice : « Déjà poignait à l'horizon la devise humanitaire et utopique : *Liberté, Égalité, Fraternité!* » (MAJC, p. 113)

Un ouvrage polémique?

Revenons maintenant à Lionel Groulx. La même année que Barbeau, Lionel Groulx consacre lui aussi un livre à Jacques Cartier. C'est à la demande de ses collaborateurs et à partir de ses notes de cours que Lionel Groulx publie *La Découverte du Canada. Jacques Cartier*. Il écrit : « Mais nous voici au quatrième centenaire de la découverte du Canda. Peut-

être serait-il opportun, m'a-t-on représenté, que les Canadiens eussent l'air de s'en apercevoir. » (1934, p. 9) Malgré son titre, qui adjoint le nom propre à l'événement, et de ce fait laisse présager des éléments de biographie, Groulx propose un ouvrage sur l'expansion européenne en Amérique, qu'il conçoit comme un chapitre préliminaire de l'histoire du Canada⁵. L'ouvrage, divisé en six chapitres, aborde successivement la découverte du Nouveau Monde, de l'Amérique du Nord et du Canada, insistant sur le travail d'exploration mené par Jacques Cartier au cours de ses trois voyages. Il s'agit d'« un bien curieux livre » écrit André Berthiaume qui observe, chez Groulx, une conception très orthodoxe de la Renaissance, qui aurait mis « à la mode un humanisme païen » et provoqué « une décomposition moléculaire de la chrétienté ». Dans ce « désordre apocalyptique », la mission de Cartier apparaît « comme une édifiante épopée ». (Berthiaume, 1975, p. 86) Sur les Amérindiens, Groulx ressasse les vieux poncifs : les indigènes sont de « grands enfants versatiles », hypocrites, naïfs, envieux, cupides. En un mot, ils sont barbares. (*Ibid.*, p. 87) À la différence de l'ouvrage de Barbeau toutefois, celui de Groulx repose sur documentation riche et de première main, sérieusement discutée, et utilisée avec discernement. Il émet plusieurs observations pertinentes sur l'authenticité des récits de Cartier, sur l'époque, etc. Bref le travail de Groulx est un travail d'historien professionnel. Rien de cela chez Marius Barbeau qui convoque des écrivains, des critiques littéraires, des historiens de la littérature, les philosophes des Lumières pour construire sa propre lecture de l'événement et qui, de ce fait, n'affronte jamais Groulx sur le terrain de l'historiographie. Historien contre ethnologue serait déjà une manière de caractériser la relation entre ces deux livres. Ajoutons que les

⁵ « On ne conçoit point une histoire du Canada sans un chapitre préliminaire sur les découvertes. » (Groulx, 1934, p. 13)

travaux d'Abel Lefranc ont en leur temps affronté de solides critiques : son hypothèse concernant l'éventuelle rencontre entre Cartier et Rabelais a été maintes fois discutée et remise en question par des historiens qui ont tenté des vérifications factuelles et n'ont trouvé que de douteux témoignages (Bideaux 1986) et sans doute que la fragilité voire les réfutations de la preuve historiographique avancée par Barbeau ont été cause de l'indifférence qui entoure encore aujourd'hui cet ouvrage.

Les critiques et réfutations sont cependant toutes ultérieures à la publication de l'ouvrage de Marius Barbeau et peut-être que, en insistant sur les strictes dimensions historiographiques, l'on rate à la fois l'audace, l'imagination et l'ambition de Barbeau. Peut-être faut-il après tout revenir à l'hypothèse sinon d'une biographie du moins d'une histoire romancée, où les raccourcis, même abusifs, de la narration engendrent une argumentation nouvelle, télescopant les époques pour juxtaposer les idées, pour témoigner de la volonté, commune aux explorateurs, de se projeter dans l'inconnu pour y saisir l'occasion de réinventer l'avenir. André Berthiaume considère ainsi l'ouvrage de Barbeau comme un « tournant dans la fortune des récits de voyage de Cartier » parce qu'il s'écarte résolument de la tradition « romantico-patriotarde » – l'expression est de lui – pour « mettre l'accent sur l'humanité des indigènes et les résonances intellectuelles (et politiques) des voyages d'exploration. » (Berthiaume, 1975, p. 90) Nous ne sommes pas loin d'une forme d'histoire qu'on appellera l'histoire des idées, précisément située à la jonction entre l'histoire de la philosophie, l'histoire des sciences et l'histoire littéraire. Ce n'est pourtant que dix ans plus tard, en 1944, que Lucien Febvre publiera *Autour de l'Heptaméron. Amour sacré, amour profane*. Mais je ne vois pas d'autre manière de conclure que celle d'affirmer que *La*

Merveilleuse Aventure de Jacques Cartier s'inscrit dans l'archéologie de cette histoire des idées et que Marius Barbeau a trouvé là, le moyen de proposer, sans doute pas une réponse – la publication des deux ouvrages est trop proche dans le temps –, mais néanmoins une contre-lecture à *La Découverte du Canada* telle que la concevait Lionel Groulx. De ce point de vue, Barbeau paraît mû davantage par les résonances intellectuelles et politiques des voyages d'exploration que par la genèse de l'identité nationale, qui reste l'objectif ultime de Groulx, lequel, depuis les années 1920, dans ses cours et conférences à l'Université de Montréal ou dans les pages de la revue *L'Action française* puis *L'Action canadienne-française* s'est imposé comme maître à penser. Peu de voix se sont opposées à la réflexion savante sur la société québécoise, néanmoins orientée vers une rhétorique de l'adhésion au programme social de l'Église catholique, que mènent les intellectuels de son entourage, tels Édouard Montpetit, Arthur Saint-Pierre, Hermas Bastien ou Esdras Minville. Comme la poésie exotiste qui s'opposait au régionalisme des années 1920, la pensée de Barbeau, pensée de résistance au nationalisme conservateur, refuse l'argumentation convenue et se déploie dans la liberté permise aux écritures qui font appel à l'imagination voire à la fiction, pour rappeler que la découverte du Canada a été rendue possible par cette révolution épistémologique qu'a été la Renaissance, à laquelle ont contribué diversement Rabelais et Cartier. C'est bien pour raviver le caractère révolutionnaire de la Renaissance que Barbeau lui superpose la découverte de Tahiti par Bougainville, elle-même inscrite dans un processus qui mène inexorablement vers la Révolution française, à la source des démocraties modernes. Il s'agit donc de raviver l'idée de « merveilleuse aventure », cette pensée renaissante qui se projette dans l'avenir, contre « notre maître le passé », selon le titre donné par Lionel Groulx à son

recueil d'articles et de conférences (1924), chantre de la pensée médiévale et héraut de l'Ancien Régime aristocratique.

Bibliographie

ANONYME (1934a), « *La Merveilleuse Aventure de Jacques Cartier* », *La Revue populaire*, décembre, p. 27.

ANONYME (1934c), « Bibliographie canadienne », *Le Terroir*, vol. XVI, n° 5, octobre, p. 9-10.

ANONYME (1935), « Chronique du Canada français », *La Renaissance*, 2 novembre, p. 5.

BARBEAU, Marius (1915), *Classification of Iroquoian Radicals with Subjective Prenominal Prefixes*, Ottawa, Geological Survey of Canada Memoir n° 46, Anthropological Series, n° 7.

BARBEAU, Marius (1934a), *La Merveilleuse Aventure de Jacques Cartier*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « Documents historiques ». Un extrait parut dans *La Revue moderne*, novembre, p. 9.

BARBEAU, Marius (1934b), *Au cœur de Québec*, Montréal, Les Éditions du Zodiaque et Librairie Déom frère.

BARBEAU, Marius (1934c), *Cornelius Krieghoff. Pioneer Painter of North America*, Toronto, MacMillan.

BARBEAU, Marius (1934d), « Cartier inspired Rabelais », *Canadian Geographical Journal*, vol. IX, n° 3, septembre, p. 113-125.

BARBEAU, Marius (1935), *Grand'Mère raconte*, illustrations de Phoebé Thomson, Montréal, Éditions Beauchemin.

BARBEAU, Marius (1935a), *Il était une fois*, illustrations de Phoebé Thomson, Montréal, Éditions Beauchemin.

BARBEAU, Marius (1937), *Romancero du Canada*, préface de Marguerite Béclard d'Harcourt, Montréal, Éditions Beauchemin.

BARBEAU, Marius (1948), *Le rêve de Kamalmouk*, dessins de Grace Melvin, préface de Luc Lacourcière, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar ».

BARBEAU, Marius (1960), « The Language of Canada in the *Voyages of Jacques Cartier (1534-1538)* », *Musée national du Canada. Bulletin*, n° 173, p. 108-229.

BEAULIEU, Jean-Philippe (1985), « La description de la nouveauté dans les récits de voyage de Cartier et de Rabelais », *Renaissance and Reformation*, vol. IX, n° 2, p. 104-110.

BELLEMARE, Luc (2013), « Du théâtre en chanson? La transfolklorisation chez les collaborateurs du *Carillon canadien* de Charles Marchand », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. XIV, n° 2, p. 39-58.

BERTHIAUME, André (1975), « La fortune d'un couple mythique : Jacques Cartier et l'Amérindien », *Études littéraires*, vol. VIII, n° 1, avril, p. 81-102.

BIDEAUX, Michel (1986), *Brief Récit de Jacques Cartier*, édition critique, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».

BOUGAINVILLE, Louis-Antoine de (1771) *Voyage autour du monde, par la frégate du roi La Boudeuse et la flûte L'Étoile; en 1766, 1767, 1768 & 1769*, Paris, Chez Saillant & Nyon, libraires.

CHARLEVOIX Pierre-François-Xavier de (1744), *Histoire et description générale de la Nouvelle-France*, Paris, Chez Rolin fils, libraire, 3 vol.

DAVIAULT, Pierre (1934), *La Grande Aventure de Le Moyne d'Iberville*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « Figures canadiennes ».

DESROSIERS, Adélarde (1934), *Notre Jacques Cartier*, Montréal, Éditions Albert Lévesque.

DIDEROT, Denis (1995 [1796]), *Supplément au Voyage de Bougainville*, Paris, Librairie générale française.

DIONNE, Narcisse-Eutrope (1933 [1889]), *Jacques Cartier*, Québec, Imprimerie Émile Robitaille.

DOUVILLE, Raymond (1933), *La Vie aventureuse d'Arthur Buies*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « Figures canadiennes ».

DU BERGER, Jean (1976), « Marius Barbeau : le conte et le conteur », *Études françaises*, vol. XII, n° 1-2, avril, p. 61-70.

DUMAIS, Joseph (1934), *Le Capitaine malouin Jacques Cartier, découvreur officiel du Canada; récit anecdotique de sa vie, de ses voyages et aventures, précédé de notes intéressantes sur les voyages antérieurs des navigateurs norvégiens et autres*, Québec, en vente à la Fierté française.

FEBVRE, Lucien (1944), *Autour de l'Heptaméron. Amour sacré, amour profane*, Paris, Gallimard.

GAUTHIER-LAROCHE, Georges (2010), « *Merveilleuse Aventure de Jacques Cartier (La)* par Marius Barbeau », dans Gaétan Gervais et Jean-Pierre Pichette (dir.), *Dictionnaire des écrits de l'Ontario français, 1613-1993*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, p. 535-536.

GROULX, Lionel (1934), *La Découverte du Canada. Jacques Cartier*, Montréal, Librairie Granger frères limitée.

GROULX, Lionel (1924), *Notre maître, le passé [Première série]*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française.

LA CHARITÉ, Claude (2011), « Les questions laissées en suspens par le *Brief Recit* (1545) de Jacques Cartier et les réponses de la nouvelle 67 de *L'Heptaméron* (1559) de Marguerite de Navarre », *Œuvres et critiques*, vol. XXXVI, n° 1, p. 91-109.

LANCTÔT, Gustave (1934), *Le Canada d'hier et d'aujourd'hui*, Montréal, Albert Lévesque, coll. « Documents historiques ».

LANGLOIS, Georges (1934), *Histoire de la population canadienne-française*, Montréal, Albert Lévesque, coll. « Documents historiques ».

LEFRANC, Abel (1967 [1905]), *Les Navigations de Pantagruel. Étude sur la géographie rabelaisienne*, Paris, réédition Slatkine.

LEFRANC, Jean (1929), *Bougainville et ses compagnons*, Paris, Albin Michel, coll. « Les vies authentiques ».

MELANÇON, Robert (1979), « Terre de Caïn, âge d'or, prodiges du Saguenay : représentations du Nouveau Monde dans les voyages de Jacques Cartier », *Studies in Canadian Literature*, vol. IV, n° 2, été, p. 22-34.

MICHON, Jacques (2010), *L'Édition littéraire en quête d'autonomie. Albert Lévesque et son temps*, Québec, Presses de l'Université Laval.

MICHON, Jacques (dir.) (1999), *Histoire de l'édition littéraire au Québec*, tome I, *La naissance de l'éditeur. 1900-1959*, Montréal, Fides.

NOWRY, Lawrence (1995), *Marius Barbeau. Man of Mana. A Biography*, Toronto, NC Press.

NURSE, Andrew (1997), « Tradition and Modernity : The Cultural Work of Marius Barbeau ». Thèse de Ph. D., Kingston, Queen's University.

PICHETTE, Jean-Pierre (2015), « Marius Barbeau : au-delà du souvenir », *Rabaska*, vol. XIII, p. 372-378.

SMITH, Gordon E. (2003), « Le discours sur la musique traditionnelle dans l'œuvre de Marius Barbeau », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. VII, n° 1-2, p. 33-42.

TASSÉ, Henriette (1934), *La Vie humoristique d'Hector Berthelot*, préface de Victor Morin, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « Figures canadiennes ».

TREMBLAY, Victor (1934), *Le Temps de Jacques Cartier; causeries historiques*, Chicoutimi, Société historique du Saguenay.

Notice biobibliographique

Lucie Robert enseigne la littérature québécoise à l'Université du Québec à Montréal. Elle est membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), où elle codirige le collectif *La vie littéraire au Québec, 1764-1947* (PUL, 6 vol. parus depuis 1991; vol. VII et VIII en préparation). Ses plus récents ouvrages s'intitulent *Apprivoiser la modernité. La pièce en un acte de la Belle Époque à la Crise* (Nota Bene 2012), *Le théâtre en revue* (PUQ 2014) en collaboration avec Shawn Huffman, et *La littérature comme objet social II. Mélanges offerts à Denis Saint-Jacques* (Nota bene 2019), en collaboration avec Marie-Andrée Beaudet et Micheline Cambron. Elle est membre de la Société des Dix.

Classer un inclassable : *Les Voyages de Marco Polo*, d'Alain Grandbois

Pierre Rajotte
Université de Sherbrooke

Avec la collaboration de Simon Benjamin
Université de Sherbrooke

Résumé

Les Voyages de Marco Polo, publié en 1941 par Alain Grandbois, est généralement considéré comme un ouvrage hybride inclassable. Encore aujourd'hui, tenter de le catégoriser à l'aide des critères génériques habituels demeure un défi. La présente étude vise à pousser un peu plus loin la réflexion au sujet de cet hapax littéraire. Le problème générique qu'on rencontre à son sujet est-il aussi insoluble qu'on le laisse croire? Pourquoi semble-t-il si difficile de le classer malgré une affirmation particulièrement explicite de l'auteur dans sa préface? À l'aide entre autres d'un rapport de cause à effet entre les réceptions critiques des deux premières œuvres de Grandbois, mais surtout en nous référant aux avancées de la recherche récente sur la pratique du récit de voyage, nous proposons ici une tentative de résolution d'un problème qui relève peut-être moins du texte lui-même que du manque de (re)connaissance du genre auquel il semble appartenir.

Abstract

Les Voyages de Marco Polo, published in 1941 by Alain Grandbois, is generally considered to be an unclassifiable hybrid work. Even today, trying to categorize it using the usual generic criteria remains a challenge. The present study aims to take thinking a little further about this literary hapax. Is the generic problem about it as insoluble as one lets it believe? Why does it seem so difficult to classify it despite a particularly explicit statement by the author in his preface? Using a cause and effect relationship between the critical reception of the first two works by Grandbois, but above all by referring to advances in recent research on the practice of travel writing, we propose here an attempt to resolve a problem that may be less a matter of the text itself than a lack of (re) knowledge of the genre to which it seems to belong.

Les premières œuvres en prose d'Alain Grandbois, soit *Né à Québec* et *Les Voyages de Marco Polo*, ont été reconnues dès leur publication en 1933 et en 1941 comme des œuvres particulièrement atypiques. Encore aujourd'hui, tenter de les catégoriser à l'aide des critères génériques habituels demeure un défi. Au sujet des *Voyages de Marco Polo* notamment, Nicole Deschamps et Jean-Cléo Godin estiment qu'il s'agit d'« une œuvre ambiguë à plus d'un titre [et qu'il est] impossible d'en situer le genre » (1995, p. 56). Dans leur édition critique publiée en 2000, Nicole Deschamps et Stéphane Caillé parlent d'un « livre un peu étrange » dont l'« ambiguïté [du titre] soulève mille questions » (Deschamps et Caillé, 2000, p. 7-8). Dans l'*Histoire de la littérature québécoise*, Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge considèrent pour leur part que « la critique ne sait trop comment lire un texte aussi atypique », « à moitié historique et à moitié fictif » (2007, p. 256). Enfin, dans une récente étude qui propose une relecture des *Voyages de Marco Polo*, Patrick Moreau affirme que l'ouvrage « est tout bonnement inclassable. Ou du moins, il n'entre pas dans un genre clairement défini » (2019, p. 18).

La présente étude vise à pousser un peu plus loin la réflexion au sujet de cet hapax littéraire que représente *Les Voyages de Marco Polo*. Le problème générique qu'on rencontre au sujet de cette œuvre est-il aussi insoluble qu'on le laisse croire? Pourquoi semble-t-il si difficile de la classer malgré une affirmation particulièrement explicite de l'auteur dans sa préface? À l'aide entre autres d'un rapport de cause à effet entre les réceptions de la première et de la seconde œuvre de Grandbois, mais surtout en nous référant aux avancées de la recherche récente sur la pratique du récit de voyage, nous

proposons ici une tentative de résolution d'un problème qui relève peut-être moins du texte lui-même que du manque de (re)connaissance du genre auquel il semble appartenir.

Né à Québec ou le désarroi de la critique

Né à Québec, première œuvre d'Alain Grandbois publiée à Paris en 1933, se distingue par son hybridité où se rencontrent histoire, fiction et voyage. Au moment de sa réception immédiate, les premiers lecteurs accueillent avec une certaine surprise ce récit qui parle si différemment d'un sujet alors si bien connu, soit la vie d'un héros de la Nouvelle-France. Bien que les critiques apprécient unanimement le style de l'auteur, certains d'entre eux se questionnent quant à la manière de classer cet écrit hors norme. Comme le souligne Adrien-Marie Brunet en 1934, aucune préface ne vient éclairer le lecteur sur la manière d'aborder cet étrange récit (1934, p. 322). En outre, ne connaissant pas l'auteur qui habite alors Paris, les premiers lecteurs ne peuvent pas non plus se référer à l'une de ses œuvres antérieures pour le ranger dans la catégorie des historiens, des poètes ou des romanciers. Ils n'ont alors d'autre choix que de se rabattre sur les quelques pistes qu'offre le péri-texte. L'ouvrage étant sous-titré Louis Jolliet, certains croient à première vue qu'il s'agit là d'une monographie semblable à celle publiée par Ernest Gagnon au tournant du siècle. Cette impression est renforcée par la présence d'une courte bibliographie prouvant la rigueur de l'auteur par rapport au traitement de l'histoire. De l'avis de Maurice Hébert (1934, p. 546), disciple de Camille Roy, ce récit constitue donc une vaste fresque historique dans laquelle le lecteur se plonge pour y découvrir mille détails propres à l'époque de la Nouvelle-France. Pour ce critique, l'exploit de Grandbois est d'avoir réussi à reconstituer, par des traits colorés et vivants, toute une société et ses

mœurs à partir des données brutes de l'histoire. Bien que le héros du récit prête son nom au sous-titre de l'œuvre, Hébert ne s'attache nullement à cette figure qu'il considère uniquement tel un prétexte permettant au lecteur de *Né à Québec* d'observer plus personnellement l'univers de l'Amérique coloniale du XVII^e siècle.

Toutefois, un autre élément de taille du péri-texte vient freiner cette considération purement historique, soit la mention « Récit » sur la page couverture qui indique que l'auteur s'est peut-être uniquement inspiré de la vie de Jolliet pour écrire une œuvre littéraire, un peu à la manière du *Lindbergh* de Claude-Henri Grignon publiée en 1928. Aussi est-ce bientôt sur l'aspect biographique que vont rapidement se concentrer la majorité des premiers lecteurs. Mais tout en considérant avant tout ce récit comme une vie romancée, ces mêmes critiques reprochent à Grandbois la composition « maladroite » du texte où le héros se trouve trop souvent à l'arrière-plan. De fait, une longue introduction de près de cent pages précède la présentation de Louis Jolliet dans *Né à Québec*. Certains lecteurs, dont Olivar Asselin, y voient un « défaut » (1934, p. 2) puisqu'une vie romancée devrait avant tout se concentrer sur la figure centrale de son récit. En dépit de cela, le succès de *Né à Québec* dans les années 1930 (et même 1940) repose alors en très grande partie sur la portée biographique de l'ouvrage et en particulier sur la manière renouvelée de présenter un héros historique dans une œuvre. Devant l'hybridité confondante du texte, les lecteurs se concentrent surtout ici sur ce qu'ils comprennent et apprécient, soit la description du caractère et des exploits du protagoniste. À la fin des années 1930 et durant la décennie 1940, on classe officiellement *Né à Québec* parmi les biographies romancées, comme l'indique par ailleurs Camille Roy qui, dans son *Manuel d'histoire de la littérature canadienne*, voit en Grandbois le chef de file au Québec de ce genre littéraire :

La biographie romancée, devenue à la mode il y a quelques années, est une façon de faire revivre l'histoire, en y mêlant de l'imagination. Elle a fait certaines vies moins austères ou plus populaires; elle a ajouté ses grâces, ses moyens de puissance, d'évocation, et parfois son rythme épique, à des vies que soutenait déjà l'intérêt d'une héroïque aventure. Des biographes ont surgi chez nous qui ont pratiqué ce genre où brilla, le premier, Alain Grandbois. (Roy, 1939, p. 131)

À la lecture de cette citation, on pourrait croire que toute la question de la catégorisation de l'œuvre est désormais bel et bien résolue. Pourtant, lorsqu'on se penche sur la réception de *Né à Québec* au-delà des années 1960, on observe que les critiques ne se sont pas limités à l'interprétation de Camille Roy. Au fil du temps, de nouveaux lecteurs ont considéré bien autrement la première œuvre de Grandbois et y ont attaché différentes étiquettes. Par exemple, pour Madeleine Greffard (1975, p. 15) et pour Jacques Blais, la valeur de l'œuvre en question repose essentiellement sur l'aspect autobiographique du texte dans lequel Grandbois « confie en effet certains de ses rêves les plus personnels comme il y dissimule des souvenirs plus ou moins récents » (Blais, 1974, p. 46). Plus encore, chez de nombreux lecteurs des décennies 1970-1980, la relecture du récit se détache entièrement des aspects historiques et biographiques pour mieux s'intéresser à ce que Victor Barbeau appelait en 1949 « la transposition nostalgique d'un moi insatisfait et tourmenté » (1949, p. 218). À bien des égards, le texte cesse d'être une vie romancée pour plusieurs lecteurs qui ne voient plus en Jolliet une figure historique, mais plutôt une forme de double permettant à l'auteur de se projeter lui-même dans l'œuvre malgré le propos historique de celle-ci. En définitive, la diversité des commentaires et des relectures de *Né à Québec* démontre bien à quel point il est difficile de subsumer cet ouvrage sous un genre précis.

Dans toute l'œuvre de Grandbois, un seul autre titre s'apparente à *Né à Québec* par sa forme et son contenu : il s'agit bien entendu des *Voyages de Marco Polo*. Entre les publications de ces deux récits, près de huit années se sont écoulées et on peut présumer

que l'auteur saisit plus clairement qu'auparavant le genre d'œuvre qu'il entend écrire. On se rappellera qu'au moment de la réception immédiate du premier récit, certains critiques avaient regretté l'absence d'une préface permettant au lecteur de se situer quant au genre le plus approprié pour décrire le texte. Désirant sans nul doute éviter à ses lecteurs un nouvel embarras, Grandbois commence son deuxième livre en écrivant : « Ce livre n'est pas un ouvrage scientifique, ni la biographie de Marco Polo, mais un simple récit des voyages du Vénitien ».

Les Voyages de Marco Polo « n'est pas un ouvrage scientifique, ni la biographie de Marco Polo »

On peut supposer en effet que Grandbois n'a pas été insensible à la perplexité éprouvée par la critique à l'égard de son premier livre. C'est du moins ce que laisse à penser le titre plus éloquent de son deuxième livre, mais surtout la présence d'une préface qui commence en indiquant clairement ce qu'est, mais surtout ce que n'est pas ce livre. Voyons maintenant ce que la critique a retenu ou non de ces indications et comment on peut tenter de résoudre le problème générique que pose cette deuxième publication de Grandbois.

Signalons d'abord que plusieurs commentateurs ont relevé « l'importante somme historique » (Caillé, 1994, p. 31) que constitue cet ouvrage, la mine de renseignements qu'il renferme sur l'Asie du Moyen Âge, sur les personnages historiques, les légendes et les villes « des pays où les Polo voyagent » (Bégin, 1942, p. 71). Doit-on alors parler surtout d'une monographie historique? Certes, Grandbois fait appel à une solide documentation, entre autres à une édition savante du récit de Polo par A.J.H. Charignon (3 tomes : 1924, 1926, 1928) qu'il s'est procurée en Chine et à quelques études

contemporaines (Barckhausen, 1935; Grousset, 1920; Wieger, 1924; etc.)¹. L'édition critique de l'œuvre publiée dans la collection de la Bibliothèque du Nouveau Monde (2000) témoigne éloquemment de l'importance et de l'ampleur de ce recours à des sources historiques. Mais cela ne doit pas nous faire perdre de vue que le récit de Grandbois demeure avant tout une réécriture d'un texte ancien, soit *Le Livre des merveilles de Marco Polo*, et que ce n'est nullement comme historien que Grandbois aborde cet hypotexte. Bien au contraire, de soutenir François Gallays :

Non seulement Grandbois n'a-t-il jamais adopté l'attitude normalement critique de l'historien qui oblige celui-ci à interroger constamment le texte quant à sa fiabilité documentaire ou à corriger ce qu'il considère comme des erreurs commises par l'auteur [...], mais il a emprunté une ligne de conduite qui tient du fabulateur, du créateur de récits. [...] Ainsi, contrairement à l'historien qui s'efforce, par l'entremise de notes explicatives, d'ancrer le récit de Marco Polo dans la réalité donnée afin que les lecteurs soient persuadés de la véracité de ce qu'ils lisent, Grandbois adopte une politique éditoriale inverse, celle d'une fictionnalisation du récit de Marco Polo, de sa transformation en mythe et ce, en dépit de l'adjonction de certains textes de nature érudite qui vient atténuer quelque peu l'effet de cette politique. (Gallays, 1997, p. 48-49)

Cet argument de Gallays, qu'on trouvait également chez Jacques Blais (1974, p. 90), corrobore ce qui est déjà exprimé par l'auteur lui-même dans sa préface : « ce livre n'est pas un ouvrage scientifique » (2000, p. 75), de même que par certains critiques de l'époque qui estiment que le récit de Grandbois s'apparente « par moments aux légendes des *Mille et une nuits* » (Llewellyn, 1942, p. 75).

On voudrait que ce fût de l'histoire et on pense en même temps que c'est trop beau pour être vrai. Vide de tout appareil scientifique au point de ne comporter même pas la référence à de nombreuses citations, l'histoire des descendants d'Andrea Polo semble plutôt issue d'une imagination orientale que dégagée peu à peu des documents et des récits. (Llewellyn, 1942, p. 75)

¹ Voir Nicole Deschamps et Stéphane Caillé, « Introduction », dans Alain Grandbois, *Les Voyages de Marco Polo*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2000.

Autant dire qu'il apparaît justifié de rejeter l'option « monographie historique » compte tenu de l'entrecroisement manifeste de l'histoire et de la fiction dans le récit de Grandbois.

Sommes-nous alors dans une biographie romancée, une pratique « devenue à la mode il y a quelques années », disait Camille Roy dans son manuel? Ici encore, il y a tout lieu d'en douter. D'abord, Grandbois lui-même exclut d'entrée de jeu la possibilité : « Ce livre n'est pas un ouvrage scientifique, ni la biographie de Marco Polo », nous dit-il dans son avant-propos. Évidemment, Grandbois ne serait pas le premier auteur à annoncer dans sa préface le contraire de ce qu'il fait dans le reste de l'œuvre. Pensons aux romanciers canadiens-français du XIX^e siècle qui se défendent bien d'écrire des romans. Mais les premiers lecteurs n'associent guère plus l'œuvre à une biographie romancée, et reprochent même à Grandbois de laisser trop souvent son héros dans l'ombre. Ernest Gagnon, par exemple, cherche en vain le Vénitien « caché qu'il est sans cesse par quelque éléphant sacré, dans le mystère d'une forêt étrange ou derrière des portes d'or » (Gagnon, 1941, p. 251). Selon l'abbé Émile Bégin, Marco Polo apparaît davantage comme un fantôme que comme une figure, et « M. Grandbois se plaît plus volontiers au portrait héroïque de Koubilaï, aux multiples légendes du désert, à la description du pays qui font le décor des Mille et une nuits » (1942, p. 71). Les relectures qui suivront viendront pour la plupart confirmer ce constat. Au sujet des protagonistes du récit, Jacques Blais est perplexe : « comment expliquer que Marco Polo occupe si peu de place, se demande-t-il? D'autres personnages, le père et l'oncle, Genghis-Khan, Koubilaï surtout, tiennent à première vue les rôles principaux » (1969, p. 7). Pour sa part, Stéphane Caillé est catégorique :

[Alain Grandbois] n'a pas voulu faire une biographie romancée de la vie du Vénitien [...] Sa méthode n'a rien à voir avec d'autres tentatives de son époque, par exemple les *Mémoires d'Hadrien* de Yourcenar [...] autre somme historique mais

qui est dirigée avant tout par le souci de faire entendre une voix, celle du grand empereur romain. (Caillé, 1994, p. 39)

Enfin, dans leur édition critique parue aux Presses de l'Université de Montréal, Deschamps et Caillé abondent dans le même sens : « il est évident, disent-ils, que Grandbois n'a pas voulu faire un roman historique, encore moins une biographie des Polo. Les principaux acteurs, Marco, son père Nicolà et son oncle Matteo, y apparaissent et disparaissent à la façon d'ombres fugitives » (2000, p. 22). En somme, un consensus se dégage au sujet de ce que n'est pas l'ouvrage de Grandbois. Laissons maintenant l'approche *a contrario* pour tenter de cerner la dominante générique qui le caractérise.

Les Voyages de Marco Polo : « un simple récit des voyages du Vénitien »

À la lecture du récit de Grandbois, il y a tout lieu de croire qu'il s'agit bien, comme indiqué dans la préface, d'« un simple récit [de] voyage ». D'entrée de jeu, on constate qu'il correspond précisément à l'un des principaux aspects propres au récit de voyage : l'hybridité générique. Depuis quelques années, les spécialistes en littérature viatique sont unanimes : le récit de voyage ne renvoie pas à un genre, mais à des genres. Roland Le Huenen parle de « l'ambiguïté des rapports qu'il entretient tantôt avec le roman, tantôt avec les discours à visée scientifique » (1990, p. 13). Selon Adrien Pasquali, il y a lieu de « tenir le récit de voyage pour un carrefour et un montage de genres et de types discursifs » (1994, p. 131). Le mélange des genres, l'hybridité, la dualité, l'hétérogénéité, etc. sont consubstantiels à ce type d'écrit : « la complexité de la littérature de voyage tient bien à son double statut, à la fois littéraire et documentaire » (Holtz et Masse, 2012, p. 7). En clair, non seulement le récit de voyage peut donner lieu à des discours d'origines variées (le discours du géographe, de l'ethnologue, de l'administrateur, du missionnaire, de l'exilé, du marchand, du littéraire, etc.), il peut également conjointre diverses formes (journal

intime, essai ethnographique, discours épistolaire, récit romancé, etc.). Les exemples de récits hybrides ne manquent pas dans la littérature de voyage. Dans *L'Usage du monde* de l'écrivain suisse Nicolas Bouvier se côtoient des parties narratives et descriptives, tantôt thématiques, tantôt chronologiques, des écritures de journal intime, quelques poèmes, des chroniques historiques, des évocations mythologiques, des notes infrapaginales, etc. Au sujet du *Grand Voyage au pays des Hurons* de Gabriel Sagard, Réal Ouellet écrit :

La relation de découverte oscille entre l'aventure et l'inventaire, entre la narration héroïsante et l'affirmation d'un savoir neuf sur le monde. De là, la fréquente bipartition formelle entre larges pans diégétiques et massifs bilans descriptifs : du roman et de l'encyclopédie, l'auteur ne veut rien sacrifier. (Ouellet, 1984, p. 219)

À ces exemples, on peut ajouter *Les Voyages de Marco Polo* de Grandbois et, partant, proposer de résoudre peut-être un peu trop frontalement une énigme. À Vincent Nadeau qui semble un peu déconcerté par « l'extraordinaire ambition de ce récit au carrefour de la poésie, de l'histoire, de la géographie, de la biographie et de la philologie » (1995, p. 1083-1085); à Nicole Deschamps et Jean-Cléo Godin qui parlent « d'une œuvre ambiguë à plus d'un titre » (1995, p. 56) et dont il est impossible de situer le genre; et à de nombreux autres encore qui ne savent trop « comment lire un texte aussi atypique » (Biron, Dumont, Nardout-Lafarge, 2007, p. 256), on serait tenté de dire comme Grandbois : voici un simple récit de voyage!

Mais n'est-ce pas là une solution un peu trop simple? N'est-ce pas considérer le récit de voyage comme un simple fourre-tout? À cela on pourrait répondre que tout en ne pouvant être rangé dans « les formes fermées », le récit de voyage comporte néanmoins quelques traits génériques spécifiques. À cet égard, partons de la définition du récit de voyage proposée par Louis Marin, une définition considérée par plusieurs chercheurs comme « l'approximation la plus juste » (Cogez, 2004, p. 27). Le récit de voyage est :

Un type de récit où l'histoire [au sens narratif du terme] bascule dans la géographie, où la ligne successive qui est la trame formelle du récit ne relie point, les uns aux autres, des événements, des accidents, des acteurs narratifs, mais des lieux dont le parcours et la traversée constituent la narration elle-même; [...] Le propre du récit de voyage est cette succession de lieux traversés, le réseau ponctué de noms et de descriptions locales qu'un parcours fait sortir de l'anonymat et dont il expose l'immuable préexistence. (Louis Marin, cité par Cogez, 2004, p. 27; cité également par Pasquali, 1994, p. 94)

Si on s'arrête maintenant à observer la structure du récit de Grandbois, on constate que le voyage, la succession de lieux traversés y est absolument organique. Après de nombreux lecteurs désespérés devant ce récit en apparence décousu et « peu cohérent » (Trudeau, 1941, p. 45) de Grandbois, Stéphane Caillé affirmait en 1994 avoir finalement découvert « la cohérence cachée qui existe dans ce texte » (p. 32) : « Le récit de Grandbois s'organise selon [...] l'axe spatial qui correspond au mouvement du voyage lui-même, le déplacement dans l'espace de Marco Polo se dirigeant vers la Chine » (p. 32). De présenter ainsi comme une découverte un fait aussi patent ne manque pas d'étonner. Nous y reviendrons en conclusion. Mais convenons pour le moment que sur un plan spatial, la structure du récit de Grandbois correspond tout à fait à celle de la pratique du récit de voyage, qui prend bien souvent la forme d'un recueil : « recueil de sites, de descriptions, de déplacements, de commentaires et d'inscriptions » (Daunais, 1998, p. 56).

Stéphane Caillé note toutefois que l'axe spatial qui détermine l'organisation du récit de Grandbois se greffe à un « axe temporel, c'est-à-dire à la plongée dans l'histoire que nous propose Grandbois. Le voyage dans le temps qui accompagne le voyage dans l'espace de Marco Polo est paradigmatique dans la mesure où Grandbois fait des lieux visités le point d'ancrage de l'histoire » (1994, p. 32). Plusieurs lecteurs ont en effet noté que le récit de Grandbois est ponctué de digressions historiques qu'on ne retrouve pas dans le récit du Vénitien. À titre d'exemple, là où Polo en abordant Bagdad ne s'attarde aucunement à

l'histoire, Grandbois note pour sa part : « Bagdad approchait. Sur les lèvres des Polo, le nom de Mahomet. Marco entendit l'histoire » (2000, p. 116). Suit alors un long passage qui rappelle quelques grands moments de la vie du prophète musulman. Or, ici encore, ce trait spécifique de l'écriture de Grandbois correspond tout à fait à l'une des principales caractéristiques de la pratique du récit de voyage des XIX^e et XX^e siècles. On sait que pour Chateaubriand, « les souvenirs historiques entrent pour beaucoup dans le plaisir ou dans le déplaisir du voyageur » (1834, p. 121), et que les voyageurs romantiques en Orient associent systématiquement les lieux qu'ils parcourent au passé qui s'y rattache. D'où la recherche tout le long de leur parcours de vestiges, de monuments et de ruines. Plutôt qu'un réel immédiat et observable, c'est l'historicité qui prédétermine leur perception de la réalité, une réalité non pas empirique mais tributaire d'un savoir livresque. Ce recours au passé dans les récits de voyage tend à s'accroître au début du XX^e siècle dans la même proportion que tend à décroître le Divers. On se rappellera la fameuse remarque de Victor Segalen en 1917 :

Le Divers décroît. Là est le grand danger terrestre. C'est donc contre cette déchéance qu'il faut lutter, se battre, — mourir peut-être avec beauté. — Remède à la Dégradation du taux d'exotisme : exalter les valeurs exotiques partielles qui demeurent. [...] Exalter le profond passé inconnu. (Recherches dans le temps des Âges). (Segalen, 1995, p. 78)

Pour une part, la démarche de Grandbois s'apparente à celle des voyageurs romantiques en Orient et en Italie, qui voient dans les lieux, les monuments et les ruines l'occasion de restituer par-delà les éléments actuels et visibles un monde disparu, voire imaginaire et légendaire, mais dont les livres attestent l'existence. Mais plus encore, elle évoque celle de grands voyageurs du XX^e siècle comme Victor Segalen, Claude Lévi-Strauss et même

Nicolas Bouvier² qui voient dans le passé l'occasion de trouver de l'inconnu, voire d'interroger le présent.

Partout où il est allé, Grandbois a été l'un de ces visiteurs curieux et appliqué des ruines du passé, comme un observateur zélé et plein d'attention des mœurs du présent. Fidèle à cette attitude, il troque en quelque sorte, dans *Les Voyages de Marco Polo*, le bourdon du pèlerin qui arpente le monde pour errer avec le même respect attentionné à travers les rayons d'une bibliothèque, ces catacombes imaginaires où les hommes préservent précieusement leurs souvenirs et les reliques du passé. (Moreau, 2019, p. 186)

Enfin, en plus de sa facture hybride, de sa structure par déplacement d'un lieu à un autre et de ses nombreuses allusions historiques (rappels didactiques, anecdotes, légendes, souvenirs, etc.), le récit de Grandbois correspond également à une autre caractéristique du récit de voyage, soit sa dimension densément intertextuelle. De fait, de nombreux spécialistes font du genre récit de voyage « un montage textuel (et seulement cela) » (Reichler, 2005, p. 23). « La question du voyage, estime Jean-Marc Moura, est inséparable de celle de la reprise, de la répétition voire de la réécriture [...]. Les écrivains contemporains ne se promènent pas moins dans le monde que dans les textes » (2008, p. 49). Dans un ouvrage intitulé *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, un ouvrage qui fait autorité au sujet de la poétique du récit de voyage, Christine Montalbetti estime justement que le propre du récit de voyage est de dire le monde en réactivant le texte qui y est déjà à l'œuvre. Selon, Sophie Linon-Chippon et al., dans *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*, « le récit de voyage, en dépit de sa vocation référentielle [...] fait appel aux médiations les plus diverses parmi lesquelles la bibliothèque du

² Au sujet de sa façon de relater ses expériences de voyage, Nicolas Bouvier estime que c'est bien souvent à l'aide d'un savoir livresque et en fonction d'une autre temporalité que celle du voyage proprement dit. « Je fais un patchwork d'impressions tout à fait fugaces et complètement personnelles, sans aucune rationalité, et d'éléments que j'ai trouvés dans l'Histoire récente ou ancienne du pays et qui les corroborent de façon révélatrice. Ça donne des espèces de petits diptyques, de jumelages entre une chose écrite en 1526 et une auberge afghane où je me trouve en 1954 » (2004, p. 1295).

voyageur joue un rôle capital : livres lus avant, pendant et après le voyage, et qui fournissent tout un savoir réinvesti dans le récit de voyage » (1998, p. VII). En fait, selon Montalbetti, le récit de voyage, dont l'un des principaux défis consiste à rendre compte d'un référent réel, « se construit sur une hésitation dynamique entre formulation des apories et principes de résolution. À l'intérieur de cette dynamique, le geste intertextuel joue un rôle décisif et plurivoque » (1998, p. 5).

N'est-ce pas précisément ce qui caractérise le récit de Grandbois qui nous propose en fait un voyage dans les livres? C'est du moins dans cette perspective qu'il se sert de ses sources documentaires, « de manière à créer une mosaïque de textes ayant pour centre les lieux visités par Marco Polo [...]. Les lieux appellent les livres », écrit Stéphane Caillé (1994, p. 38), qui parle alors d'un « voyage dans les savoirs, un voyage dans une bibliothèque » (Caillé, 1994, p. 34). Comme le démontrent pertinemment Nicole Deschamps et Stéphane Caillé dans leur édition critique, le livre de Grandbois est, « au fond, le récit de ses lectures, depuis celle du *Livre de Marco Polo*, qu'il découvre dans l'édition savante de Charignon alors qu'il est en Chine, jusqu'aux ouvrages contemporains où il puise divers renseignements qu'il intègre au récit de Polo » (2000, p. 21). On sait en effet que Grandbois est loin de s'être limité à son hypotexte et qu'il a puisé à diverses sources. Reprenons un exemple évoqué par Jacques Blais (1974, p. 92) qui concerne la description de la ville que le Vénitien appelle Cacianfu dans son *Livre des Merveilles* :

Et quand on a passé ce fleuve et chevauché deux journées vers le ponent, on trouve la noble cité appelée autrefois Cacianfu. Les habitants sont tous idolâtres, comme tous ceux de la province du Catay. Et c'est une cité de très grand commerce et de beaucoup d'industrie d'or et toutes autres façons. (Polo, 1955, p. 183)

Dans le récit de Grandbois, cette description est d'une tout autre nature :

Le fleuve franchi, Marco pénétra dans la ville de Hoa-tcheou [Cacianfu] située au pied d'une haute montagne sacrée dont le sommet, perdu dans les brouillards, était défendu par des parois lisses et verticales. Un temple s'y dressait, garni de stèles de marbre noir, parmi les sombres fuseaux de cyprès funèbres. Des prêtres taïstes, vivant dans l'étude et la méditation, habitaient de petites pagodes voisines; ils ne descendaient jamais dans la vallée, et s'alimentaient des offrandes que les fidèles déposaient au pied du roc, dans des paniers, et qu'ils tiraient à eux par le moyen de longues cordes. Le temple était entouré de sources vives qui, se divisant, coulaient vers des directions différentes et se jetaient dans le vide, couronnant le mamelon de longues et minces chevelures d'argent. (Grandbois, 2000, p. 244-245)

D'où viennent ces informations au sujet du temple et des prêtres taïstes qui ne se trouvent pas dans le récit de Marco Polo? Émanent-elles des propres observations de voyages de Grandbois, de ses lectures? Selon Nicole Deschamps et Stéphane Caillé, elles seraient inspirées d'une autre relation de voyage, soit celle de Louis Médard, citée par Joseph Charignon dans son édition savante du *Livre de Marco Polo*. Cela dit, on remarquera par ailleurs dans cet exemple que Grandbois transforme le matériau initial et en particulier la conception des rapports que les deux écrits entretiennent avec l'expérience. On sait que *Le Livre des Merveilles* de Polo est un récit de voyage dont la conception n'est pas dénuée d'intention mercantile (Zumthor, 1993). L'historien Michel Mollat (1984) y dénote même une forme d'« étude de marchés » (1984, p. 31). C'est pourquoi Polo ne manque pas d'évoquer les activités commerciales de la ville traversée. Il en va un peu autrement de la réécriture de Grandbois, qui fait du récit de Marco Polo un récit de voyage avant tout littéraire, comme en témoigne sa description plus imagée et poétique. C'est d'ailleurs à ce constat qu'en était arrivé Louis Dantin lorsqu'il affirmait que « Grandbois met à ses peintures une vivacité, une couleur, entièrement absentes du journal naïf de Marco Polo ». Les « procédures enfantines, ajoutait Dantin, font place ici à un ordre logique et à un vrai style d'écrivain » (1941, p. 7). C'est aussi ce que démontre efficacement Patrick Moreau en relisant le récit de Grandbois « comme une authentique création littéraire » (2019,

quatrième de couverture) dont l'intérêt et la modernité tiennent essentiellement à une « écriture palimpseste » (2019, p. 191) et à « une dimension intertextuelle qui n'est pas sans originalité pour l'époque » (2019, p. 28).

À ce point, on pourrait nous reprocher d'ignorer une question qu'il est pourtant capital d'envisager : Grandbois adapte le récit de Marco Polo, ce n'est donc pas lui qui a fait le voyage qu'il rapporte. Cela ne pose-t-il pas un problème? Cette question laisse implicitement entrevoir l'évolution historique largement admise du récit de voyage, soit « la transformation, le passage du récit de découverte et d'aventure, dans lequel le monde extérieur et sa connaissance seraient l'enjeu principal, au récit d'une expérience, qui placerait l'individu voyageur au centre de ses préoccupations » (Pasquali, 1994, p. 91). D'une part, rappelons que Grandbois réécrit un récit de voyage du XIII^e siècle, une époque qui n'a pas encore favorisé le déplacement de l'attention du référent au narrateur, du voyage au voyageur, des lieux visités à la singularité d'un regard. D'autre part, on sait que Grandbois a lui-même voyagé en Chine au cours des années 1930. « Le 15 décembre [1933], il s'embarque à Marseille sur le *D'Artagnan*, en route pour Djibouti, Colombo, Saïgon et Hanoi, Macao et Canton, Pékin, Shanghai et la grande remontée du Yang-tzê jusqu'au-delà de Chung'ching, enfin toute la Mandchourie, sur les traces de Marco Polo » (Godin, 1994, p. 46). Au demeurant, tout se passe comme si nous pouvions appliquer à la seconde œuvre de Grandbois ce que Jean-Cléo Godin affirme au sujet de la première : « Si le projet a véritablement un sens dans la démarche de Grandbois, c'est qu'il lui permet de valoriser par l'écriture sa propre itinérance » (Godin, 1994, p. 48).

À la limite, on pourrait même se demander si l'expérience viatique de Grandbois n'est pas plus « authentique » que celle de Marco Polo. On sait en effet que quelques

exégètes de l'ouvrage de Marco Polo ne s'entendent pas sur la réelle présence du Vénitien en Chine. À la suite de la sinologue Frances Wood, le critique littéraire Pierre Bayard va même jusqu'à arguer que Polo « n'aurait pas, en réalité, dépassé Constantinople, où sa famille avait un comptoir par lequel transitaient de nombreux voyageurs, susceptibles, par leurs récits, d'alimenter sa rêverie » (Bayard, 2012, p. 27). Tout en admettant que l'ouvrage comporte des informations précises sur les pays, les régions et les villes traversés, sur l'armée et l'administration mongoles, sur les mœurs et les coutumes des habitants des villes où Polo aurait séjourné, etc., Bayard, dubitatif, s'étonne par ailleurs que les archives impériales, « pourtant très complètes, ne portent aucune trace de son passage, alors même qu'il dit y avoir été chargé de fonctions importantes » (2012, p. 27). Que d'une part le récit de Polo rapporte des anecdotes pour le moins fantaisistes, comme en témoigne sa description d'oiseaux monstrueux qui laissent tomber du ciel des éléphants pour s'en repaître, et que d'autre part il ne fasse aucune allusion à la grande muraille de Chine construite 1000 ans avant son voyage, aux pieds bandés des Chinoises, à la cérémonie du thé, à l'usage de la calligraphie, etc. peut laisser perplexe, estime Bayard. « Il est en effet difficile de croire, au vu de ce que raconte et de ce qu'omet de dire Marco Polo, qu'il se soit effectivement rendu dans la Chine de Kubilaï Khan » (2012, p. 28). Notre propos ne consiste pas ici à cautionner une telle mise en doute. Il vise uniquement à faire remarquer que si « des siècles après les tribulations de l'un des plus célèbres explorateurs de l'Histoire les spécialistes du Moyen Âge [sont] incapables de se mettre d'accord sur le point de savoir s'il s'est effectivement rendu en Extrême-Orient ou s'il est plus sagement resté à la maison » (Bayard, 2012, p. 29), il en va tout autrement de Grandbois dont on a la certitude qu'il y a séjourné 7 mois en 1934. Rappelons également, à la suite de Patrick Moreau, que

Grandbois s'identifiait au personnage de Polo, un processus d'identification qui aurait été particulièrement avivé « lorsqu'il a relu, lors de son séjour en Chine – donc une fois lancé lui-même sur les traces de l'explorateur médiéval –, le récit de voyage de Polo dans la monumentale édition fournie par Charignon » (2019, p. 109).

Tout en considérant que Grandbois a fait le voyage, il faut néanmoins admettre qu'il n'est pas facile d'identifier ce qui peut relever de son expérience proprement dite. Certes, tout en préservant en partie le merveilleux qui caractérise le récit de Polo, Grandbois tend par moments à projeter sur la Chine médiévale l'impression et le ton d'un voyageur du XX^e siècle. Selon Yuenan Zhang (1992, p. 56 et 59), « Alain Grandbois se montre plus réaliste [...]. Son imaginaire d'écrivain modifie inconsciemment les descriptions de Marco Polo en les enrichissant de ses propres expériences ». Y trouve-t-on des informations qui ne semblent émaner d'aucune source, connue à tout le moins? À titre d'exemple, Patrick Moreau signale au sujet de l'extrait sur le temple et les prêtres taïstes de la ville de Hoa-tcheou (cité plus haut) qu'un « détail (inventé?) » pourrait constituer un ajout de Grandbois : « “les paniers” dans lesquels les fidèles déposent des offrandes que les moines hissent ensuite “par le moyen de longues cordes” » (2019, p. 34-35), information qui ne se retrouve dans aucune des sources auxquelles recourt Grandbois. Ce dernier a-t-il pu assister lui-même à ce genre de scène? Au demeurant, la Chine qui nous est représentée se limite-t-elle à celle « vue » par Polo, ou peut-on croire, comme le signale Yuenan Zhang, qu'elle est « regardée à travers les yeux de l'un et l'autre voyageurs » (1992, p. 51)?

Terminons en signalant qu'on trouve d'autres exemples de ce genre de réécriture de récits de voyage. C'est le cas notamment du journal de voyage de l'explorateur René

Caillé, reconnu comme le premier Européen à revenir de Tombouctou la mystérieuse en 1828, qui « a été de très nombreuses fois réécrit, y compris sous forme romancée » (Pavillard-Pétroff, 1994, p. 89). Même le récit de voyage de Marco Polo a été réécrit et adapté à de multiples reprises. Italo Calvino en propose même une suite dans son ouvrage *Villes invisibles* (1972). Certes, dans ces derniers exemples, on parle de récits de voyage transformés en romans (ou en ce que Moura appelle « le voyage rétrospectif » (2003 et 2008)). La frontière entre les deux genres est parfois floue, comme l'ont démontré de nombreuses études récentes (voir entre autres Gomez-Géraud, 2001). Paul Zumthor parle de « l'irrécusable parenté du récit de voyage avec la fiction » (1993, p. 86).

Bref, que ce soit par sa forme a-générique, par son contenu centré essentiellement sur le voyage et le déplacement d'un lieu à un autre, par ses nombreuses allusions historiques, par sa forte composante intertextuelle, le récit de Grandbois a beaucoup en commun avec la pratique du récit de voyage. C'est d'ailleurs aussi le point de vue des premiers critiques. Comme l'affirme Marcel Fortin, qui s'est livré à un examen attentif de la première réception : les critiques ont pris bonne note de la préface fournie par Grandbois et « dégagent de l'œuvre deux fonctions principales, instruire et plaire à la fois, qui sont justement celles de la relation de voyage » (Fortin, 1994, p. 74). Même l'un des rares critiques à avoir étrillé l'ouvrage de Grandbois au moment de sa publication ne manque pas, pour mieux le déprécier, de le comparer un autre récit de voyage, qu'il juge toutefois supérieur, soit « la splendide *Équipée* de Victor Ségalen » (Trudeau, 1941, p. 45).

Conclusion

En conclusion, il appert que le problème générique qu'on associe généralement aux *Voyages de Marco Polo* n'est pas insoluble. On l'a vu, Grandbois indique clairement et modestement comment aborder son ouvrage. Les critiques de la première heure ont pris l'auteur au mot, trop heureux qu'après le désarroi éprouvé à la lecture de *Né à Québec*, celui-ci leur ait fourni cette fois une piste de lecture. Les critiques contemporains semblent toutefois avoir un peu brouillé ou perdu cette piste. D'où le problème générique auquel on associe presque systématiquement le récit grandboisien, qui « demeure dans la tradition littéraire québécoise comme une anomalie » (Moreau, 2019, p. 16). Comment expliquer ce paradoxe? La mythification de Grandbois y est-elle pour quelque chose? Après avoir célébré le grand poète, pouvait-on réduire l'une de ses œuvres à un simple récit de voyage, une pratique bien secondaire et marginale aux yeux de l'institution littéraire, ou à tout le moins dont « l'hybridité présumée lui fait subir une automatique dévalorisation » (Thouroude, 2017, p. 23)? Il est facile de rater ce que l'on ne cherche pas à voir. Le problème se poserait-il pour la réécriture d'un roman? Que Michel Tournier récrive le roman *Robinson Crusoé* rend-il son roman *Vendredi ou les limbes du Pacifique* moins un roman? Pourquoi la réécriture du récit de Marco Polo, reçu à son époque comme un récit de voyage, devrait-elle être considérée autrement que comme un récit de voyage? En s'appropriant le récit de voyage de Marco Polo, Grandbois en fait-il autre chose qu'un récit de voyage? Or, tout indique qu'il n'aborde pas sa source première en historien ou en biographe, ni en romancier, mais plutôt en écrivain voyageur. Dans son récit, en effet, on retrouve précisément les éléments distinctifs dont se servent les spécialistes pour circonscrire la pratique littéraire du récit de voyage : ouvrage mixte, structure narrative du

déplacement, nombreuses allusions historiques et légendaires évoquées par les lieux, écriture densément intertextuelle, etc. Certes, force est d'admettre qu'il s'agit d'un récit de voyage inusité, voire original, en ce qu'il constitue une réécriture, mais le récit d'un voyage tout de même.

Dans l'un des ouvrages (2012) qu'il consacre à Alain Grandbois, Patrick Moreau déplore « le semi-ostracisme dont souffre [*Les Voyages de Marco Polo*], qui, pour n'être pas, et n'avoir jamais été à proprement parler ignoré, n'en est pas moins méconnu et peu souvent cité » (2012, p. 34). Selon lui, la cause de « cette singulière désaffectation » provient sans doute « du fait que ce livre paraît si peu québécois » (p. 35). Cette hypothèse en vaut bien une autre, mais quelques contre-exemples sont possibles. Plusieurs œuvres typiquement québécoises n'ont jamais connu de réédition (un exemple parmi tant d'autres, *Dans les ombres* d'Éva Senécal), et d'autres en apparence moins typiquement québécoises en ont connues (ex. *L'Influence d'un livre*, d'Aubert de Gaspé fils). Par ailleurs, ce jugement de Moreau mériterait sans doute d'être nuancé. Du prix David obtenu à sa publication jusqu'à la réédition critique dans la prestigieuse collection de la Bibliothèque du Nouveau Monde en 2000, *Les Voyages de Marco Polo* n'est certainement pas, malgré sa qualité littéraire indéniable, l'œuvre québécoise la plus injustement traitée par l'institution littéraire. Et si elle l'a été, on peut se demander si ce n'est pas justement parce qu'il s'agit d'un récit de voyage. Rappelons que malgré une production considérable de récits de voyage québécois — bien au-delà de la production romanesque à certaines époques³ — très

³ Au XIX^e siècle, notamment, on compte près de 153 récits de voyage publiés en volumes, ce qui correspond au double de la production romanesque pour tout le siècle. Voir Pierre Rajotte (1997, p. 21).

peu ont été réédités⁴ et étudiés. Genre mineur, secondaire et dont la littéarité est même parfois sujette à caution, le récit de voyage n'obtient généralement que très peu de mentions dans les palmarès de grandes œuvres et de grands auteurs. Le phénomène ne concerne pas que le Québec, comme en témoigne l'étude récente de Guillaume Thouroude sur la pratique du récit de voyage français de 1945 à nos jours :

[...] à cause de confusions lexicales et génériques, on en vient à mal comprendre les tenants et aboutissants d'un genre, puis de cette mécompréhension on en vient à méjuger le genre lui-même, puis à le mésestimer pour finir par le déprécier. Si bien qu'on se trouve devant un genre qui produit des chefs-d'œuvre, mais des chefs-d'œuvre que l'on est incapable de juger car on a perdu les outils d'analyse liés à ce genre : lorsqu'un tel livre de voyage paraît, reconnu comme possédant les qualités littéraires supérieures, les critiques en sont réduits à parler d'un livre inclassable. (Thouroude, 2017, p. 40-41) (Nous soulignons)

Voilà qui semble être en quelque sorte le sort qu'on ait réservé au récit de Grandbois. Mais aujourd'hui, en vertu d'une forme de démythification et d'une meilleure connaissance de la pratique littéraire du récit de voyage, n'est-il pas temps que l'on commence à accepter l'ouvrage de Grandbois tel qu'il le présente? « Ce livre n'est pas un ouvrage scientifique, ni la biographie de Marco Polo, mais un simple récit [de] voyages » (2000, p. 75).

⁴ À titre d'exemple, malgré l'importance de l'*Histoire du Canada*, un ouvrage qui a connu de multiples rééditions, et l'importance de son auteur François-Xavier Garneau que l'on considère comme le « père de la littérature canadienne » (Mason Wade, 1955), le récit de voyage de Garneau (*Voyage en Angleterre et en France dans les années 1831, 1832 et 1833* (1855)) est pratiquement tombé dans l'oubli (exception faite de la réédition de 1968 préparée par Paul Wyczynski, un chercheur spécialiste des écrits de Garneau).

Bibliographie

- AFFERGAN, Francis (1987), *Exotisme et altérité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- ASSELIN, Oliviar (1934), « La vie littéraire : Né à Québec... d'Alain Grandbois », *Le Canada*, 8 janvier, p. 2.
- BARBEAU, Victor (1949), « Les livres : Alain Grandbois – Né à Québec », *Liaison*, vol. III, n° 24 (avril), p. 21.
- BAYARD, Pierre (2012), *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BÉGIN, Émile (1942), « *Les Voyages de Marco Polo*, par Alain Grandbois », dans *L'Enseignement secondaire au Canada*, vol. XXII, n° 1 (octobre), p. 71-73.
- BENJAMIN, Simon (2016), « La chaîne rompue : lecture et relecture de *Né à Québec* d'Alain Grandbois de 1933 à nos jours », Sherbrooke, mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke.
- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (2007), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- BLAIS, Jacques (1974), *Présence d'Alain Grandbois*, Coll. « Vie des lettres québécoises », 11, Québec, PUL.
- BLAIS, Jacques (1969), « Préface », *Voyages de Marco Polo*, Montréal, Fides, p. 7-11.
- BOUVIER, Nicolas (2004), *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Quarto.
- BRUNET, Adrien-Marie (1934), « L'esprit des livres : Alain Grandbois – Né à Québec... Louis Jolliet : récit », *Revue dominicaine*, vol. XL, no 4, avril, p. 321-323
- CAILLÉ, Stéphane (1994), « Temps et espace : organisation des savoirs dans *Les Voyages de Marco Polo* », *Études françaises*, vol. 30, n° 2, p. 31-39.
- CÉARD, Jean et Jean-Claude MARGOLIN (dir.) (1987), *Voyager à la Renaissance*, Paris, Furne Libraire-éditeur.
- CHARLEVOIX, Pierre-François-Xavier de (1744), *Histoire et description générale de la Nouvelle-France*, Paris, chez la Veuve Ganeau, 1^{er} vol.
- CHATEAUBRIAND, François-René de (1834), *Œuvres complètes*, Tome second, Paris, Garnier-Flammarion.
- CLOUTIER, Cécile (dir.) (1990), *Grandbois vivant*, Montréal, l'Hexagone.
- COGEZ, Gérard (2004), *Les Écrivains voyageurs au XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil.

- DANTIN, Louis (1941), « La Chine du XIII^{ème} siècle ravivée par un Canadien-Français. *Les Voyages de Marco Polo* par Alain Grandbois », *Le Jour*, (20 septembre), p. 7.
- DAUNAIS, Isabelle (1998), « La fiction fragilisée : récit de voyage et recueil chez Henri Michaux et Italo Calvino », dans *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, p. 55-67.
- DESCHAMPS, Nicole et Stéphane CAILLÉ (2000), « Introduction », dans Alain Grandbois, *Les Voyages de Marco Polo*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- DESCHAMPS, Nicole et Jean-Cléo GODIN (1995), *Livres et pays d'Alain Grandbois*, Montréal, Fides-CÉTUQ.
- DESCHAMPS, Nicole et Jean-Cléo GODIN (1994), « Présentation. Alain Grandbois, lecteur du monde », *Études françaises*, vol. 30, n° 2, p. 9-13.
- DOIRON, Normand (1995), *L'Art de voyager. Le déplacement à l'époque classique*, Sainte-Foy/Paris, Les Presses de l'Université Laval/Klincksieck.
- DUMONT, Fernand (1978), « Les années 30, La première Révolution tranquille », dans DUMONT, Fernand, Jean-Paul MONTMINY et Jean HAMELIN, (dir.), *Idéologies au Canada français. 1930-1939*, Québec, PUL.
- FORTIN, Marcel (1994), *Histoire d'une célébration. La réception critique immédiate des livres d'Alain Grandbois 1933-1963*, Montréal, l'Hexagone.
- GAGNON, Ernest (1941), « Livres récents. Alain Grandbois : *Les voyages de Marco Polo* », *Relations*, vol. I, n° 9, p. 251.
- GAGNON, Ernest (1902), *LOUIS JOLLIET, découvreur du Mississipi [sic] et du pays des Illinois, premier seigneur de l'île d'Anticosti. Études biographique et – historiographique*, Québec, [s.é.].
- GALLAYS, François et Yves LALIBERTÉ (1997), *Alain Grandbois. Prosateur et poète*, Orléans, Éditions David.
- GODIN, Jean-Cléo (1994), « Le voyage et l'écriture chez Alain Grandbois », dans *Canadian Issues/Thèmes canadiens*, vol. XVI, Montréal, Association d'études canadiennes/Association for Canadian Studies, p. 45-56.
- GOMEZ-GÉRAUD, Marie-Christine et Philippe ANTOINE (2001), *Roman et récit de voyage*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- GRANDBOIS, Alain (1941), *Les Voyages de Marco Polo*, Montréal, Bernard Valiquette.
- GRANDBOIS, Alain (1951), « Les idées et les hommes : la critique en procès », *Le Devoir*, 7 avril, p. 10.
- GRANDBOIS, Alain (1994), *Né à Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

- GREFFARD, Madeleine (1975), *Alain Grandbois*, Coll. « Écrivains canadiens d'aujourd'hui », Montréal, Fides.
- HAMBURGER, Käte (1986), *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil.
- HAMEL, Marcel (1936), « Alain Grandbois... voyageur de Chine », *La Nation*, vol. 1, n° 12, p. 3.
- HÉBERT, Maurice (1934), « Quelques livres de chez nous : Né à Québec... », *Le Canada français*, vol. XXI, n° 6 (février), p. 546.
- HOLTZ, Grégoire et Vincent MASSE (2012), « Étudier les récits de voyage. Bilan, questionnements et enjeux », dans *Arborescences*, n° 2 (mai) (en ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/1009267ar>), consulté le 1^{er} novembre 2018.
- LE HUENEN, Roland (1990), « Qu'est-ce qu'un récit de voyage », dans *Littérales 7 : « Modèles du récit de voyage »*, sous la direction de Marie-Christine Gomez-Géraud, Paris X-Nanterre, p. 11-26.
- L[LEWELLYN], R [Robert] (1942), « *Les Voyages de Marco Polo*, par Alain Grandbois », dans *Bulletin des études françaises*, n° 5 (janvier), p. 75-76.
- LINON-CHIPON, Sophie, Véronique MAGRI-MOURGUES et Sarga MOUSSA (dir.) (1998), *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de Nice.
- MAGGETTI, Daniel (2002), « Voyage », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 624-626.
- MALENFANT, Paul Chanel (1996), « De l'œuvre, de la vie, de la vie de l'œuvre : à propos d'Alain Grandbois », *Voix et images*, vol. 21, n° 2, p. 372-380.
- MELANÇON, Robert (2004), *Qu'est-ce qu'un classique québécois?*, Montréal, Fides, PUM, Montréal.
- MOLLAT, Michel (1984), *Les explorateurs du XIII^e au XVI^e siècle. Premiers regards sur des mondes nouveaux*, Paris, Éditions J.C. Lattès.
- MONTALBETTI, Christine (1997), *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses universitaires de France.
- MONTALBETTI, Christine (1998), « Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque : conflits de la référence et de l'intertextualité dans le récits de voyage au XIX^e siècle », dans LINON-CHIPON, Sophie, Véronique MAGRI-MOURGUES et Sarga MOUSSA (dir.) (1998), *Miroirs de textes. Récits de voyage et*

intertextualité, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de Nice, p. 3-16.

MOREAU, Patrick (2012), *Alain Grandbois est-il un auteur québécois?*, Montréal, Fides.

MOREAU, Patrick (2019), *La prose d'Alain Grandbois ou lire et relire Les voyages de Marco Polo*, Montréal, Éditions Nota bene.

MOURA, Jean-Marc (2008), « Reprise, répétition, réécriture des voyages dans la fiction européenne contemporaine », dans Jean-Paul Engélibert et Yen-Maï Tran-Gervat (dir.), *La littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 49-59.

MOURA, Jean-Marc (2003), *Exotisme et lettres francophones*, Paris, Presses universitaires de France.

NADEAU, Vincent (1984, 1995), « *Les Voyages de Marco Polo* », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, tome III, 1940-1959*, Montréal, Fides, p. 1083-1085.

NEIVA, Saulo (dir.) (2003), *Désirs et débris d'épopée au XX^e siècle*, Berlin, Peter Lang.

OUELLET, Réal (1984), « Héroïsation du protagoniste et orientation descriptive dans *Le Grand Voyage au Pays des Hurons* », dans *Voyages, récits et imaginaires*, Paris-Seattle-Tübingen, Biblio 17, p. 219-239.

PASQUALI, Adrien (1994), *Le Tour des horizons. Critique et récits de voyage*, Paris, Klincksieck.

PAVILLARD-PÉTROFF, Sylvie (1994), « Écrire et réécrire le voyage. Des notes autographes aux différentes réécritures du Journal de René Caillé », dans György Tverdotá, *Écrire le voyage*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, p. 89-100.

POLO, Marco (1955), *Le Livre de Marco Polo ou le Devisement du Monde* (texte intégral, mis en français moderne et commenté par A. t'Serstevens, Paris, Éditions Albin Michel.

RAJOTTE, Pierre (2016), « Les récits de voyage des années 1940 : vers "l'exceptionnelle occasion d'un réveil" », dans *Voix et Images*, vol. XLI, n° 2 (122) (hiver), p. 45-55.

RAJOTTE, Pierre (1997), *Le Récit de voyage. Aux frontières du littéraire*, Montréal, Triptyque.

REICHLER, Claude (2005), « Pourquoi les pigeons voyagent. Remarques sur les fonctions du récit de voyage », dans *Versants*, n° 50, p. 11-36.

ROY, Camille (1939), *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française*, Montréal, Beauchemin.

SAINT-JACQUES, Denis et Lucie ROBERT (dir.) (2005), *La Vie littéraire au Québec*, T. VI (1919-1933), Québec, PUL.

SEGALEN, Victor (1995), *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du Divers*, Fontfroide : Bibliothèque artistique et littéraire.

THOUROUDE, Guillaume (2017), *La Pluralité des mondes. Le récit de voyage de 1945 à nos jours*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

TRUDEAU, Pierre Elliott (1941), « *Les Voyages de Marco Polo* », *Amérique française*, vol. I, n° 1 (novembre), p. 45-46.

URBAIN, Jean-Didier (1998), *Secrets de voyage. Menteurs, imposteurs et autres voyageurs invisibles*, Paris, Éditions Payot & Rivages.

WOOD, Frances (1996), *Did Marco Polo go to China?*, Boulder, Colorado, Westview Press.

ZHANG, Yuenan (1992), « La représentation de la Chine dans *Les Voyages de Marco Polo* d'Alain Grandbois », Mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, UQTR.

ZUMTHOR, Paul (1993), « Dire le voyage au Moyen Âge », dans *Liberté*, vol. 35, n° 4-5 (208-209), p. 79-94.

Notices biobibliographiques

Pierre Rajotte est professeur titulaire à l'Université de Sherbrooke. Il est l'auteur de deux livres, *Les mots du pouvoir ou le pouvoir des mots* et *Le récit de voyage au XIX^e siècle. Aux frontières du littéraire*, et de divers articles publiés dans des revues canadiennes et européennes. Sont parus sous sa direction les ouvrages *Lieux et réseaux de sociabilité littéraire au Québec*, et *Le Voyage et ses récits au XX^e siècle*. Depuis plus de vingt-cinq ans, il est coauteur de la série *La vie littéraire au Québec*, publiée aux Presses de l'Université Laval, une série d'ouvrages (six volumes parus et un septième en préparation) qui propose une importante relecture de l'histoire littéraire du Québec.

Simon Benjamin a terminé en 2016 un mémoire de maîtrise qui portait sur la réception critique de la première œuvre d'Alain Grandbois, *Né à Québec*. Passionné par l'histoire de la vie militaire, il étudie activement les représentations de celles-ci dans la littérature québécoise. Il s'est depuis enrôlé au sein des Forces armées canadiennes en 2018 et il enseigne actuellement dans divers établissements, dont l'École des langues des Forces canadiennes. Dans le présent article, il a rédigé la partie qui porte sur la réception critique de *Né à Québec*.

Kinésie et relations de pouvoir dans *Le poids de la neige* de Christian Guay-Poliquin

Julien Desrochers

Université de Moncton

Résumé

En raison de l'atmosphère de huis clos qu'il évoque, *Le poids de la neige* de l'auteur québécois Christian Guay-Poliquin a souvent été désigné comme un roman de l'attente et de l'immobilité. La présente étude propose de montrer que la problématique du mouvement représente au contraire une donnée centrale de ce roman, et ce, en dépit de la marge de manœuvre foncièrement limitée des personnages sur le plan du déplacement physique. Il s'agira plus précisément d'examiner la façon dont le discours kinésique s'érige dans l'œuvre en tant que mécanisme de pouvoir permettant à l'auteur de mettre en lumière les jeux de pouvoir entre les deux protagonistes principaux. Les gestes et les déplacements deviennent, pour le vieux Matthias et le narrateur, des outils leur permettant d'avoir prise sur l'espace et le temps tout en consolidant leur position d'ascendance à l'endroit de leur vis-à-vis.

Abstract

The novel *Le poids de la neige* by Quebec author Christian Guay-Poliquin has been described in terms of its strong motifs of waiting and immobility, particularly due to its constrained setting. This article argues that despite an atmosphere of enclosure, movement is actually central to the narrative. In particular, the article examines the intersections of kinesthetics and power relations between the two protagonists within their restrained physical space. Gestures and movements function as communicative tools for Matthias and the narrator, tools that allow them to manage spatial and temporal confinement and to assert their positionality vis-à-vis each other.

La kinésie se définit comme étant ce qui renvoie, chez l'être humain et l'animal, à la faculté motrice. Cette idée du corps en acte, loin de n'intéresser que les physiologistes et les neurologues, a trouvé des échos du côté de la critique littéraire, qui a utilisé le concept de kinésie pour en faire un outil d'analyse textuelle. Selon Guillemette Bolens, auteure d'une monographie intitulée *Le style des gestes*, « l'analyse kinésique en littérature consiste à observer les moyens exacts choisis dans l'œuvre pour communiquer en faisant référence au mouvement corporel et en générant des simulations perceptives chez le destinataire du texte » (2008, p. 19). Dans son ouvrage, elle s'intéresse aux « mouvements et [aux] événements kinésiques narrés dans les récits littéraires, qui mettent en œuvre de manière inextricable la relation du mental et du corporel et celle du littéral et du symbolique » (2008, p. 53). Les analyses de Bolens décortiquent les gestes et les déplacements en signalant leur valeur énonciative. Dans cette perspective, le mouvement corporel constitue, pour les personnages de fiction, un discours porteur de données précises sur leur identité spatiale, sur leur rapport au monde et à autrui.

Mais l'intérêt d'effectuer une analyse kinésique en contexte romanesque est d'autant plus pertinent qu'elle permet, dans bien des cas, de révéler les dynamiques de pouvoir qui se tissent entre les personnages et de mettre à jour leur positionnement hiérarchique les uns par

rapports aux autres. Michel Foucault a clairement stipulé, dans ses nombreux travaux sur la question du pouvoir, que les rapports de force entre individus ne se manifestent jamais sans l'aide de supports, de mécanismes qui leur donnent un ancrage et une signification. Tout comme le regard (voir Leclerc, 2006), tout comme le langage (voir Butler, 2004 [1997]), le déplacement incarne un de ces supports permettant « de repérer les positions et les modes d'action de chacun, les possibilités de résistance et de contre-attaque des uns et des autres » (Foucault, 2001 [1977]). Dans bon nombre de romans, le discours kinésique est le prisme au travers duquel les questions de pouvoir, de domination, de contrôle, mais aussi de contestation, circulent au sein de l'intrigue¹.

Le poids de la neige, deuxième roman de l'auteur québécois Christian Guay-Poliquin, présente à cet égard un cas de figure particulièrement intéressant. À première vue, la question du déplacement paraît secondaire dans cette fiction construite sous la forme d'un huis clos étouffant. Dès les premières pages, l'auteur transporte son lectorat dans l'espace restreint d'une véranda, seule pièce habitable d'une vieille demeure encerclée par la neige et dans laquelle évoluent, pour la majeure partie du livre, les deux protagonistes masculins. Alors qu'une panne d'électricité généralisée sévit et que les structures sociales s'effondrent à la grandeur du pays, le vieux Matthias est mandaté pour s'occuper d'un jeune homme convalescent – le narrateur du roman – qui a été victime d'un accident de voiture et qui est

¹ Un des romans les plus connus à exposer cette corrélation entre kinésie et pouvoir est probablement *Germinal* d'Émile Zola. Lorsque le désir de révolte commence à naître chez les travailleurs de la mine, il s'accompagne d'un déplacement physique qui ébranle la structure spatiale originelle du roman. En refusant de travailler dans des conditions de misère, les mineurs amorcent un parcours ascendant en sortant progressivement de la mine et en procédant à une appropriation de l'espace horizontal appartenant, non pas à la classe ouvrière, mais à la bourgeoisie. Cet acte de contestation kinésique est au cœur du conflit opposant les deux groupes. Du côté du Québec, les romans de Louis Hamelin sont des terrains extrêmement fertiles pour analyser les liens entre discours kinésique et pouvoir. Voir à ce sujet Desrochers, 2018 (chapitre 3).

condamné au lit. Sorte de roman dystopique intime, *Le poids de la neige* a été décrit par le critique littéraire du *Devoir* comme une « thriller introspectif et immobile » (Desmeules, 2016, p. F1).

Or, le fait d'être plongés dans l'univers du huis clos nous autorise-t-il à affirmer qu'il s'agit là d'un roman « immobile »? Il me semble au contraire que la problématique du mouvement demeure une donnée centrale du *Poids de la neige*, et ce, en dépit de la marge de manœuvre foncièrement limitée des personnages sur le plan du déplacement physique. Cette impression se confirme d'ailleurs lorsque l'on répertorie les nombreuses occurrences – particulièrement dans les cent premières pages du roman –, du mot « geste » et de tout le lexique s'y rapportant (« bouger », « mobilité », « se déplacer », etc.).

Je montrerai dans la présente étude que le discours kinésique, loin d'être effacé, se déploie en tant que mécanisme narratif permettant à l'auteur d'exposer les luttes de pouvoir qui sévissent, dans l'espace exigu de la véranda, entre les deux protagonistes principaux. Il s'agira plus précisément d'examiner les stratégies mobilitaires mises en place par ces personnages pour s'assurer une domination physique et symbolique à l'endroit de leur vis-à-vis. Dans le contexte pré-apocalyptique² qui est celui du roman et dans lequel le rapport de l'être humain au temps est ébranlé, Guay-Poliquin accorde aux pratiques gestuelles une valeur de contrôle : c'est par le mouvement corporel que l'on réussit, dans *Le poids de la*

² Si l'on a souvent décrit le roman comme appartenant au genre de la littérature post-apocalyptique, je préfère parler, suivant les réflexions de David Laporte, d'une fiction ancrée dans un contexte « pré-apocalyptique ». Puisque la crise qui sévit dans le roman (la panne d'électricité) est relativement naissante, la catastrophe est toujours en suspens, ce qui laisse au lecteur, tel que l'écrit le critique, « tout le loisir d'observer la lente dislocation du monde organisé ». (David Laporte, « Réinventer la roue : petit panorama de la littérature routière. Christian Guay-Poliquin, Sara Lazzaroni et Jonathan Ruel », *Nuit blanche*, n° 145 (hiver 2017), p. 15).

neige, à s'imposer comme les « maître[s] de l'espace et du temps » (Guay-Poliquin, 2016, p. 26).

Mouvement corporel et contrôle du temps

Dans le troisième tome de ses *Logiques de l'imaginaire*, Bertrand Gervais, suivant les célèbres travaux de Frank Kermode (1967), rappelle que la durée temporelle ne se perçoit qu'à partir du moment où elle est organisée. Pour faire sens, le temps doit être circonscrit à l'intérieur de conventions ou de structures précises. La plus évidente de ces structures réside dans le tic-tac d'une horloge : « Le tic inscrit d'emblée l'attente d'un tac qui, lui-même, vient donner un sens et une forme au tout » (Gervais, 2009, p. 28). Lorsque ce « temps sémiotisé » (p. 29) qui balise le quotidien se défait ou se désarticule, une brèche s'ouvre. Cette fissure, d'ajouter Gervais, est « le moteur premier de l'imaginaire de la fin » (p. 30).

Si l'on peut parler du *Poids de la neige* comme d'un roman qui s'inscrit directement dans cette logique de la fin, c'est bien parce que, dès le départ, le narrateur insiste sur la perte de repères temporels, sur la difficulté, dans le contexte de crise qui affecte le village et l'ensemble du pays, de sémiotiser le passage du temps :

Je crois que nous avons passé le solstice. Dans le ciel, la course du soleil est encore très brève, mais les journées rallongent sans qu'on s'en aperçoive. Le Nouvel An aussi doit être derrière. Je ne sais trop. Ça n'a plus vraiment d'importance. Ça fait longtemps que j'ai perdu la notion du temps. Et le goût de la parole. Personne ne peut résister au silence, enchaîné à des jambes cassées, un hiver, dans un village sans électricité (p. 19).

La panne d'électricité et l'ambiance de fin du monde dans laquelle baigne l'intrigue contribuent à la perte, chez le narrateur, de toute « notion du temps ». Il importe toutefois de souligner que la condition physique du jeune homme participe tout autant de cette déstabilisation. Après avoir passé des semaines dans un état semi-comateux, l'accidenté

reprend peu à peu des forces, mais demeure condamné à l'inertie en raison de ses jambes cassées : « Je suis cloué au lit, les jambes immobilisées dans des attelles [...] Et je ne suis plus maître de mon destin (p. 14). Cette incapacité de bouger affecte son rapport au temps, toujours évanescent et impossible à ordonner : « Depuis mon accident, j'ai du mal à retracer le cours des événements » (p. 27), précise-t-il tout en ajoutant avoir l'impression que la durée des jours et des semaines est « chamboulée » (*ibid.*).

Afin d'intégrer au récit un rapport de force entre les protagonistes et un élément de tension au cœur de l'espace restreint de la véranda, Guay-Poliquin construit son personnage de Matthias à partir d'un programme kinésique inversé : par sa capacité à se mouvoir librement dans la pièce – mais aussi, au besoin, dans le reste de la maison et dans le caveau –, le vieil homme incarne l'antithèse mobilitaire du narrateur et possède, par conséquent, une position d'ascendance sur son vis-à-vis :

Ici, c'est Matthias qui s'occupe de tout. C'est lui qui chauffe le poêle, qui cuisine, qui vide le pot dans lequel je fais mes besoins. C'est lui qui décide, qui dispose, qui assume. Ici, c'est lui le maître de l'espace et du temps. Moi, je suis impotent. Je n'ai pas la force, encore moins la mobilité (p. 26).

Le lien entre kinésie et contrôle du temps et dès lors clairement établi. Même si Matthias, comme le reste de la population, est prisonnier du village en raison de la neige et de l'absence de ressources matérielles pour retourner en ville (moyens de transport, essence, denrées), il demeure à tout le moins capable, dans le périmètre réduit de son logis, de mettre en place, par des successions de gestes que le narrateur décrit en détail tout au long du roman³, une

³ Alors qu'il est confiné au lit, le narrateur offre des descriptions particulièrement méticuleuses des pratiques gestuelles de Matthias, comme en témoigne l'extrait suivant : « Durant un instant, il ne se passe rien. J'aime particulièrement ces moments d'arrêt qui suivent les repas. Mais ils ne durent jamais longtemps. Matthias se lève, ramasse les plats et les récurse dans le bac à vaisselle. Il emballe ensuite les galettes de pain dans un sac en

sorte de canevas temporel. Les mouvements de Matthias, à la fois « méthodiques » (p. 23), « agiles » (p. 53), « énergiques » (*ibid*) ou « alertes » (p. 78) deviennent une façon, pour lui, de contrôler le temps, de créer une ordonnance rythmique dont l'objectif est de lui permettre de devenir le « maître » à l'intérieur de la maison. Cette idée de cadence est d'ailleurs perceptible à même l'écriture de l'auteur. Dans l'extrait retranscrit plus haut (« Ici, c'est Matthias... »), la structure est syncopée par l'énumération des actions de Matthias et, surtout, par la présence de virgules dont la fonction consiste, pourrait-on imaginer, à « minuter » la phrase. L'allitération en [k], provoquée par la répétition du « qui », rappelle le tic-tac d'une horloge et témoigne de la capacité de Matthias de redonner du sens à la durée et à l'écoulement du temps par le truchement de gestes toujours coordonnées et, surtout, plein d'aplomb. Lors de ses séances d'exercices matinales, l'homme réussit, du reste, à cadencer l'espace de la véranda au rythme de ses respirations profondes : « Il se penche, se relève, se contorsionne. Ses gestes sont amples et souples. Lorsqu'il expire, on entend distinctement la force de son diaphragme. On dirait qu'il lutte, dans une lenteur extrême, contre un inconnu, un ours, un monstre » (p. 36).

C'est sur la faculté de mouvement que repose donc, en grande partie, la hiérarchie et les « jeux de pouvoir » (Grenier, 2017, p. 174) qui prennent place entre les deux personnages. Alors que, pour le narrateur couché et immobile, « les heures se confondent, les journées se répètent », Matthias, lui, « s'active » (p. 50) et réussit, du coup, à intégrer à son quotidien un rythme temporel, sorte de panacée lui permettant de tromper (quoique de façon illusoire) les effets du chaos extérieur. Matthias n'hésite pas, en outre, à rappeler au jeune homme sa

plastique, plie les vêtements qui séchaient sur la corde à linge au-dessus du poêle, allonge la mèche de la lampe à l'huile, prend une trousse de premiers soins et approche une chaise » (p. 21-22) . Voir aussi p. 50, 53, 77-78.

position de domination sur celui-ci. Exaspéré du fait que le narrateur refuse de lui parler, il perd patience et lui lance :

Tu cherches peut-être à te mesurer à moi? [...] Tais-toi davantage si tu le peux, ça m'est égal. Tu es à ma merci [...] Tu voudrais que le temps passe mais le temps t'effraie. Tu voudrais te soigner seul, mais tu n'y parviendrais pas. Même les gestes les plus simples te sont impossibles [...] Tu me jalouses aussi. Parce que je suis debout (p. 60)⁴.

En plus de rappeler au convalescent le rapport d'inéquation qui les sépare sur le plan des compétences gestuelles (« même les gestes les plus simples te sont impossibles ») et de la capacité à avoir une certaine mainmise sur le temps (« le temps t'effraie »), Matthias insiste sur le rapport de force instauré par leur simple positionnement spatial dans la véranda : l'un est debout, en plein contrôle de l'espace; l'autre, est couché, vulnérable et à la merci de son hôte.

On devine pourtant rapidement que cette dynamique est appelée à se modifier. Au gré des semaines qui passent, le narrateur s'engage sur le chemin de la guérison. Ses jambes se cicatrisent et il retrouve conséquemment – après plusieurs tentatives pénibles – la capacité de bouger dans l'espace restreint de la véranda. Ces nouvelles facultés ébranlent les assises de la relation kinésique entre les deux protagonistes et bousculent le rapport de hiérarchie présent dès les premières pages du récit. L'auteur met en relief ce renversement en faisant appel à une importante figure symbolique : celle du jeu d'échecs.

⁴ Il faut préciser que la relation entre les deux personnages, bien qu'elle soit imprégnée de fortes tensions, n'est pas complètement dénuée d'affection. En entrevue, l'auteur décrit cette union particulière comme « une relation laborieuse bâtie sur une tendresse mutuelle non avouée » (Lapointe, 2017, en ligne). Tout en reconnaissant l'existence d'une réelle complicité entre les deux personnages, la présente analyse privilégie les dynamiques conflictuelles qui cimentent cette relation et qui s'ancrent dans les motifs du mouvement et du rapport au temps.

Espace échiquéen et refonte des identités spatiales

Plusieurs ouvrages critiques se sont attardés à montrer comment le jeu d'échecs, lorsqu'intégré dans la trame d'un récit, opère comme une surface de projection. La métaphore échiquéenne devient alors un « miroir rétrécissant offrant le reflet des intrigues interpersonnelles et des conflits entre les protagonistes au niveau de l'histoire racontée » (Berchtold, 1998, p. 18). Dans *Le poids de la neige*, Guay-Poliquin tire profit de cette métaphore. Bien qu'il ne décrive jamais en détail le déroulement entier des parties, il intègre le jeu d'échecs dans le quotidien des personnages pour renforcer l'importance du geste et du déplacement dans le récit mais, surtout, pour témoigner du glissement qui s'opère progressivement au niveau de la hiérarchie kinésique. Puisque c'est en maîtrisant l'art de mouvoir adéquatement les pièces sur l'échiquier que l'on peut réussir, lors d'une partie, à avoir le dessus sur son adversaire, on comprend pourquoi le jeu d'échecs réussit à incarner, sinon le principal, du moins l'un des objets déterminants du roman en ce qui a trait à l'étude du pouvoir et de la mobilité spatiale⁵.

C'est au retour d'une courte visite dans la partie inhabitable de la maison – nommée « l'autre côté » par le narrateur – que Matthias ramène dans la véranda un jeu d'échecs. Dès lors, un processus se met en branle à partir duquel les deux protagonistes sont progressivement amenés à niveler leur identité spatiale, et ce, sur la planche de jeu tout autant que dans leur espace de vie restreint. Ce processus se déploie en trois étapes successives.

⁵ D'autres objets à forte teneur symbolique contribuent également à enrichir le discours kinésique dans le roman et mériteraient d'être analysés dans cette perspective. Je pense particulièrement à la longue-vue du narrateur, à son lance-pierre et à la carte topographique de la région. Tous ces objets permettent au narrateur, lorsqu'il les utilise, de projeter (dans le cas du lance-pierre) ou de *se* projeter (dans le cas de la longue-vue et de la carte) dans l'espace, et ce, malgré son immobilité.

Pour la première partie opposant les deux hommes, Matthias approche une chaise du lit du narrateur et installe le jeu d'échec sur sa table de chevet. Tout en parlant, il « avance une pièce sur l'échiquier et m'invite [le narrateur] à le défier » (p. 90). Maître du mouvement et de la gestualité méthodique, Matthias, en déplaçant sa pièce, encourage son opposant à se mesurer à lui. L'auteur ne fournit pas d'informations sur l'issue de la partie, mais dès le chapitre suivant, on comprend que le narrateur accepte le défi, non seulement dans l'espace ludique de la grille de jeu, mais dans l'espace limité de la véranda, cet échiquier grandeur nature sur lequel s'opère aussi, tel que démontré plus haut, de puissantes dynamiques conflictuelles sur le plan du déplacement. Désormais capable – quoique péniblement – de se mouvoir dans la pièce, le narrateur offre à Matthias de lui prêter main forte pour les corvées quotidiennes :

Quand il termine ses exercices, Matthias ouvre la trappe du caveau et sort quelques aliments. Je peux te donner un coup de main, lui dis-je. Matthias lève les yeux vers moi. Il hésite. Peut-être pense-t-il que je veux lui ravir le privilège de déjouer le temps qui passe en préparant les repas, mais il finit par accepter (p. 96).

Les nouvelles aptitudes gestuelles du narrateur ébranlent le rapport de force entre les deux protagonistes. Matthias, dans son hésitation à accepter l'offre du narrateur, confirme qu'il est pleinement conscient du fait que la capacité de « déjouer le temps qui passe » est en voie de ne plus être un privilège qui lui est exclusif.

Cette prise de conscience n'est pas sans avoir des répercussions sur une des parties d'échecs suivantes, laquelle ouvre la voie à la deuxième étape du processus d'aplanissement des écarts sur le plan kinésique. Dès l'ouverture des hostilités, la dynamique est modifiée : Matthias fait preuve d'une extrême prudence dans sa façon de déplacer ses pièces, ce qui fait directement écho à la méfiance affichée lors de la scène de la préparation du souper.

Clairement, le vieil homme manifeste une lucidité à propos de la menace que représente pour lui la nouvelle mobilité du narrateur. Le convalescent décrit par ailleurs la partie d'échecs en ces termes :

Je ne suis pas encore parvenu à vaincre Matthias, mais je commence à connaître ses tactiques, ses réflexes, ses habitudes, et il le sait. Désormais, il ne laisse plus rien au hasard. Il fait minutieusement ses calculs même quand il est question de bouger un simple pion. Comme si un renversement de situation était une chose inconcevable (p. 101).

Il devient dès lors de plus en plus évident que le « renversement de situation » évoqué par le narrateur est sur le point d'arriver – dans le jeu comme dans la réalité – et que la hiérarchie kinésique entre les deux hommes est sur le point de s'estomper. Certes, Matthias continue, dans les jours suivants, à remporter les joutes haut la main (p. 120 et 139). Une brèche est toutefois ouverte en raison de la guérison progressive du narrateur, laquelle laisse formellement présager que, dans le huis clos oppressant de la véranda, le rôle de « maître de l'espace et du temps » ne pourra être endossé par plus d'une personne à la fois⁶. De fait, quelques dizaines de pages plus loin, alors que les deux protagonistes sont à la table, Matthias s'étouffe avec un os de lièvre. Lorsque le narrateur constate la gravité de la situation, il fait fi de sa fragilité physique et assène deux puissants coups de poing à l'estomac du vieil homme, ce qui permet de projeter l'os hors de la bouche de Matthias. Le chapitre se clôt sur une mise en scène offrant un puissant volte-face narratif : « Je soupire de soulagement et m'aperçoit que *je me tiens debout*, droit comme une fusée, pour une première fois. Pendant ce temps, à *mes pieds*, Matthias ressemble à une vieille locomotive à vapeur qui peine à se

⁶ « J'ai l'intime conviction », écrit à ce propos le narrateur, « que cette pièce sera bientôt trop petite pour nous deux » (p. 169).

remettre en marche » (p. 142. Je souligne). Par leur simple positionnement spatial, les deux personnages témoignent de l'effacement du déséquilibre kinésique qui prévalait jusqu'alors à l'intérieur de la véranda et, par le fait même, la suppression du rapport dominant/dominé qui déterminait jusqu'alors leur relation.

Les parties d'échecs subséquentes – comme on peut s'en douter – ne se soldent plus automatiquement par la victoire écrasante de Matthias : elles s'étirent sur plus d'une heure et le narrateur, témoin de la nouvelle vulnérabilité de son adversaire, décrit dès lors ce dernier comme « un combattant affaibli qui n'ose plus se fier à son instinct » (p. 144). C'est dans ces circonstances que se déploie le troisième et dernier stade de nivellement gestuel. À la page suivante, un point de non-retour est franchi : « Nous jouons encore aux échecs. Matthias ne dit rien. Moi je me retiens pour ne pas crier. Je viens de le coincer. Son roi est pris entre mon fou et mon cavalier. C'est l'impasse » (p. 145). Encore une fois, le résultat de la partie déborde le strict cadre de l'échiquier pour se répercuter dans l'espace restreint de la véranda et dans le mouvoir des personnages : fâché de sa contre-performance, Matthias range le jeu d'échecs. Quelques instants plus tard, en agrippant un chaudron d'eau bouillante, il en échappe le contenu entier sur le sol et sur ses jambes. Brûlé à la cuisse, Matthias sort « en boitant » (p. 146) afin d'appliquer de la neige sur celle-ci. À son retour à l'intérieur, il demande au narrateur de l'aider à panser sa blessure :

Pendant que j'empoigne mes béquilles et me rends jusqu'à la table, Matthias m'explique en détail comment je dois procéder.

Ça va, ça va, lui dis-je, je sais comment faire un bandage, je t'ai vu assez de fois changer les miens (p. 147).

Soigneur et soigné changent de rôle, provoquant du même coup la liquidation des tensions kinésiques structurantes qui régissent l'existence cloîtrée des deux protagonistes depuis le

début du récit. Maintenant à forces quasi égales sur le plan de la mobilité, ils prennent acte du fait qu'ils sont, pour reprendre les expressions utilisées par le narrateur à l'issue de la dernière partie d'échecs, totalement « coincés », à la merci de circonstances qui ne peuvent que mener à une « impasse ». L'esprit de rivalité autour de la question de la mobilité étant désormais plus ou moins dissipé, le narrateur comprend soudainement que « peu importe le sens de chacune de nos actions, l'ensemble de nos faits et gestes s'avère dérisoire » (p. 147). Du côté du lecteur, il devient alors évident que le récit devra, afin de permettre au discours kinésique de poursuivre son rôle prépondérant dans l'intrigue, outrepasser les limites restrictives de la véranda. C'est ainsi que Guay-Poliquin accorde éventuellement à son narrateur, toujours de plus en plus mobile, la possibilité de sortir de cette pièce et de renouveler du même coup les règles du jeu en ce qui a trait aux questions de déplacement et de contrôle du temps et de l'espace.

À la découverte de « l'autre côté »

Jusqu'à présent, mon analyse du discours kinésique s'est principalement attardée à montrer l'importance des pratiques gestuelles et du positionnement corporel dans le rapport des personnages au temps et dans la mise en place des relations de domination entre eux. Une seconde approche consistant à rendre compte des mouvements corporels plus larges doit toutefois être envisagée pour la suite de cette réflexion. Au-delà des gestes des personnages, il importe, en effet, de relever la centralité, dans le récit, de ce que Michel de Certeau nomme « l'appropriation kinésique » (1990 [1980], p. 147) de l'espace, c'est-à-dire la capacité, pour un sujet, de transgresser l'ordre spatial établi au moyen de mouvements spécifiques tels que la marche, la déambulation, ou toutes autres formes de « rhétoriques cheminatoires » (p. 147).

Dans la seconde moitié du roman, le narrateur, quoique dépendant de ses béquilles, retrouve cette capacité de déplacement perdue aux lendemains de son accident. Rongé par la curiosité, il décide, alors que Matthias est au village, d'explorer ce qu'il nomme, depuis le début du roman, « l'autre côté », c'est-à-dire les pièces de la maison qui, jusque-là, avaient seulement été explorées par le vieil homme. Aussitôt la porte franchie, le sentiment de claustration se dissipe : les murs de la véranda qui se « resserrent » (p. 49) sur les personnages font place à des « murs qui se prolongent indéfiniment » (p. 189) de chaque côté du couloir. Le narrateur procède dès lors à une cartographie des lieux et à une mise en récit de son parcours. Si les nombreuses descriptions kinésiques offertes par le jeune homme, dans les pages précédentes, servent surtout à rendre compte des gestes limités et circonscrits de Matthias dans la véranda, elles ont plutôt pour fonction, ici, de montrer sa propre prise en charge globale des lieux. De Certeau a bien montré que les narrations de logis (qu'il nomme des « récits d'appartement ») reprennent systématiquement la structure du récit de voyage : « [D]es histoires de marche et de gestes sont jalonnées par la "citation" des lieux qui en résultent ou qui les autorisent » (1990 [1980], p. 177). Le récit de la découverte de l' « autre côté » par le narrateur ne fait pas exception. Ponctué d'actions spatialisantes (« Je jette un oeil dans la salle de bain », « je retourne dans le couloir », « je m'arrête ensuite devant l'escalier », « je gravis les marches », « je me dirige vers l'une des fenêtres » [p. 190]), cette chronique se clôt sur la description du décor extérieur qui s'offre à la vue du narrateur regardant par la fenêtre, paysage qui se démarque par « le contour des montagnes » et « l'étendue sans fin de la forêt » (p. 191).

Toutefois, ce qui retient surtout l'attention dans le contexte de cette analyse, c'est que l'investigation spatiale accomplie par le narrateur au moyen de cette « énonciation

piétonnière » (de Certeau, 1990 [1980], p. 148) répond à la logique mise en place par l'écrivain depuis le début du roman. En effet, les déplacements du héros débouchent symboliquement, au terme de son exploration, sur une appropriation d'ordre temporel : en descendant dans la sombre cave, le protagoniste aperçoit une valise et réalise du même coup que Matthias planifie secrètement son départ du village. Au milieu des denrées, des lampes de poche, des cartes routières et d'une boussole, le narrateur y trouve « un réveil dont les aiguilles n'ont pas cessé de courir » (p. 192). Sans hésiter, il décide de le glisser dans sa poche avant de retourner sur la véranda. Kinésie et *chronos* sont de nouveau réunis pour nourrir les tensions entre les deux protagonistes et pour provoquer un revirement particulièrement significatif. Au retour de Matthias, le jeune homme, réconforté par le tic-tac du cadran (p. 196), nargue son hôte en lui demandant : « quelle heure il peut bien être selon [toi] » (*ibid*). La pression monte d'un cran lorsque Matthias réalise que le jeune homme est en possession de son réveil. Survient alors cette scène d'action-réaction, fort révélatrice :

À onze heure vingt-huit, Matthias saisit le seau et sort pour aller le vider dehors. Toutefois, en prenant son élan pour jeter l'eau en avant de lui, il perd pied et tombe à la renverse. Matthias roule sur le côté en échappant un long geignement. Il reste à quatre pattes un instant, puis se relève en s'appuyant sur ses genoux (p. 197).

À la capacité du narrateur de dicter de façon exacte le passage du temps (« onze heure vingt-huit ») correspond, non sans coïncidence, un autre affaiblissement de Matthias sur le plan kinésique. La chute de ce dernier sert alors de motif discursif pour signaler la perte définitive de son statut de « maître du temps et de l'espace » (p. 26) au sein de la diégèse.

Toutefois, alors que le conflit qui oppose les deux personnages au niveau de la maîtrise du temps est à son comble, Guay-Poliquin insiste parallèlement sur la complète futilité des luttes de pouvoir qui sévissent entre eux. Car un autre « tic-tac » retentit dans la

véranda depuis que la température extérieure se situe au-delà du point de congélation. Celui-ci est provoqué par les gouttes d'eau qui coulent incessamment du toit de la maison pour terminer leur chute dans un seau : « Et les gouttes d'eau martèlent chaque seconde comme si nous étions emprisonnés dans une clepsydre. Et que notre temps était compté » (p. 168).

Malgré leur lutte acharnée pour tenter de structurer leurs journées en secondes, en minutes et en heures, Matthias et le narrateur ne peuvent avoir une réelle mainmise sur le temps. À ce stade-ci du récit, leur propre pouvoir kinésique ne peut contrecarrer le processus de désémotisation généralisé qui découle de la panne d'électricité et qui préside à leur destinée. Plus qu'une métaphore de l'enfermement spatial, la véranda devient ainsi le symbole d'un assujettissement à une temporalité apocalyptique, dérégulée, qui n'obéit qu'à ses propres lois. Si la présence du réveil offre aux deux hommes un « tic-tac » organisé, celui des gouttes d'eau qui tombent du toit se refuse à toute structure : plus les jours passent et le mercure monte, plus les gouttes tombent rapidement, et ce, jusqu'à ce que l'écoulement se transforme en un versement d'eau continu qui efface toute idée de cadence ou de rythme. Voilà qui témoigne du fait que les deux hommes sont bel et bien, pour reprendre les mots du narrateur, pris au piège à l'intérieur d'une clepsydre. Loin de pouvoir agir sur le temps en faisant de celui-ci une réalité manipulable, les protagonistes sont à sa merci, tant et aussi longtemps qu'ils demeureront à l'intérieur de la véranda. C'est dans cette perspective que Matthias affirme :

Regarde le réveil, observe le mouvement des aiguilles, écoute le tic-tac. Ce n'est ni la neige, ni le froid, ni la noirceur ni la faim. C'est le temps, c'est le temps qui viendra à bout de nous. Il est cinq heures dix-sept, et aucune prière ne pourra nous sortir d'ici. Tu m'entends? (p. 201).

L'impossibilité d'un réel contrôle sur leur destin temporel se confirme lorsque, sous le poids de la lourde neige fondante, le toit de la véranda s'effondre partiellement sur Matthias. Après avoir retiré ce dernier des décombres, le narrateur le transporte de « l'autre côté » pour le soigner et vérifier la gravité de ses blessures. Rescapés de la véranda, libérés de la puissante obsession consistant à vouloir se faire les maîtres du temps, Matthias et le narrateur mettent éventuellement à profit leurs facultés motrices afin de se lancer dans leur quête finale respective. Pour Matthias, il s'agit, à l'aide d'un véhicule tout-terrain trouvé par le narrateur à l'intérieur d'une remise abandonnée, de tenter une expédition vers la grande ville afin de retrouver sa femme. En ce qui concerne le jeune homme, ses capacités de déplacement l'entraînent dans la forêt où il espère retrouver le camp de chasse dans lequel se sont réfugiés quelques membres de sa famille élargie. Le roman se termine en donnant la vive impression que l'aventure du héros n'est pas terminée, que celle-ci est plutôt appelée à se poursuivre au cœur de l'espace sylvestre.

Conclusion

Avec *Le poids de la neige*, Christian Guay-Poliquin, loin d'offrir un récit de l'immobilité, propose au contraire une œuvre dont l'une des forces principales réside dans sa capacité à attribuer aux gestes et aux manœuvres physiques des personnages une valeur énonciative hautement significative. À la lumière de cette analyse, il appert que c'est par le biais du déplacement que l'identité des deux protagonistes se construit et que les jeux de pouvoir prennent place dans le tissu textuel. Si plusieurs ouvrages et articles critiques ont déjà montré que le motif du regard peut constituer, en régime romanesque, une réalité autonome qui possède plus d'importance que la parole au sein de l'organisation narrative tout en étant un

vecteur de domination⁷, la présente étude a permis de confirmer que le mouvement des personnages dans l'espace peut également se constituer en un discours structurant empreint dynamiques conflictuelles. Quand « le corps vivant devient un corps narré » (Bolens, 2011, p. 60), il communique, dans bien des cas, un savoir permettant de mettre en lumière les luttes de pouvoir entre les individus ou les groupes sociaux, et ce, même au sein de romans qui semblent *a priori* dépourvus de toute richesse sur le plan de l'action kinésique.

Étroitement lié à la problématique du temps et, plus spécifiquement, à un imaginaire de la fin, le discours mobilitaire qui se dégage du roman permet, en outre, de faire ressortir la relation paradoxale du sujet vis-à-vis du *chronos*. En effet, quoique capables de maîtriser le temps au niveau de l'espace intime (c'est-à-dire, à l'intérieur de la véranda), les personnages se trouvent complètement dépourvus de cette faculté sur le plan global, soit sur celui de la crise (la panne d'électricité) qui traverse le roman et qui, comme l'a souligné Daniel Grenier, ancre le récit dans la riche perspective de l'« écroulement ontologique » (2017, p. 163).

Alors que les rapports de domination qui déterminent la relation de Matthias et du narrateur reposent en grande partie sur des dichotomies gestuelles, ils s'érigent également – ce qu'une analyse complémentaire à celle-ci permettrait de montrer – au moyen d'un rapport à la parole tout aussi antinomique. Discours kinésique et langagier vont d'ailleurs de pair dans *Le poids de la neige* : l'immobilité initiale du jeune homme s'accompagne explicitement d'un refus de la parole (« Moi je suis impotent [...] Je n'ai même pas le courage de

⁷ Voir par exemple l'article de Jo-Anne Elder (1995) qui adopte une approche féministe afin d'analyser les enjeux du discours optique dans *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy et de rendre compte de la manière dont le regard s'inscrit dans l'intrigue en tant qu'opérateur de pouvoir.

communiquer, d'interagir, de converser. Ni l'envie » [p. 26]) alors qu'au contraire, la litanie de gestes de Matthias est généralement assortie d'une pulsion verbo-motrice : « Lorsqu'il change mes pansements, lorsqu'il attise le feu, lorsqu'il brasse la soupe, lorsqu'il nettoie la vaisselle, il bavarde, il cause, il récite » (p. 53). Le mérite du vieil homme sera d'ailleurs de convaincre l'accidenté de se réconcilier avec la parole, de lui faire comprendre que pour réussir à surmonter l'hiver, « la tâche la plus importante [est] sans contredit celle de raconter des histoires » (p. 52).

Bibliographie

BERCHTOLD, Jacques (dir.) (1998), *Échiquiers d'encre. Le jeu d'échecs et les lettres (XIX^e-XX^e s.)*, Genève, Droz.

BOLENS, Guillemette (2008), *Le style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, Éditions BHMS.

BOLENS, Guillemette (2011), « Les styles kinésiques. De Quintilien à Proust en passant par Tati », Jenny Laurent (dir.), *Le Style en acte. Vers une pragmatique du style*. Genève, Métis Presses, p. 59-85.

BUTLER, Judith (2004 [1997]), *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, traduction de Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam.

DESROCHERS, Julien (2018), *Brandir le poing. Pouvoir et sujet romanesque dans les fictions de Louis Hamelin*, thèse de doctorat, Université de Moncton.

DE CERTEAU, Michel (1990 [1980]), *L'invention du quotidien 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard (coll. « Folio essais »).

DESMEULES, Christian (2016), « Christian Guay-Poliquin. L'hiver de force », *Le Devoir*, 10 septembre, p. F1.

ELDER, Jo-Anne (1995), « Écrire le regard: analyse du discours optique dans *Bonheur d'occasion* », dans Claude Romney et Estelle Dansereau (dir.), *Portes de communications. Études discursives et stylistiques de l'œuvre de Gabrielle Roy*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 137-155.

GERVAIS, Bertrand (2009), *L'imaginaire de la fin : temps, mots & signes. Logiques de l'imaginaire - tome III*, Montréal, Le Quartanier (coll. « Erres essais »).

GRENIER, Daniel (2017), « Sous la neige et les bombes », *Voix et images*, vol. 42, n° 2, p. 162-167.

GROS, Ivan (2012), *L'imaginaire du jeu d'échecs et la poétique de l'ordre et du chaos*, Paris, L'Harmattan.

GUAY-POLIQUEIN, Christian (2016), *Le poids de la neige*, Chicoutimi, La Peuplade.

KERMODE, Frank (1967), *The Sense of an Ending*, New York, Oxford University Press.

LAPORTE, Josée (2017), « L'année exceptionnelle de Christian Guay-Poliquin », *La Presse +*, 24 décembre, en ligne : http://plus.lapresse.ca/screens/ed28bb12-1ef8-4c4c-b18c-0aa9c9b59dbf__7C___0.html.

LAPORTE, David (2017), « Réinventer la roue : petit panorama de la littérature routière. Christian Guay-Poliquin, Sara Lazzaroni et Jonathan Ruel », *Nuit blanche*, n° 145, p. 12-15.

LECLERC, Gérard (2006), *Le regard et le pouvoir*, Paris, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui ».

Notice biobibliographique

Détenteur d'un doctorat en littérature québécoise de l'Université de Moncton, **Julien Desrochers** est un spécialiste de l'œuvre de l'écrivain Louis Hamelin. Ses travaux ont été publiés dans des revues telles que *Voix et Images* et *Études littéraires* ainsi que dans divers ouvrages collectifs. Il a co-dirigé, avec Benoit Doyon-Gosselin, le collectif *L'espace dans tous ses états*, à paraître prochainement aux Éditions Perce-Neige. Ses recherches actuelles portent sur les représentations littéraires de l'expropriation territoriale au Québec et en Acadie.

Paratopies saguenéenne et populaire dans *Arvida* de Samuel Archibald : éléments de description d'un positionnement « quartanien »

Stéphane Girard

Université de Hearst

Résumé

Avec la publication de son premier ouvrage de fiction intitulé *Arvida* (Le Quartanier, 2011), l'écrivain québécois Samuel Archibald s'affiche expressément comme auteur « *du Saguenay* » (au deux sens de la préposition). En se référant aux réflexions du spécialiste en analyse du discours littéraire Dominique Maingueneau, cet article entend décrire le fonctionnement de cette « paratopie saguenéenne » à l'œuvre sur les plans énonciatif, narratif et paratextuel. Ce faisant, on y témoigne du rôle que cette paratopie et ses déclinaisons « populaires » jouent dans le positionnement qu'Archibald adopte (à l'instar de son éditeur) pour *distinguer* sa pratique scripturale dans le champ littéraire québécois contemporain.

Abstract

With the publication of his first fictional work titled *Arvida* (Le Quartanier, 2011), Quebec's writer Samuel Archibald posits himself as writing « from/about Saguenay ». With references to literary discourse analysis specialist Dominique Maingueneau's reflections, this article describes how that « Saguenay-bound paratopy » functions on the levels of enunciation, narration, and paratext. At the same time, it explains the role paratopy and its “popular” declensions play in Archibald's (as well as his publishing house's) *distinct* positioning in the contemporary literary field in Quebec.

La maison d'édition montréalaise Le Quartanier participe, depuis sa fondation en 2003, à toute cette mouvance de « renaissance » (Beuve-Méry, 2008, p. LV2) de la littérature québécoise contemporaine et de son marché. De manière à s'y distinguer, alors que « l'industrie éditoriale contemporaine est conduite à développer diverses stratégies pour que chaque joueur puisse se démarquer et se créer une niche qui lui permette d'affirmer son identité, sa singularité » (Audet, 2016, p. 65), l'éditeur a volontiers privilégié, avec plusieurs de ses parutions (des toutes premières de Loge Cobalt, Alain Farah ou Renée Gagnon à celles de Marc-Antoine K. Phaneuf, Mathieu Arsenault, Steve Savage, Nathanaël, Mathieu K. Blais, Vicky Gendreau ou Éric Plamondon, par exemple), des poétiques dites néo-expérimentales ou formalistes en choisissant de « diffuser et défendre la poésie contemporaine et la fiction [...] dans leurs formes les plus exploratoires [...] » (Thibault, 2007). Même qu'on n'hésite pas à affirmer désormais que les membres de l'écurie Quartanier forment une « espèce de “Rat Pack” » (Guy, 2013, p. 5) qui a « profondément changé le paysage littéraire au Québec » (Guy, 2018). Afin de témoigner des enjeux de légitimation soulevés par les « audaces formelles » (Dumont, Nardout-Lafarge et Biron, 2007, p. 622) de plusieurs de ces auteur·e·s et par le « régime de singularisation » (Delormas, 2015) auquel

un bon nombre de leurs poétiques adhèrent, je me pencherai sur le cas de l'écrivain québécois Samuel Archibald et sur certains des procédés par l'intermédiaire desquels il en est arrivé à « trouver sa place dans le champ littéraire », pour reprendre le titre d'un récent ouvrage (2016) que l'analyste du discours littéraire Dominique Maingueneau a consacré à cette problématique et dont certaines des propositions conceptuelles permettront d'alimenter la réflexion ici présentée. Je m'intéresserai plus spécifiquement au recueil de nouvelles intitulé *Arvida*, publié au Quartanier en 2011 et par l'intermédiaire duquel Archibald a fait son entrée dans le milieu littéraire québécois à titre d'écrivain de fiction.

Un potentiel paratopique

Dès sa sortie (et nonobstant le fait qu'il a fini par rencontrer un certain succès populaire et critique cette année-là : Prix Coup de cœur Renaud-Bray, Prix des libraires, finaliste au Prix littéraire des collégiens, etc.), l'ouvrage d'Archibald a d'emblée été jugé déroutant : on a pu parler de « l'inclassable *Arvida* » (Lapointe, 2011), de la difficulté « de résumer un bouquet d'histoires aussi dense, éclectique » (Poitras, 2011), de leur « caractère forcément décousu » (Desmeules, 2011). Sinon, on aura surtout retenu que le recueil, de par ses liens avec la région administrative du Saguenay–Lac-Saint-Jean où est né et a grandi l'auteur et où se situe la municipalité d'Arvida, propose la représentation d'« une urbanité métissée », le livre « s'inscri[vant] en marge de l'urbanité métropolitaine et de la ruralité saguenéenne » (Beaudet, 2014, p. 36), certes, mais demeurant « typiquement saguenéen » (Dumais, 2012) tout à la fois. Cette « saguenéité » de l'ouvrage solliciterait de cette manière ce que l'analyse du discours littéraire appelle un « investissement paratopique » : elle en a facilité la

circulation dans l'espace médiatique tout en ayant par le fait même participé à la *singularisation* à la fois de son auteur et de son éditeur.

Pour étayer cette hypothèse, je me référerai au postulat cher à Maingueneau voulant que « [l]'écrivain est quelqu'un qui *n'a pas lieu d'être* (aux deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même » (2004, p. 84; l'auteur souligne). Cerner les procédés autorisant ce « lieu » paradoxal à partir duquel tout·e écrivain·e en arrive à légitimer son énonciation littéraire est d'autant plus crucial lorsque cette même énonciation adhère à une poétique décrite comme formaliste et qui défie les codes de la représentation dominants circulant dans une société et une culture données. Il me paraît donc pertinent de faire appel à l'analyse du discours, soit

la discipline qui, au lieu de procéder à une analyse linguistique du texte en lui-même ou à une analyse sociologique ou psychologique de son « contexte », vise à rapporter les textes, à travers leurs dispositifs d'énonciation, aux lieux sociaux qui les rendent possibles et qu'ils rendent possibles (Maingueneau, 2009, p. 10).

En ce sens, la littérature renvoie, dans une perspective discursiviste, à un lieu paradoxal, c'est-à-dire hors de l'espace des rapports sociaux habituels et normatifs, puisqu'elle se veut « discours constituant » et (se) donne du sens au nom d'un « absolu » qu'elle édicte elle-même (voir Cossuta et Maingueneau, 1995).

Il revient par le fait même à l'écrivain·e de développer un « positionnement » social cohérent (et que l'on peut aisément associer à un courant, à une école, à un mouvement ou à tout le moins à une *tendance*) et une prise de parole – une poétique personnelle – nécessairement idiosyncrasique. Il ou elle le fait notamment en mettant à profit un *potentiel* paratopique au sein et autour de son œuvre, c'est-à-dire en adoptant un positionnement qui va idéalement sembler singulier par rapport à celui de ses pairs et en

façonnant une image auctoriale à la fois inscrite en une « topie » tout en étant suffisamment distante pour s'en distinguer. C'est que « la paratopie écarte d'un groupe (paratopie *d'identité*), d'un lieu (paratopie *spatiale*) ou d'un moment (paratopie *temporelle*) » (2004, p. 86; l'auteur souligne), précise Maingueneau, avant d'ajouter que

[c]ette appartenance paradoxale qu'est la « paratopie » n'est pas une origine ou une cause, encore moins un statut : il n'est ni nécessaire ni suffisant d'être un marginal patenté pour être pris dans un processus de création. La paratopie n'est pas une situation initiale : *il n'est de paratopie qu'élaborée à travers une activité de création et d'énonciation (idem; je souligne).*

Cette notion, soit une façon d'appréhender la littérature qui implique une saisie essentiellement *énonciative* de la sociologie des textes, bref, peut en fait prendre de multiples formes. L'une des stratégies caractéristiques de certaines œuvres que l'on retrouve au Quartanier serait notamment de mettre de l'avant des écritures qui s'approprient l'espace « marginal » saguenéen, c'est-à-dire qui se rapportent d'une manière ou d'une autre à la région du Saguenay–Lac-Saint-Jean et à ses spécificités (géographiques, culturelles, etc.), ses habitants, leurs histoires, leurs langues, leur(s) imaginaire(s). À titre d'exemples, pensons à Geneviève Pettersen (Chicoutimi-Nord), à Charles-Philippe Laperrière (Chicoutimi) ou à Hervé Bouchard (Jonquière), qui y sont né·e·s, y ont résidé, y résident toujours ou qui y réfèrent explicitement dans leurs œuvres; pensons aussi à Mathieu Arsenault, qui en rapporte patiemment, dans *Le guide des bars et pubs de Saguenay* (2016), le sordide *nightlife*. Pour ce qui est d'Archibald, on remarque que toutes les œuvres de fiction que celui-ci a fait paraître au Quartanier à ce jour sont expressément « balisées » par cette inscription géographique particulière : la novella *Quinze pour cent* (2013b) s'y déroule majoritairement; le conte *Tommy l'enfant loup* (2015) met en scène un narrateur qui vit à Montréal et qui raconte à ses

filles une histoire ayant marqué son enfance au Saguenay, la famille visitant même la région à la fin du livre; le texte dramatique *Saint-André-de-l'Épouvante* (2016), enfin, se déroule dans cette municipalité jeannoise (désormais Saint-André-du-Lac-Saint-Jean) au patronyme des plus insolites. Bref, cette saguenéité du corpus fictionnel archibaldien semble suffisamment patente et insistante pour qu'il y ait là un véritable potentiel paratopique à investiguer, ne serait-ce que parce que l'auteur y remet en question « [l]'idée que la modernité littéraire ne puisse avoir d'autre résidence que la ville qui a été son berceau » (Archibald cité par Mercier, 2015, p. 99).

Question de décrire les manières dont Archibald exploite ce potentiel dans *Arvida* plus spécifiquement, nous devons prendre en compte cette situation que l'on pourrait dire de *déchirement* entre plusieurs « topies » que l'on y décèle : entre la région dite « éloignée » et le « centre » montréalais, certes, mais également entre un passé familial « mythique » et un présent plus prosaïque, entre le cercle communautariste et l'affirmation individuelle et, enfin, entre une « première » culture que l'on va qualifier de *populaire* et cette autre culture, plus « savante » et exigeante cette fois, que l'auteur relaie par l'intermédiaire de son association au Quartanier¹. De telles oppositions se retrouvent en réalité figurées et subsumées, on le verra, par diverses paratopies de nature spatiale, temporelle et identitaire (à l'instar de Maingueneau, « [n]ous ne distinguons ces diverses figures de la paratopie que

¹ Rappelons qu'Archibald est, tout d'abord et également, l'auteur d'un ouvrage théorique intitulé *Le texte et la technique : la lecture à l'heure des médias numériques* publié lui aussi au Quartanier deux ans avant *Arvida* : il découle d'études doctorales en lettres nécessairement spécialisées, voire « pointues », et s'intéressent à la littérature hypertextuelle et à des « objets numériques, dont l'hybridité est peut-être la caractéristique principale » (2009, p. 21). L'hybridité cette fois générique que l'on trouvera dans *Arvida* s'appuierait donc sur un « ethos préalable » (voir Amossy, 2010) mis en place dès 2009 avec la publication d'un essai théorique qui se penche sur les formes les plus exploratoires de la littérature contemporaine et qui accompagne les autres œuvres littéraires souvent expressément formalistes et néo-avant-gardistes plébiscitées par l'éditeur.

pour les besoins de l'exposition : bien souvent elles interfèrent et cumulent leurs effets » [2016, p. 28]). Dès lors, il ne s'agira pas seulement de se demander *comment Archibald crée son œuvre*, mais aussi, dans un même mouvement, de décrire *comment l'œuvre d'Archibald crée l'énonciateur Archibald*, du moins pour ce qui est d'*Arvida*. Qui plus est, cet ouvrage, compte tenu de sa facture autofictionnelle marquée par l'ambiguïté des frontières entre le biographique et le fictif, invite tout particulièrement à une lecture qui mélange et intègre les identités de la « personne », de « l'écrivain » et de « l'inscripteur »². À cet effet, rappelons qu'Archibald considère même explicitement le narrateur du recueil comme son « alter ego » (voir 2012), et ce, « dans un processus d'enveloppement réciproque qui, d'un même mouvement, disperse et rassemble "le" créateur » (Maingueneau, 2004, p. 108). Les quelques considérations qui suivent s'attacheront à en quelque sorte *défaire* certains des fils qui relient la personne et l'écrivain *du Saguenay* et qui les « inscrivent » tout à la fois à même cette scénographie scripturale imposée par l'étiquette générique d'« histoires », aux connotations que l'on dira populaires et qui en viendront à figurer cette identité « quartanienne » bien particulière du recueil³.

² « La dénomination "la personne" réfère à l'individu doté d'un état-civil, d'une vie privée. "L'écrivain" désigne l'acteur qui définit une trajectoire dans l'institution littéraire. Quant au néologisme "inscripteur", il subsume à la fois les formes de subjectivité énonciative de la scène de parole impliquée par le texte [...] et la scène qu'impose le genre de discours : romancier, dramaturge, nouvelliste... » (Maingueneau, 2004, p. 107-108).

³ Avant de poursuivre, force m'est de concéder que l'approche heuristique que je privilégie dans le cadre de la présente réflexion demeure somme toute passablement « focalisée », car se fondant (délibérément) sur une principale source critique, soit les travaux de Dominique Maingueneau. Il va sans dire que l'on pourrait tout autant « lire » *Arvida*, toujours dans une perspective discursiviste, à l'aune par exemple des notions de « prédiscours » (Paveau, 2006), de « posture » (Meizoz, 2007) ou d'« image d'auteur » (Amossy, 2009), entre autres. Cela dit, pour ce qui est de ce texte-là, de ses « spécificités régionales » et des principales bribes paratextuelles qui gravitent autour, il m'a semblé que la notion de paratopie, parce qu'elle s'avère au final métaphore résolument *spatiale*, permettait d'adéquatement décrire le fonctionnement d'un certain « espace » (celui du Saguenay, en l'occurrence) en rapport avec la « prise de position » d'un auteur et, par association, de son éditeur.

Un espace excentrique

Selon Maingueneau, nous l'avons dit, le fait d'être issu d'un lieu considéré excentré n'est pas suffisant pour qu'il soit question de paratopie : il faut encore que l'écrivain·e parvienne à fonder son œuvre et sa conduite de façon cohérente par rapport à cette appartenance ambivalente : d'une part en lien avec le milieu dans lequel il ou elle tâche d'inscrire son écriture, d'autre part en lien avec la culture où il ou elle évolue et des façons qu'on s'y figure l'activité scripturale et ses productions.

C'est d'un semblable potentiel paratopique spatial dont Archibald tire parti avec *Arvida* puisque, dans ce livre comme dans la conduite qu'il adopte lors et à la suite de sa parution, celui-ci se positionne tantôt comme auteur saguenéen, tantôt comme auteur montréalais. Notons tout d'abord que sur le plan péritextuel, le titre de l'ouvrage signale une forte connivence entre la municipalité en question et Archibald lui-même, comme en témoigne le parallélisme établi sur la première de couverture entre le titre du livre et le patronyme de son auteur (voir ces deux mots alignés horizontalement à la gauche, ce qui met en relief leurs similitudes; ils débutent tous deux par la syllabe /ar/ suivie d'une consonne fricative accompagnée de la voyelle /i/ et d'une dernière joignant une consonne occlusive à la voyelle /a/). Sinon, le mot « Arvida » tient lieu d'abréviation du nom d'Arthur Vining Davis, industriel américain qui a conçu et aménagé la ville et que notre auteur emprunte ici pour « fonder » à son tour, en l'intitulant, sa propre création. Cela dit, la quatrième de couverture s'empresse de nuancer aussitôt cette connivence : certes, « le narrateur de ce livre est né là », mais il s'agit d'une ville présentée comme radicalement éloignée (« [à] l'autre bout du monde il y a Arvida »). Une laconique notice biographique continue même de

transmettre (en télescopant figure narrative et « vécu » auctorial) cette ambiguïté : « Samuel Archibald est né à Arvida. Il vit à Montréal. »

Le texte lui-même insiste d'ailleurs sur cette question de l'appartenance paradoxale à un lieu marginal. D'un côté, la narration demeure fortement ancrée dans l'espace arvidien : malgré tout cet éclectisme souligné par la critique, le recueil s'organise en fait autour du triptyque formé des nouvelles « Mon père et Proust – Arvida I », « Foyer des loisirs et de l'oubli – Arvida II » et « Madeleines – Arvida III ». Parmi les quatorze « histoires » qui composent *Arvida*, ces récits autobiographiques se déroulant au Saguenay et centrés sur l'expérience arvidienne du narrateur viennent « cadrer » (en servant d'introduction et de conclusion officieuses) l'espace de la représentation où on convoque le nom de la ville dès l'incipit (Archibald, 2011a, p. 11; toutes les citations subséquentes renverront à cette édition) jusqu'à sa coda (p. 315). D'un autre côté, on remarque que chacun des récits du triptyque souligne subrepticement le statut de « déraciné » de ses narrateurs, statut qui renvoie à celui-là même de l'auteur tel que présenté en quatrième de couverture : dans « Arvida I », on évoque le « départ » du narrateur (p. 17) de la région; dans « Arvida II », on rappelle que l'oncle Clinton doit passer le prendre, entre Ottawa et Québec, pour l'emmener au Saguenay (p. 231); dans « Arvida III », il mentionne lui-même qu'il « [est] reparti à Montréal » (p. 309). Une certaine fracture se manifeste de la sorte entre un embrayage spatial fort, Arvida exerçant un pouvoir d'attraction sur les personnages, et une motilité caractérisée cette fois par leurs départs remémorés ou annoncés, comme si des forces centripètes *et* centrifuges exerçaient en simultané leurs influences.

« Pour moi, enfant du Saguenay transposé par deux fois à l'autre bout du monde avec la honte de son accent pittoresque et de ses manières rustiques, une fois à Montréal, une autre fois en France, la route a été longue » (Archibald, 2012, p. 20), confie au passage l'auteur, mais son sentiment d'expatriation donne du même coup lieu à l'instauration d'une posture énonciative singulière. Le narrateur prenant en charge les récits au cœur d'*Arvida* exprime de la sorte une double allégeance semblable, à la fois à un « ici » et un « là-bas », et il relie cette situation au thème de la création par l'évocation du « mythe » et du « songe »⁴. En somme, la ville d'Arvida à laquelle on se réfère là ne renvoie pas nécessairement à un point géographique précis, mais à un espace *fantasmé* à partir duquel se déploie l'imaginaire du narrateur; du reste, la représentation ne se limite pas à cet unique lieu, le recueil proposant en effet plusieurs récits qui se déroulent effectivement *ailleurs* (Nouvelle-Écosse, Japon, frontières américaines près de Détroit, Montréal, Paris, entre autres) et qui n'ont qu'un lien parfois très ténu, voire pas de lien du tout, avec la petite municipalité saguenéenne. *Arvida* entretiendrait ainsi cette oscillation entre « différenciation » et « identification » qui marquent les représentations littéraires contemporaines de la « régionalité » (Langevin, 2013; voir aussi Tremblay, 2016). En ce sens, on peut interpréter ce rapport trouble à l'appartenance régionale comme un exemple d'« embrayage paratopique » renvoyant au déracinement propre à toute entreprise scripturale : « [l]'auteur, quelle que soit la modalité de sa paratopie, est quelqu'un qui a perdu son lieu et doit par le déploiement de son œuvre en définir un nouveau, délimiter un territoire à travers son errance même » (2016, p. 29), affirme

⁴ « Dans ce paysage de mon enfance, j'ai pensé que plus jamais je ne confondrais l'Arvida mythique sur laquelle ma famille régnait en songe depuis 1947 et la petite municipalité du même nom, au Saguenay./*Ici, je veux dire là-bas*, nous étions rois de rien, princes de nos queues » (p. 233; je souligne).

Maingueneau, pour ajouter ensuite que « [l]e créateur d'une œuvre est *aussi le créateur de sa propre figure de créateur*, non par un simple travail sur soi mais dans une interaction étroite avec les contraintes de l'institution littéraire telles qu'elles s'exercent à un moment donné » (*ibid.*, p. 55; je souligne). En outre, ces investissements relatifs à la paratopie spatiale saguenéenne se manifesteront également en termes épitextuels : les recensions, les entrevues et les critiques publiées à la suite de la parution du recueil font la part belle aux « origines » du livre et de son auteur (ce qui ne va pas parfois sans un effet de pittoresque ou de couleur locale⁵). Toutefois, il reste difficile de postuler une identification complète entre Archibald, *Arvida* et une appartenance régionale présentée comme unidimensionnelle, ne serait-ce que parce que l'auteur serait désormais passé « *du Saguenay à Montréal* » (comme le rappelle un billet sur le site Web de son employeur : voir Caza, 2011; je souligne).

Loin de restreindre la représentation à un espace géographique arrêté, Archibald décrit plutôt expressément son entreprise comme « [u]n voyage dans le temps, parce qu'il y a un ping-pong entre aujourd'hui et hier. Un voyage dans l'imaginaire, dans mes cauchemars et mes rêves. Et un voyage dans mes souvenirs et dans ceux des gens que j'ai interviewés » (*idem*). Dès lors, le lieu arvidien ouvrirait sur un autre, plus vaste : celui de la fiction (ici littéraire) à proprement parler, la municipalité de l'intitulé finissant surtout par servir d'explicite *générateur* scriptural, comme l'écrit Michel Biron :

Elle ne ressemble ni au terroir d'antan ni à une métropole moderne. Elle appartient à l'imaginaire spécifique de l'auteur, elle renvoie à son histoire personnelle et se raccroche, par le mouvement même de l'écriture, à d'autres lieux réels ou fictifs, proches ou lointains, proches et lointains. *Arvida* apparaît comme *une sorte de dehors de l'Histoire, lieu excentré à partir duquel l'écrivain*

⁵ Par exemple : « Les Saguenéens y retrouveront, à la lecture de ces pages, certains beaux repères, les autres y découvriront une petite ville fort singulière et attirante, mais tous y trouveront assurément leur compte, cela est garanti » (Dumais, 2012).

peut réinvestir l'Histoire selon le jeu d'une mémoire à la fois intime et saturée de littérature (2015, p. 73; je souligne).

Aussi l'embranchement paratopique spatial saguenéen tel qu'exploité par Archibald s'accompagne-t-il tout à la fois d'un décentrement temporel très prononcé, dont on se doit maintenant de rendre compte.

Une temporalité bigarrée

Selon Maingueneau, la paratopie temporelle « repose sur l'anachronisme : mon temps n'est pas mon temps. L'écrivain énonce depuis un temps décalé : survivant d'un monde défunt ou citoyen prématuré d'un monde futur » (2016, p. 27). Si plusieurs récits d'*Arvida* s'ancrent à cet égard dans un hic et nunc qui ne fait pas l'objet d'un traitement temporel particulier (pensons aux nouvelles « Cryptozoologie », « Au milieu des araignées » ou « Les derniers »), d'autres offrent néanmoins une conception plus stratifiée, voire *mouvante*, de la temporalité : « Antigonish » passe des années soixante à une époque plus contemporaine; « América » évoque le début des années 2000; « Sur les terres du Seigneur – Sœurs de sang I » et « Un miroir dans le miroir » semblent se dérouler à l'époque du terroir québécois; sinon, « Jigai » renvoie pour sa part à l'entre-deux-guerres tandis que « Chaque maison double et dueille » évoque un suicide ayant eu lieu dans les années 1980 mais qui a toujours un impact sur le présent du récit. Autant dire que la temporalité du recueil s'affiche comme bigarrée, à l'image des lieux qui y sont évoqués.

Encore une fois, le triptyque composé des récits « Arvida I », « II » et « III » se distingue du lot : ce sont eux qui représentent le plus clairement cet effet de « ping pong » temporel évoqué par l'auteur. En effet, au gré des pages d'histoire de la ville d'Arvida (fondée en 1926), des anecdotes familiales et des événements de facture biographique qui

sont racontés, on passe d'une époque à une autre, et ces aspects de la narration n'ont de cesse de se fusionner : « le destin de ma famille fut intimement lié à cette ville de loisirs et de l'oubli » (p. 216), confie le narrateur, alors que le passé et ses résonances actuelles laissent leurs marques sur la narration et la représentation. Mais on aurait tort de n'y voir qu'un effet de nostalgie (ce dont l'auteur lui-même tâche de s'éloigner, même s'il ne s'en « défend pas »⁶), car tout se passe comme si une forme d'exil, temporel cette fois, faisait ici l'objet d'un investissement paratopique singulier. C'est ce dont témoigne le traitement qu'Archibald réserve à l'année 1978, borne temporelle charnière à la fois pour le narrateur et pour la municipalité :

Il est important de le souligner : de cette ville dont je chante les années de gloire, je n'ai connu moi-même que le déclin et le déclin de ma famille dedans.

En 1978, l'année de ma naissance, on fusionna Arvida à Jonquière administrativement. Le dessin des lieux restait le même, mais leur statut changeait.

Arvida, ville fermée et ville modèle, n'existait plus (p. 220).

Toutefois, cette fusion dont parle Archibald ne s'est pas déroulée en 1978 comme il le prétend ici, mais bien... trois ans plus tôt! Cela est d'autant plus significatif que l'auteur paraît bien au fait de cet anachronisme : dans un texte qu'il signe pour le magazine *Urbania*, il écrit que sa ville natale « a été fusionnée à Jonquière en 1975 puis refusionnée à la superville de

⁶ « Il n'y a rien de nostalgique dans ce livre » (Archibald cité par Lapointe, 2011), insiste-t-il. Plus significativement, il se permet la précision suivante quant à son rapport au courant du « néoterroir » dit régionaliste qui marquerait la production littéraire québécoise contemporaine : « Aussi, s'il arrive que l'on m'accuse de nostalgie, crime très commun en littérature et dont je ne me défends pas, j'aimerais remarquer une chose : quand je parle d'un fauve mystérieux qui serait réapparu dans la forêt boréale ou ne l'aurait jamais quittée, quand je parle d'un peuple autochtone du Japon qui pense se protéger de la honte en oubliant son propre nom, quand je parle des moyens de protéger les bleuets du gel ou de circuler librement sur les routes, quand je parle de construire sa propre maison au milieu des fantômes ou d'un homme usé ayant gardé pour seul travail le fait d'annoncer aux autres qu'ils ont perdu le leur, quand je parle de la recherche désespérée par mon narrateur/alter ego d'une madeleine qui ne serait ni manufacturée ni frite, quand je parle de tout ça, donc, pour le meilleur et pour le pire, j'ai surtout l'impression de parler du futur » (2012, p. 23; je souligne).

Saguenay en 2002 » (2011b). Au-delà de l'évident désir de faire concorder l'histoire de sa région à celle de sa famille, ce jeu sur les dates et la volonté affichée de « chanter » une époque révolue révèlent surtout le rapport paradoxal qu'entretient l'énonciateur avec la dimension temporelle (« mon temps n'est pas mon temps », insisterait Maingueneau) de la représentation. En jouant sur la vérité référentielle – « je ne voulais pas écrire un livre historique » (Archibald cité par Lapointe, 2011) – et sur la date de sa naissance et celle de la « mort » de sa ville natale, l'auteur privilégie la prépondérance du récit sur le référent alors qu'il tord la temporalité et puise dans le « réel régional » en fonction d'une logique thématique plutôt qu'historique.

C'est que ce jeu sur la temporalité participe de la visée autoconstituante de l'œuvre d'Archibald, qui tâche de faire sortir sa ville « fusionnée » et ses proches d'un certain oubli grâce au rayonnement de son œuvre, une œuvre où le prénom de la grand-mère du narrateur (Madeleine, patronyme évocateur de la réminiscence proustienne s'il en est un), souffrant d'Alzheimer, fera office de « déclencheur » de fiction lors de l'épiphanie du narrateur dans « Arvida III », qui ponctue aussi la fin du recueil (p. 314). Sur le plan de la paratopie temporelle saguennéenne, on constate aisément que ce rapport trouble entre amnésie et remémoration y est déterminant : « Sur le coup, j'aurais bien dû comprendre qu'il n'y avait rien de plus arvidien que d'oublier Arvida. J'aurais dû comprendre que j'étais moi-même libre de partir pour toujours, puisque de toute façon je suis incapable d'oublier quoi que ce soit » (p. 235). La conception que le narrateur se fait ici de la vocation d'écrivain lui permet en quelque sorte d'échapper à cette fatalité; au reste, on reconnaît là son appartenance trouble au Saguenay à travers la culpabilité de l'avoir quitté, position ambivalente qui en vient ultimement à caractériser son identité.

Une identité duale

Fondée sur une relation fondamentalement ambivalente, la paratopie trouve tout particulièrement son efficace, sous son versant identitaire, lorsqu'elle touche aux questions de filiation et d'origine (« ma famille n'est pas ma famille », « mon père n'est pas mon père », etc.). Maingueneau considère même sur ce point (en ce qui a trait à la conception littéraire « patriarcale » hexagonale, du moins) que

[I]un des potentiels paratopiques les plus riches et les plus constants de la création masculine est sans nul doute la paratopie d'identité familiale : enfants abandonnés, orphelins, bâtards... Elle joue un rôle aussi important parce que par nature l'activité esthétique implique que le créateur masculin mette en cause la logique patrimoniale. L'artiste doit renoncer à faire fructifier le patrimoine (sous la double forme du capital et de la généalogie), à être le fils de son père, pour tresser des mots sans cesse menacés d'être vains. Sur lui pèse inévitablement la culpabilité d'avoir préféré la stérile production de simulacres à la transmission généalogique. Il prétend s'innocenter en se conférant une filiation d'un autre ordre, en devenant le fils de ses œuvres. Sa légitimité, il entend ainsi la tirer non de son patronyme mais de son pseudonyme, de ce qu'il écrit, et non de son inscription dans le réseau patrimonial. De là le lien évident pour toute mythologie de la création masculine entre la condition d'artiste et la bâtardise ou le meurtre du père (2016, p. 28).

Il ne s'agit pas simplement ici, comme ce serait le cas dans une perspective disons œdipienne, de « tuer la figure paternelle » (tout un pan de la littérature québécoise contemporaine s'attache à réévaluer ces rapports : voir Saint-Martin, 2010), mais de montrer comment l'énonciateur accorde une forme de reconnaissance aux accomplissements du père, reconnaissance immédiatement accompagnée de l'expression d'une nuance importante : ils ne sont rien sans leur transposition littéraire effectuée par le fils. « L'écriture est ainsi animée d'une ambivalence profonde », ajouterait Maingueneau dans le cas d'Archibald : « le poète doit à la fois exalter la lignée paternelle et montrer son échec, montrer l'héroïsme noble et le disqualifier au profit d'un héroïsme esthétique » (*ibid.*, p. 76).

On retrouve une telle dynamique dès la première histoire rapportée dans *Arvida*, alors que le narrateur exprime un attachement et une reconnaissance très marqués pour l'ascendance paternelle (incluant le grand-père et la grand-mère paternels). Il s'affilie plus spécifiquement à une lignée de conteurs dont il hériterait des penchants : la quatrième de couverture ne présente-t-elle pas Archibald lui-même comme le « [d]igne fils de son conteur de père », tandis que le texte n'a de cesse d'insister sur les talents de ce dernier sur ce plan [voir p. 20, 210 et 220] ? Sinon, l'incipit du recueil évoque d'emblée un mode de transmission précisément orale qui ne va pas sans rappeler les historiettes traditionnelles : « Ma grand-mère, la mère de mon père, disait souvent : – Y a pas de voleurs à Arvida » (p. 11).

Si voleur il y a, cela dit, il serait incarné par... Archibald lui-même, dans la mesure où *Arvida* se compose de récits que ce dernier aurait librement « empruntés » aux membres de sa famille et de son entourage. La question de la filiation textuelle se retrouve par le fait même au cœur de recueil, comme le souligne Francis Langevin :

Le narrateur, double autofictionnel de l'écrivain, trouve le moyen de rendre « littéraires » les histoires que contiennent les légendes familiales et arvidiennes. Dans cet *Arvida* retrouvé, lieu dont la création par Arthur Vining Davis est elle aussi racontée, s'entrecroisent et se nourrissent deux filiations : la naissance d'une vocation, d'une voix littéraire pour le narrateur et, à rebours, la construction d'une filiation familiale (à l'aide de la machine à écrire Underwood des grands-parents) (2013).

Mais il ne suffit pas, pour reprendre les mots de Maingueneau, d'« exalter la lignée paternelle » (ici de conteurs) : il faut tout autant « montrer son échec » (ici à raconter), et ce, de manière à justifier sa propre entreprise scripturale.

Dans cette optique, la narration d'*Arvida* s'attarde également aux côtés moins reluisants de la personnalité du père : divorce (p. 235), précarité économique et vente de la

maison familiale (p. 306), défaite électorale (p. 232-233). Ce revers semble, au reste, avoir été vécu difficilement : « ce n'est pas une histoire que j'aime raconter » (p. 231), affirme le narrateur sous forme de prétérition alors que le flot même de sa parole ne peut s'empêcher d'y référer, car cet échec demeure fortement associé au « déclin » de la famille dans la région (p. 232-233). Toutefois, en évoquant l'impossibilité pour son père de se faire élire comme échevin, le narrateur souligne implicitement que d'autres moyens devront être pris pour assurer une forme de « règne » – l'expression est du narrateur (p. 233) – des Archibald sur Arvida, essentiellement par l'intermédiaire de l'actuelle prise de parole littéraire dont le recueil témoigne. C'est que même si notre auteur s'emploie à montrer qu'il demeure redevable à cet entourage (« Mon père et quelques-uns de ses amis m'ont servi d'archivistes » [Archibald cité par Poitras, 2011]), le père du narrateur d'*Arvida* se révèle pour sa part incapable, en effet, de s'assurer que ses histoires perdurent. Ce constat est réitéré par l'allusion suivante à *La Recherche* proustienne dans le récit inaugural du recueil :

Si mon père est un conteur aguerri, la nourriture est son talon d'Achille. Chez lui, l'enfance ne jaillit pas intacte d'une madeleine. Au contraire, c'est l'intégralité d'un souvenir de jeunesse qui s'abîme chaque fois dans l'évocation d'une pâtisserie perdue et de sa saveur indescriptible (p. 20).

Proust ne représente même pour ce père qu'un nom propre bon pour le Scrabble (p. 312), et lorsque le narrateur lui explique les considérations esthétiques qui lui rendent difficile la confection d'un livre, il avoue finalement son ignorance (« Comprends pas » [*idem*]), avant d'ajouter – en une boutade métaréflexive qui pourrait fort bien s'appliquer aux œuvres les plus textualistes publiées par les collègues d'Archibald au Quartanier – que « [v]ous êtes compliqués, vous autres, les jeunes » (p. 314).

En pratiquant de la sorte une (légèrement) « compliquée » poétique de l'éclectisme et de l'hybridité, Archibald concède que sa pratique scripturale découle ultimement d'une *rupture* : « À un moment, je trouvais que mon livre était noir, parce que je constatais que le fil de la transmission avait été coupé. Mais je me rends compte qu'on peut le rattacher aussi, sans qu'il soit exactement le même, avec beaucoup de verve et d'imagination » (cité par Lapointe, 2011). En somme, ce dernier deviendrait, par l'intermédiaire de son livre, le dépositaire un peu paradoxal de la « mémoire » arvidienne, si l'on veut : il reste d'une part attaché à la culture orale de sa communauté d'appartenance et à ses origines régionales, mais il suggère d'autre part que cette même communauté aurait été autrement destinée à tomber dans l'oubli si ce n'était de cette prise de parole littéraire propre que met en scène *Arvida*. La dimension autoconstituante de la paratopie fonctionne dès lors à plein régime, alors que l'ouvrage en arrive à « déployer *son* monde [...] en construisant dans ce monde même la nécessité de ce déploiement » (Maingueneau, 2004, p. 34; l'auteur souligne). À cet égard, la transmission de la machine à écrire Underwood, figure de filiation, apparaît en même temps comme le symbole de cette autoconstitution, car le narrateur en hérite de sa famille, mais il sera le premier à l'utiliser dans une perspective de création littéraire (elle qui n'avait servi à ce jour qu'à rédiger des comptes rendus sportifs, des articles de journaux et des travaux scolaires) : pour sa part, il y « écrivai[t] des histoires dégueulasses situées dans un Arvida pas encore totalement inventé » (p. 303-304). De la sorte, l'identité d'« écrivain » à proprement parler se trouve assurée par ce texte qui noue ultimement les identités de la personne et de l'inscripteur.

Un positionnement « quartanien »

Pour Maingueneau, « [l]a paratopie est redéfinie par chaque positionnement esthétique » (2016, p. 178), la notion de positionnement « désign[ant] à la fois les opérations par lesquelles une identité énonciative se pose et se maintient dans le champ et cette identité même » (*ibid.*, p. 24). En ce sens, la paratopie renvoie aux interrelations entre tout énonciateur, son œuvre et la place qu'il ou elle occupe (ou cherche à occuper) dans une « topie » (qu'il s'agisse d'un courant littéraire, d'un groupe ou d'une école, d'une esthétique, etc.) et qui vise l'atteinte d'une forme d'équilibre. Autrement dit, tout·e écrivain·e doit affirmer sa singularité tout en s'assurant d'adhérer un tant soit peu à l'idée que l'on se fait justement, dans un milieu donné, de la littérature : il ou elle doit « se faire reconnaître comme un producteur légitime » (*ibid.*, p. 94) et « être associable à un certain nombre de traits typifiants » (*ibid.*, p. 162).

Insistons ici sur le rôle joué à cet effet par l'éditeur d'Archibald dans l'élaboration de ce positionnement. Selon Josée Lapointe, celui-ci « écrivait ses histoires depuis des années lorsque les éditeurs du Quartanier l'ont convaincu de les sortir de ses tiroirs pour en faire un livre » (2011). Sinon, l'appartenance d'Archibald à « l'écurie quartanienne » révèle un autre aspect déterminant de sa paratopie identitaire, qui consiste à présenter un fort ancrage dans la culture populaire saguenéenne tout en mettant à profit les codes de sa culture savante : celle-ci se manifeste sous l'une des formes les plus exigeantes qu'elle peut prendre, c'est-à-dire la prédilection pour une certaine expérimentation littéraire représentée ici par l'éditeur et les grandes orientations esthétiques et les poétiques qui y sont défendues et illustrées, mais

aussi par la légitimation procurée par la publication susmentionnée de la thèse de doctorat en études littéraires de l'auteur en 2009⁷.

Fondée en 2003, la maison d'édition Le Quartanier trouverait même « sa spécificité, voire sa spécialisation, moins dans la seule nouveauté que par son aptitude à fédérer des projets esthétiques définis par une certaine recherche formaliste » (Mercier et Nardout-Lafarge, 2016, p. 9), ce dont témoignent la plupart des ouvrages publiés dans « Série QR », sa principale collection, de même que les parutions franchement expérimentales que l'on a pu retrouver un temps dans les collections « La Table des matières » (2006-2009), « Phacochères » (2005-2007) et « OVNI » (2009-2011). Pour ce qui est de la dimension exploratoire d'*Arvida* – l'ouvrage est publié dans la collection « Polygraphe », qui reste somme toute la plus accessible de l'éditeur, comme en témoigne notamment le succès critique et commercial des livres *L'homme blanc* (2010) de Perrine Leblanc, *La déesse des mouches à feu* de Geneviève Pettersen (2014), *Le plongeur* (2016) de Stéphane Larue et *La bête creuse* (2017) de Christophe Bernard –, force est de constater qu'elle s'appuie davantage sur l'éclectisme thématique susmentionné que sur un formalisme pur et dur⁸. Ce même éclectisme, aux dires de l'auteur, l'aurait même amené à douter des chances du livre de se faire une place dans le milieu littéraire québécois :

⁷ Comme le suggère Maingueneau, « [l']unité d'analyse pertinente n'est pas un discours fermé sur lui-même, mais le système de relations qui permet à chacun de s'instaurer et de se maintenir » (2016, p. 24). C'est que toute cette articulation est en réalité circulaire : après tout, le positionnement de la maison d'édition Le Quartanier dans le milieu de la littérature québécoise est saisi ici au cœur de sa propre élaboration à travers la décision du publier *Arvida* ainsi que *Le texte et la technique*, comme quoi la cohabitation de ces deux registres (le fictionnel et le théorique) caractérise volontiers l'« entente » entre l'éditeur et l'auteur, dont les identités respectives se *fondent* mutuellement.

⁸ Du reste, l'hybridité générique reste un trait partagé par tous les ouvrages de fiction qu'Archibald a fait paraître à ce jour : *Quinze pour cent* porte l'étiquette de « novella », genre à cheval entre la nouvelle et le roman; *Tommy l'enfant loup* est un livre jeunesse dont on narre un passage clé sous la forme d'une bande dessinée réalisée par Julie Bordeleau; *Saint-André-de-l'Épouvante* mélange le genre théâtral et le récit légendaire oral traditionnel.

Au mois de juillet 2011, j'ai fini de corriger les épreuves d'*Arvida*, un livre que j'aimais beaucoup, que mon éditeur aimait beaucoup, que le distributeur aimait beaucoup aussi, mais que tout le monde a regardé partir chez l'imprimeur en se disant : « Dommage que ça soit un tel ovni, recueil d'histoires/nouvelles-machin-chose. Il ne sera probablement pas beaucoup lu. » On s'est dit : « On verra. » On espérait ramasser deux ou trois bonnes critiques. Contre toute attente, j'ai eu avec mon premier livre l'accueil que j'espérais, dans dix ou quinze ans, pour mon sixième (cité par Lemieux, 2012).

À vrai dire, la dimension populaire de la paratopie identitaire archibaldiennne découlerait plus spécifiquement de l'étiquette générique disons problématique (du moins au premier abord) apposée au recueil (ce qu'expriment spontanément les termes « ovni » et « histoires/nouvelles-machin-chose » privilégiés par l'auteur). La réception critique s'empresse d'ailleurs de relayer cette ambiguïté : on parlera de « nouvelles » (Dumais, 2012), de « roman » (Picher, 2011), voire d'un texte « [e]ntre conte et mythologie, entre histoires vraies et vraies menteries » (Lapointe, 2011). Le choix éditorial du genre effectué et qui figure en couverture, « histoires », s'avère pourtant significatif, surtout si on l'appréhende par le prisme du langage courant et de la tradition orale propre à la culture populaire. Comme le constatent Pierre-Luc Landry et Marie-Hélène Voyer à ce sujet,

[c]e refus éditorial d'identifier le recueil au genre de la nouvelle fait écho au refus du « roman ». À défaut de présenter un récit-cadre traditionnel, *Arvida* et *Malgré tout on rit à Saint-Henri* [ouvrage de Daniel Grenier de 2012 publié lui aussi au Quartanier] s'articulent autour d'un lieu d'où les textes parlent, un peu à la manière des *Aurores montréalaises* de Monique Proulx (1997). Le terme « histoire » semble agir comme une sorte de clin d'œil (critique et ironique) au folklore et au registre narratif des contes et légendes. En réinvestissant et en rapatriant en milieu urbain les codes du terroir, du bavardage, des « racontages », *Malgré tout on rit à Saint-Henri* semble faire de même : tout se passe comme si l'omniprésence de l'oralité dans ce recueil obligeait le lecteur à considérer ce qu'il lit comme des « histoires » (au sens de récits oraux, glanés à même la rumeur des conversations de la ville) plutôt que comme de simples « nouvelles » (dont la teneur sémantique reste trop textuelle) (2016, p. 52).

Cette ambivalence se fait d'ailleurs sentir à travers certains commentaires qu'Archibald a lui-même tenus à la sortie du livre. Ainsi, lorsque Dominique Lemieux lui demande de le présenter en une phrase, il répond que « [c']est un livre d'histoires pour adultes qu'il faut lire bien au chaud à l'intérieur, même si elles sont toutes à coucher dehors » (2012), ce qui continue de renvoyer à l'acception populaire du substantif « histoires ».

Bref, c'est comme si tout l'équilibre du positionnement d'Archibald s'articulait autour de cette étiquette générique, alors que l'auteur se retrouve clivé entre enracinement dans la tradition populaire orale saguenéenne et exigence de modernité et d'érudition qu'appelle la publication d'un ouvrage de fiction (et d'une thèse) au Quartanier. Ce clivage paratopique est ensuite *versé* à même la représentation, où tout se passe en effet comme si le narrateur d'*Arvida*, alors qu'il reconnaît l'héritage reçu de la lignée paternelle et de sa communauté d'origine, affirme du même souffle que la vivacité de cet héritage dépendait de sa propre capacité à le transposer à l'aide des codes de sa culture seconde, plus savante, universitaire et « re-montréalaisé » (car qui va de pair avec cette « démontréalisation » de la littérature québécoise qu'Archibald appelle pourtant à ses vœux : voir 2012, p. 18) : c'est dans la métropole québécoise que se trouvent, faut-il le rappeler, l'éditeur d'Archibald de même que l'institution d'enseignement universitaire où il travaille et où le fondateur du Quartanier, Éric de Larochellière, a lui-même été chargé de cours (Université du Québec à Montréal). Lorsqu'Archibald intitule le premier récit du recueil « Mon père et Proust », ce sont deux figures tutélaires (l'une plus locale et « populaire », l'autre plus moderne et « littéraire », donc) qui entrent en dialogue au sein de l'œuvre, l'une se fondant ultimement dans l'autre.

Ce rapprochement culmine avec la parodie de l'épisode de la madeleine proustienne évoquée plus tôt, alors qu'une MacCroquette incarne cette dernière (p. 312). Le narrateur se demande par ailleurs ce que peuvent bien valoir ses histoires, puisqu'il n'a connu que la société de consommation, au contraire de son père et de ses grands-parents, qui ont vécu les « années de gloire » d'Arvida et de la région du Saguenay, soit les dernières heures de la société traditionnelle et l'entrée du Québec dans la modernité. L'insistance d'Archibald sur les premières pâtisseries industrielles n'est donc pas anodine, puisque celles-ci figurent justement cette arrivée de l'industrialisation au sein de la famille québécoise traditionnelle :

Une autre fois, ma grand-mère avait acheté pour le souper du dimanche une boîte de gâteaux usinés. Ça paraît un peu grossier aujourd'hui, de servir ce genre de dessert à toute la famille plus deux ou trois curés. Mais ça ne l'était pas à l'époque, au milieu des années soixante, où sévissait, même chez des familles aussi traditionnelles que celle de mes grands-parents, une fascination *pour tout ce qui était moderne* (p. 14; je souligne).

De la même façon, le recueil est ponctué de références à la culture de consommation : pensons aux gâteaux de la marque « May West » (p. 12), à la bière Dow (p. 28) ou aux jouets « G.I. Joe, He-Man et figurants Playmobil » (p. 303). Au demeurant, notre auteur publie peu de temps après *Arvida* un essai intitulé *Le sel de la terre. Confessions d'un enfant de la classe moyenne* (2013a) où l'on retrouve le même croisement entre la culture savante (référence à Alfred de Musset) d'une part et la culture populaire d'autre part (devenue culture de masse propre à la « classe moyenne », comme en témoignent les références d'Archibald à des auteurs cette fois dits grand public comme Stephen King ou Patrick Sénécal). Cet équilibre, l'auteur le synthétise de la sorte :

Interpeler le matériau populaire dans ses différentes déclinaisons, du folklore aux littératures de genre, *littériser* la culture de masse en essayant d'y aménager l'espace, interstitiel et liminaire, d'un populaire qualitatif, d'un populaire *vrai*,

c'est sans doute ma préoccupation esthétique principale (cité par Mercier, 2015, p. 97; l'auteur souligne).

Nous nous retrouvons donc là au cœur de la poétique archibaldienne, qui se joue peut-être, dans *Arvida*, moins dans le déchirement entre deux « lieux », finalement, que dans celui entre ces deux « cultures » dont l'écriture permet au final la cohabitation. Autrement dit, une lecture du recueil entreprise à l'aune des notions de paratopie et de positionnement aura permis de décrire le passage d'une évidente saguenéité au travail à l'exploration d'un autre potentiel paratopique, plus identitaire cette fois. En effet, en multipliant les références à une culture expressément populaire (au sens de « ce qui renvoie au peuple » et à un certain folklore dit « authentique », et non au sens, quantitatif, de « popularité ») fondamentale, l'auteur en arrive à articuler son positionnement sur quelque chose comme une *autre* modernité, et ce, grâce à l'investissement singularisant de cette paratopie saguenéenne typique d'un pan de la production scripturale au Quartanier et qui sert, on l'a laissé entendre d'entrée de jeu, à caractériser une partie de l'identité collective – de l'ethos éditorial, bref – de la maison d'édition.⁹

Une « ville de stars »

Au final, les quelques éléments de description d'obédience discursiviste présentés ici auront permis d'apporter un certain éclairage sur la « place » que se sont forgée Samuel Archibald

⁹ Il va sans dire qu'une telle affirmation reste pour l'essentiel à étayer, puisqu'elle fait fi ici – laconisme propre à la forme de l'article universitaire oblige – de nombreuses spécificités auctoriales et énonciatives individuelles : au Quartanier, on trouve par exemple un Laperrière qui est originaire du Saguenay, mais qui n'en parle pour ainsi dire pas dans les œuvres *Barbare amour* (2017) et *Gens du milieu* (2018), et un Arsenault qui y consacre un recueil de poésie tout entier même s'il y demeure un *outsider*. Face à ces deux « pôles » du spectre saguenéen, on trouverait Archibald aux côtés de Bouchard et de Pettersen, dont la paratopie serait pour ainsi dire optimale puisque *maximale* : Maillou – *histoires de novembre et de juin* (2006) de l'un et *La déesse des mouches à feu* de l'autre s'avèrent très explicites sur ce plan (notamment avec tout ce qui relève dans ces textes de la toponymie régionale ou des expressions idiomatiques locales).

et son livre *Arvida* dans le milieu littéraire québécois contemporain. Cette même place a d'ailleurs été subséquemment consolidée par une réédition de l'ouvrage en format « poche » chez Boréal en 2014 et par une traduction anglaise par Donald Winkler chez Biblioasis en 2015 accompagnée d'une nomination subséquente au prestigieux prix Giller, ce qui en a assuré la diffusion, la circulation et, surtout, une évidente *distinction*. Avec ce livre éclectique et cette posture auctoriale singulière adoptée dès sa parution, l'auteur adhère à sa façon à l'esthétique prônée par Le Quartanier, qui se présente volontiers comme un « [r]epaire de fabulateurs et de canailles formalistes depuis 2003 » (Le Quartanier, 2008), et il n'hésite pas à entretenir cette identité auctoriale, qu'il partage notablement avec un Hervé Bouchard, d'« écrivain *du Saguenay* » (au deux sens de la préposition : il en est originaire et il en parle). En effet, il cultive cette individuation que lui procurent initialement ses origines régionales et il trouve le moyen de célébrer le passé de sa localité sans sembler nostalgique, puisque la trame temporelle qu'il propose dans son recueil s'avère résolument hétérogène; il s'y fait le continuateur d'une tradition orale familiale très forte, mais il souligne du même coup une rupture avec cette lignée et la nécessité d'une transposition littéraire qu'il opère lui-même avec la publication du recueil; enfin, il se fait le médiateur efficace (et désormais publiquement reconnu) entre la culture populaire dont il est issu et cette autre culture, plus savante, qui détermine aussi son actuelle identité professionnelle, soit celle (principale, du moins) d'universitaire spécialisé en étude de la littérature contemporaine et associé aux néo-formalistes quartaniens. Ce faisant, Archibald trouve « une » place à même le panthéon des illustres Saguenéens engendrés par *Arvida*, véritable « ville de stars » (Archibald, 2011b)

dont il serait, dans le paysage littéraire québécois d'aujourd'hui, l'officieuse (et paradoxale) incarnation.

Bibliographie

AMOSSY, Ruth (2009), « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours*, n° 3, 15 octobre, <http://aad.revues.org/662>.

AMOSSY, Ruth (2010), *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique ».

ARCHIBALD, Samuel (2009), *Le texte et la technique : la lecture à l'heure des médias numériques*, essai, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais ».

ARCHIBALD, Samuel (2011a), *Arvida*, histoires, Montréal, Le Quartanier, coll. « Polygraphe ».

ARCHIBALD, Samuel (2011b), « La ville de la semaine : Arvida », *Urbania*, 19 octobre, <https://urbania.ca/article/la-ville-de-la-semaine-arvida>.

ARCHIBALD, Samuel (2012), « Le néoterroir et moi », *Liberté*, vol. 53, n° 3, p. 16-26.

ARCHIBALD, Samuel (2013a), *Le sel de la terre: confessions d'un enfant de la classe moyenne*, Montréal, Nouveau Projet, coll. « Documents ».

ARCHIBALD, Samuel (2013b), *Quinze pour cent*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Nova ».

ARCHIBALD, Samuel (2015), *Tommy l'enfant loup*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Porc-épic ».

ARCHIBALD, Samuel (2016), *Saint-André-de-l'Épouvante*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR ».

ARSENAULT, Mathieu (2016), *Le guide des bars et pubs de Saguenay*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR ».

AUDET, René (2016), « Des sous-produits éditoriaux au secours de la littérature. Stratégies de construction d'image chez les éditeurs québécois contemporains », *Études françaises*, vol. 52, n° 2, p. 65-86.

AUGER, Anne-Marie (2016), « La région fertile. Geste, authenticité et territoire au cinéma et en littérature contemporaine », *Nouvelles vues. Revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec*, n° 18, <http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/fileadmin/>

nouvelles_vues/fichiers/Numero18icono/La_region_fertile._Geste__authenticite_et_territoire_au_cinema_et_en_litterature_contemporaine.pdf.

BEAUDET, Gérard (2014), « Arvida, une urbanité métissée », *Spirale*, no 250, p. 35-36.

BEUVE-MÉRY, Alain (2008), « Renaissance québécoise. Le nouveau dynamisme des éditions canadiennes francophones », *Le Monde*, vendredi 28 novembre, p. LIV2.

BIRON, Michel (2015), « Par-delà les oppositions de naguère », *Québec français*, n° 175, p. 73-75.

CAZA, Pierre-Étienne (2011), « Du Saguenay à Montréal », Université du Québec à Montréal, rubrique « Actualité », 14 novembre, <https://www.actualites.uqam.ca/2011/du-saguenay-montreal>.

COSSUTA, Frédéric et Dominique MAINGUENEAU (1995), « L'analyse des discours constituants », *Langages*, n° 117, mars, p. 112-125.

DELORMAS, Pascale (2015), « Écriture de soi et régime de singularisation dans le champ littéraire », dans Johannes ANGERMULLER et Gilles PHILIPPE (dir.), *Analyses du discours et dispositifs d'énonciation. Autour des travaux de Dominique Maingueneau*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, p. 177-186.

DESMEULES, Christian (2011), « La recherche d'Archibald », *Le Devoir*, 10 septembre, <https://www.ledevoir.com/lire/331056/litterature-quebecoise-la-recherche-d-archibald>.

DUMAIS, Éric (2012), « *Arvida* de Samuel Archibald. Un recueil de nouvelles typiquement saguenéen », *Bible urbaine*, 25 juillet, <https://www.labibleurbaine.com/litterature/arvida-de-samuel-archibald-un-recueil-de-nouvelles-typiquement-saguenéen>.

DUMONT, François, Élisabeth NARDOUT-LAFARGE et Michel BIRON (2007), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.

GUY, Chantal (2013), « Alain Farah : "Écrire, c'est jouer, et jouer, c'est perdre" », *La Presse*, cahier « Arts », 6 septembre, p. 5.

GUY, Chantal (2018), « Vive le Québec livre! », *La Presse+*, rubrique « Arts », http://plus.lapresse.ca/screens/b1d7bc48-5e1c-4863-9f46-a2854a59fc22__7C__0.html.

LANDRY, Pierre-Luc et Marie-Hélène VOYER (2016), « Paratexte et mentions éditoriales : brouillages et hapax au cœur de la "Renaissance québécoise" », *Études françaises*, vol. 52, n° 2, p. 47-63.

LANGÉVIN, Francis (2013), « La régionalité dans les fictions québécoises d'aujourd'hui. L'exemple de *Sur la 132* de Gabriel Anctil », *temps zéro*, dossier « Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine », avril, <http://tempszero.contemporain.info/document936>.

LAPOINTE, Josée (2011), « Il était une fois à Arvida », *La Presse*, 3 septembre, <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201109/03/01-4431367-samuel-archibald-il-etait-une-fois-a-arvida.php>.

LEMIEUX, Dominique (2012), « Samuel Archibald : projet de fou pour un bleuet », *Les libraires*, 19 juin, <https://revue.leslibraires.ca/entrevues/litterature-quebecoise/samuel-archibald-projet-de-fou-pour-un-bleuet>.

LE QUARTANIER (2008), « Le Quartanier. Repaire de fabulateurs et de canailles formalistes depuis 2003 » (publicité), *OVNI Magazine*, n° 1, printemps-été p. 41.

MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U ».

MAINGUENEAU, Dominique (2009), *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

MAINGUENEAU, Dominique (2016), *Trouver sa place dans le champ littéraire : paratopie et création*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, coll. « Au cœur des textes ».

MEIZOZ, Jérôme (2007), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine.

MERCIER, Andrée et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (2016), « Présentation. Les lieux du changement ? », *Études françaises*, dossier « Nouvelles maisons d'édition, nouvelles perspectives en littérature québécoise ? », vol. 52, n° 2, p. 5-14.

MERCIER, Samuel (2015), « La Tchén'ssâ, les régions et moi. Entretien de Samuel Mercier avec Samuel Archibald », *Québec français*, n° 175, p. 97-99.

PAVEAU, Marie-Anne (2006), *Le prédiscours. Sens, mémoire, cognition*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

PICHER, Stéphane (2011), « Arvida par Samuel Archibald », *Les libraires*, <https://www.leslibraires.ca/livres/arvida-samuel-archibald-9782896980000.html>.

POITRAS, Marie-Hélène (2011), « Samuel Archibald : miroir déformant », *Voir*, 22 septembre, <https://voir.ca/livres/2011/09/22/samuel-archibald-miroir-deformant>.

SAINT-MARTIN, Lori (2010), *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises ».

THIBAUT, Geneviève (2007), « Le visage de l'autre édition », *Les libraires*, 8 janvier, <http://revue.leslibraires.ca/articles/sur-le-livre/les-visages-de-l-autre-edition>.

TREMBLAY, Stéphanie (2016), « Étude de la "régionalité" littéraire dans *Arvida* de Samuel Archibald, *Atavismes* de Raymond Bock et *Il pleuvait des oiseaux* de Jocelyne Saucier »,

mémoire de maîtrise, Université de Montréal, août,
https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/19092/Tremblay_Stephanie_2016_memoire.pdf.

Notice biobibliographique

Détenteur d'un doctorat en Langue et littérature françaises de l'Université McGill, **Stéphane Girard** est professeur de littérature et de sémiologie dans le cadre du programme interdisciplinaire en Études des enjeux humains et sociaux de l'Université de Hearst, où il enseigne depuis 2001. Auteur notamment des ouvrages *Plasticien, écrivain, suicidé. Ethos auctorial et paratopie suicidaire chez Édouard Levé* (L'Harmattan, 2014), *Autopsie de l'hétérogène chez Christine Montalbetti* (L'Harmattan, 2016), *Poétique du mixtape* (Ta Mère, 2018) et *Moi et ma fascination de moi. Figures du narcissisme dans la culture pop* (Ta Mère, à paraître), il mène des recherches qui portent sur l'inscription de la subjectivité dans la littérature francophone expérimentale et la culture populaire contemporaines.