

Le discours du manque :
création et révolution au Québec

par

Leighton Goldsmith Steele, III

Thèse
déposée à la faculté d'études supérieures,
remplissant en partie les exigences
du diplôme du

Doctorat de troisième cycle

Département de français, espagnol & italien
Université du Manitoba
Winnipeg, Manitoba

© le 14 septembre 1998



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-32890-2

**THE UNIVERSITY OF MANITOBA
FACULTY OF GRADUATE STUDIES

COPYRIGHT PERMISSION PAGE**

**LE DISCOURS DU MANQUE:
CRÉATION ET RÉVOLUTION AU QUÉBEC**

BY

LEIGHTON GOLDSMITH STEELE

**A Thesis/Practicum submitted to the Faculty of Graduate Studies of The University
of Manitoba in partial fulfillment of the requirements of the degree
of
DOCTOR OF PHILOSOPHY**

Leighton Goldsmith Steele ©1998

**Permission has been granted to the Library of The University of Manitoba to lend or sell
copies of this thesis/practicum, to the National Library of Canada to microfilm this thesis
and to lend or sell copies of the film, and to Dissertations Abstracts International to publish
an abstract of this thesis/practicum.**

**The author reserves other publication rights, and neither this thesis/practicum nor
extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's
written permission.**

Table des matières

Introduction	3-36
1. Le joual : sa face cachée	37-78
2. Jacques Ferron : les contes du médecin incertain.	80-122
3. Jacques Godbout : la séduction du pouvoir	123-172
4. Influences exercées sur Hubert Aquin	173-224
5. Nicole Brossard et le féminisme postcolonial	225-264
Conclusion : l'héritage de Gaston Miron.	265-282
Notes	283-287
Bibliographie	288-307

Introduction

Aperçu théorique

Lorsqu'on cherche à situer la littérature québécoise de la période de la Révolution tranquille jusqu'à celle des années quatre-vingts dans le courant littéraire du monde francophone, la plupart des questions qui se posent portent sur le rôle de l'idéologie dans la littérature. Lorsque l'oeuvre traite de la politique ou de la culture contemporaines, l'auteur est souvent polémiste : il veut enseigner, illustrer, promouvoir des idées nouvelles. Avant d'écrire, il y a « quelque chose à dire ». Par contre, les besoins du créateur sont autres : rechercher, expérimenter, inventer, jouer. Est-ce que ces besoins sont conciliables ? La *contingence* de la création peut-elle se soumettre à une *nécessité* idéologique sans pour autant sacrifier la vitalité qui constitue le noyau du texte ? Entre les années soixante et les années quatre-vingts la préoccupation des littéraires au Québec est passée d'une révolution dite « tranquille » à une révolution des sexes, au féminisme. A chaque point tournant de cette période, les auteurs et les critiques ont ressenti la nécessité d'agir, de se mobiliser, de se mettre sur un pied de guerre. C'est du mariage

complexe entre ces deux urgences, l'une idéologique, l'autre artistique, que naît le discours du manque.

Il s'agit de la Révolution tranquille. Or, si on regarde l'histoire, et surtout cette tranche de l'histoire en particulier, à la lumière de l'oeuvre de Michel Foucault, on se rend compte que la notion de « révolution » a quelque chose d'insaisissable. Dans *L'histoire de la folie à l'âge classique*, Foucault suggère que le mot « folie » pendant la Renaissance revêtait des significations qui tenaient d'une sorte de sagesse en dialogue avec la raison, et d'un mode de pensée qui, accessible à la société, constituait une partie essentielle du vécu humain. Pourtant, à l'âge classique, le mot « folie » signifiait plutôt « déraison », ce qui correspondait à une politique actuelle d'enfermement des « fous ». Le mot servait alors à réprimer, refouler. Il en va de même pour le mot « révolution », mot foucauldien par excellence, dont la signification semble dépendre de la situation politique du moment. Au Québec de la Révolution tranquille, la société qui se croit dans une période révolutionnaire cherche souvent à imposer une cohérence aux événements. Par contre, Hubert Aquin dans « Calcul différentiel de la contre-révolution » nie cette cohérence, en postulant la notion d'une

révolution permanente, faite de continuité et de discontinuité :

En fait, il n'existe pas de continu unilatéral ou linéaire, pas plus qu'il n'existe de progrès absolu (Rappelons-nous que la genèse a été suivie d'assez près par le déluge, contre-genèse singulièrement violente.)(Aquin 1995e, p. 151)

Donc, nous voilà devant deux significations, difficilement conciliables, du mot « révolution ». D'une part, il s'agit d'un projet cohérent où la politique de l'État et la vie culturelle se verront changées : il s'agit du moment décisif dans une *évolution* vers une meilleure société. La Révolution tranquille au Québec serait alors un moment historique marquant : après ce moment tout serait irrémédiablement changé. Or, dans une autre signification du mot « révolution » également courante dans la littérature de la période, il s'agit d'un état de changement, qui, par définition, ne peut se stabiliser : si la révolution crée un nouvel état fixe, elle cesse par conséquent d'être révolutionnaire. Cette définition est parfaitement incompatible avec la première, celle de « progrès absolu ». Si on perçoit la révolution comme un état permanent de changement, on dirait que chaque révolution engendre forcément sa propre contre-révolution. Au Québec de la Révolution

tranquille, on remarque chez les auteurs se voulant « révolutionnaires » une fuite devant l'aboutissement quelconque de la révolution, et un recours à des formes d'échec paradoxales. Sur le plan esthétique il s'agit, chez Hubert Aquin et chez Nicole Brossard par exemple, d'une incohérence voulue, l'un des phénomènes qui caractérisent le discours du manque, discours qui possède une composante esthétique et une composante idéologique.

Dans le discours du manque il s'agit de faire valoir ses carences, ses lacunes, afin de mieux faire connaître ses revendications. Au niveau de l'esthétique, on y favorise une expression confuse, un refus de la cohérence. Songeons, par exemple, à l'idée du « non-poème » de Miron, où le poème devient une sorte d'impossibilité :

Le non-poème

c'est la dépolitisation maintenue

de ma permanence

Or le poème ne peut se faire

que contre le non-poème

(Miron, 1970, p. 122)

Comme l'opposition « révolution/contre-révolution », celle du

« poème/non-poème » constitue en même temps autre chose qu'une opposition. Cela suggère une « réversibilité » de signification, notion du *pharmakon* qu'on trouve dans *La dissémination* de Derrida. Le concept du *pharmakon*, que nous appliquerons dans notre étude du joul au Chapitre 1 et dans notre étude du personnage du médecin dans l'oeuvre de Jacques Ferron au Chapitre 2, figure dans « La pharmacie de Platon¹ ». Le mot *pharmakon*, que Platon utilise pour désigner l'écriture, comporte des ambiguïtés que la traduction met en évidence. De façon générale, le *pharmakon* signifie à la fois drogue (bienfaitrice) et poison. Si la réversibilité est le propre de l'écriture, celle-ci ne saurait se contraindre à prêcher un message politique, quelque louable qu'il soit, puisque le moyen utilisé pour prêcher ce message est lui-même suspect. Tandis qu'une simple opposition est statique, la réversibilité est riche en résonances de signification et favorise le processus plus que le résultat.

Cette absence de résultat est une composante du discours du manque, se manifestant sur le plan idéologique par l'importance accordée à la victimisation et à l'impuissance et, sur le plan esthétique, par une écriture qui favorise le processus de création au lieu de la finalité de dénouements

clairs ou de fins heureuses. Devant l'instabilité de signification, dans une certaine mesure, toute littérature de revendication sociale tourne autour d'un manque, manque qui s'avère indispensable. D'abord, sur le plan des idées, elle critique le manque, c'est-à-dire les carences sociales, linguistiques, économiques et autres. Mais, en même temps, elle est nourrie par ces mêmes carences, ou plus précisément, par une esthétique du manque qui vise non seulement à décrire les carences du groupe ou de la société en question, mais aussi à refléter leur situation. Pour comprendre la distinction entre « décrire » et « refléter », il faut noter que « décrire » une culture opprimée par une autre, une culture en danger, une culture incertaine, en se servant d'un langage soutenu et assuré, c'est un peu se mettre en dehors de cette culture pour la regarder d'une position privilégiée. D'où une esthétique du manque qui est caractérisée par un sabotage systématique de la norme du bon style, d'une plénitude d'expression. Tandis qu'on « reflète » la culture marginalisée par une langue marginalisée comme le joul, ce sont les espaces, les vides de sens qui distinguent cette approche. Portée à son extrême, l'esthétique du discours du manque en est une d'incohérence.

En outre, la question du rôle de l'idéologie dans la création artistique

est centrale pour une étude de la littérature du vingtième siècle où le créateur a tendance à définir sa propre conception de l'écriture avant d'écrire. Un exemple célèbre en est André Gide, qui par la mise en abîme permet au narrateur des *Faux Monnayeurs* d'expliquer sa conception du roman. Chez Proust, *A la recherche du temps perdu* illustre et explique l'esthétique de l'auteur. Des idées, celles de Bergson sur le temps, par exemple, figurent comme méta-discours, même si l'apport réel de la pensée bergsonienne chez Proust reste controversé. Les nouveaux romanciers comme Butor, Robbe-Grillet et Sarraute écrivent des textes à propos de l'esthétique du roman et leurs romans en sont partiellement des illustrations, mettant à nu les procédés d'écriture. A notre propos, en l'occurrence la littérature québécoise, il faut pourtant marquer une différence importante. Cependant, même si les auteurs européens sont préoccupés par une certaine idéologie du texte, comme le sont les auteurs québécois, le fond de leur préoccupation est moins politique qu'esthétique. Robbe-Grillet, par exemple, en élaborant ses théories, fait preuve d'une volonté de se libérer des contraintes d'une idéologie, auxquelles n'a pas échappé l'oeuvre imposante de Sartre. Alors, il considère *La nausée* sous l'optique d'une espèce de fatalisme moral :

le célibat triste de Roquentin, son amour perdu, sa « vie gâchée », le destin lugubre et risible de l'autodidacte, toute cette malédiction du monde terrestre, ne sommes-nous pas incités, dans ces conditions, à les porter au rang d'une nécessité supérieure? Où est, alors, la liberté? Puisque ceux qui ne voudront pas de cette malédiction sont bel et bien menacés de la condamnation morale suprême : ils seront des « salauds » . Tout se passe donc comme si Sartre — qui ne peut pourtant être accusé d'essentialisme — avait, dans ce livre du moins, porté à leur plus haut degré les idées de *nature* et de *tragédie*. (Robbe-Grillet, 1967, p. 76)

Les nouveaux romanciers, en général, cherchent à s'éloigner du rôle de porte-parole d'une cause politique. Au Québec des années soixante, c'est tout le contraire. Même si on retrouve en littérature québécoise quelques tendances esthétiques d'influence française, ces tendances ont une envergure beaucoup plus idéologique. On remarque une bonne part d'auto-réflexivité : provocations du lecteur, jeux entre niveaux de narration, incohérences voulues, mise en évidence de procédés formels, dans, par exemple, *Le Cassé*, *La chair de poule*, et même dans *Prochain épisode*. Mais il faut, à notre avis,

nuancer l'observation de cette tendance vers des innovations formelles . Au Québec pendant les années soixante, écrire est un geste politique. Un auteur québécois est censé représenter un peuple minoritaire. Ses lacunes, ses vides de sens, sa détresse, son langage créolisé, présentent avant tout la situation politique du peuple québécois tout en se rapportant de façon souvent accessoire à des techniques formelles littéraires.

Historique : idéologies de la pré-révolution

Dès la Révolution tranquille, période à laquelle nous fixerons notre véritable point de départ, la notion du Québécois colonisé et, évidemment, celle du refus des valeurs conservatrices dominant. L'essai est en vogue aussi, arme vulgarisatrice du changement. Toute production textuelle est censée représenter les nouvelles vérités. Cependant, s'il est devenu un lieu commun de dire qu'entre la Rébellion de 1837-1838 et la Révolution tranquille le Québec a connu une période noire et qu'il s'en est réveillé de façon fracassante, entre la Révolution tranquille et l'époque qui la précède, il y a des ressemblances, malgré l'impression fréquente d'un revirement total. Ce qui persiste, c'est un contrôle idéologique du discours littéraire, contrôle d'autant plus efficace qu'il se cache sous des apparences d'émancipation esthétique.

Pour entrer dans une discussion de ces ressemblances, songeons à la longue tradition de liens entre la pensée discursive et la création littéraire au Québec, à commencer par le roman du terroir du dix-neuvième siècle, défense et illustration de la pensée conservatrice de l'époque. *Jean Rivard : le défricheur* de Paul Gérin-Lajoie est un exemple parmi d'autres. Jusqu'à la fin de la Deuxième Guerre mondiale une pensée conservatrice continue à être soutenue par les écrivains de tous genres. L'Abbé Lionel Groulx exprime un passéisme qui a conservé pendant longtemps une forte influence sur la pensée québécoise. *Notre maître, le passé* et *L'appel de la race* expriment la notion d'un passé heureux fondé sur la pureté mythique d'une race. Dans ce passage de *L'appel de la race* le député Latignac arrive à cette conclusion dans une harangue en faveur des francophones :

L'âme de toute sa race vibrait dans sa personne, dans la voix du député de Russell. Ceux qui d'en haut savaient comprendre ce spectacle voyaient s'agrandir la petite arène parlementaire jusqu'aux proportions du champ de bataille toujours ouvert où s'affrontent, depuis Sainte-Foy, deux races et deux civilisations. [...] Un moment, l'orateur se prit à évoquer la souffrance intime des pères de famille qui,

pour n'avoir pu donner à leurs enfants une éducation conforme à leurs traditions, ont le regret de sentir des étrangers dans leurs propres fils.
(Groulx, 1980, p. 152)

Ici, Groulx écrit pour promouvoir une idée, une idée des plus réactionnaires selon Esther Delisle, et qui relève de la notion d'une race québécoise qui existait avant l'arrivée néfaste des « étrangers ». Delisle, dans *Le Traître et le Juif*, note que :

La pureté de la race chez Groulx s'inscrit dans le courant intellectuel européen qui, à la fin du siècle dernier, confond le fait sociologique avec le fait biologique, le premier tenant souvent d'explication pour le second. A l'intérieur de ce large courant, nichent plusieurs mouvements politiques et c'est le nationalisme d'extrême droite, largement mâtiné de fascisme, qui sera le chant des sirènes de Groulx. Paris est alors le pôle d'attraction intellectuel de toute la droite extrémiste européenne et Groulx, à l'instar de tant d'autres idéologues du continent en réaction violente contre le libéralisme, se tourne vers Charles Maurras et l'Action française, vers Maurice Barrès et vers Gustave LeBon. A partir de ces deux derniers, il défend et illustre une

thèse brutale dans sa simplicité : les caractères socio-psychologiques se transmettent par le sang et toute union entre gens de « races » différentes engendre : 1) la dégénérescence des individus; 2) à une plus grande échelle, celle de la « race » elle-même. (Delisle, 1993, p. 19)

Selon l'analyse de Delisle, c'est le juif qui joue le rôle de bouc émissaire, rôle typique et nécessaire dans le maintien d'une idéologie d'extrême droite. Or comme le titre du livre de Delisle l'indique, la figure du « Traître » est aussi remarquable en quelque sorte à cause de l'énorme importance accordée à ce dernier par Lionel Groulx. Groulx fustige les Canadiens français qui se laissent dominer, qui sont infidèles au catholicisme, bref, qui trahissent l'âme québécoise. La trahison se voit même dans leur aspect physique :

Toute la personne du Canadien français, toute son attitude, toute son allure physique trahissent sa servilité, sa paresse et sa peur : « la prononciation veule, molle. le parler de l'à-peu-près, la phrase à moitié faite et à moitié mangée » le caractérise au moins autant que « les dos voûtés et les épaules rentrées » , traduisant « des attitudes des faibles ou d'esclaves ». (Delisle, 1993, p. 107-8)

Également, chez Mgr Félix-Antoine Savard, qui reconnaissait pourtant les défauts de l'idéologie du terroir, *Menaud, maître draveur* est le chant de la race et d'un passé heureux devenus pollués par « l'étranger » qui a « pris tout le pouvoir ». L'ironie, c'est que Savard cite *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, un Français. Le sens de l'ironie s'approfondit lorsqu'on réfléchit à la notion d'étranger, car cela présuppose l'existence d'une race canadienne-française, ayant un droit légitime au territoire. Une telle notion, qui oublie le passé impérialiste de la conquête européenne de l'Amérique du Nord et néglige la dépossession des races autochtones, souligne à quel point une idéologie qui tient la raison et la logique pour nulles peut être aveugle. La figure du traître québécois tient un rôle central, incarnée par le personnage menaçant du Délié, qui s'allie avec les étrangers et qui veut la main de Marie.

Ringuet, dans *Trente arpents*, tout en donnant des tournures beaucoup plus romanesques à son ouvrage, exprime essentiellement un autre passéisme : tout ce qui relève du changement et de l'éloignement de la terre est cause certaine de désastre, ainsi que tout éloignement de la terre. Il y a trois dominantes dans la pensée québécoise que l'historien Michel Brunet fait

ressortir : le messianisme, l'agriculturalisme, et l'anti-étatisme.² Ce sont les piliers du conservatisme au Québec d'avant la Révolution tranquille. Or, de ces trois, seul le catholicisme se trouve critiqué dans *Trente Arpents* et cela de façon implicite. L'exil d'Euchariste, néfaste pour celui-ci et de sinistre augure pour l'avenir des Canadiens-français, est fonction d'une double idéologie. D'une part c'est celle de la loyauté à la terre, dont l'abandon mène au désastre. D'autre part, il s'agit de la philosophie passéiste de Spengler à laquelle Ringuet souscrit. Cette philosophie, exprimée dans *Le Déclin de l'Occident*, apporte un pessimisme à l'égard des prétendus progrès de l'humanité, mais aussi un fatalisme qui éloigne Ringuet du passéisme nostalgique qu'on retrouve chez Groulx et dans le roman du terroir.

Après la Deuxième Guerre mondiale, on voit l'arrivée d'une révolte contre la pensée réactionnaire et, peut-on le proposer, contre la pensée discursive tout court. Dans « Refus global », le peintre Paul-Émile Borduas veut faire éclater la suffisance intellectuelle et conservatrice de l'époque et remettre en question la façon discursive de créer. Borduas y refuse toute grille préconçue en faveur d'une totale liberté d'esprit :

Rompres définitivement avec toutes les habitudes de la société, se

D'une part on y reconnaît une fécondité énergique : ces « parachutes » font penser à des germes d'un renouveau de vie embryonnaire, dans un mouvement paradoxal de descente triomphale. François-Marc Gagnon souligne le côté contradictoire de cette descente, lorsque « le mouvement naturel serait plutôt un mouvement de croissance, également lent, mais de bas en haut. » (Gagnon, 1978, p. 204). Dans cette contradiction, il faut souligner l'esthétique anti-rationaliste, qui vise une libération de l'imagination aussi bien par le refus du réalisme que par la plasticité et l'imprécision des figures qui jurent avec le monde végétal. L'évolution de Borduas pourrait être considérée comme une lutte contre les grilles cérébrales imposées à l'imagination. Le peintre Borduas, comme on le sait, a subi à la suite de la publication de « Refus global » les reproches des institutions québécoises, perdant même son emploi au Collège des Beaux-Arts et se retrouvant en quasi-exil aux États-Unis. Il est pourtant à supposer que le peintre aurait conservé un statut de paria s'il avait oeuvré pendant la Révolution tranquille, car il n'aurait sans doute pas su suivre la ligne de

pensée « révolutionnaire », comme les surréalistes, et surtout les artistes surréalistes, n'ont pas pu suivre pendant longtemps la ligne du parti communiste.

Gaston Miron et l'écrivain colonisé

Gaston Miron, qui formulait déjà dans les années cinquante les grands thèmes de la Révolution tranquille, partage, dans une certaine mesure, l'esthétique anti-rationaliste de Borduas et il exprime l'incompatibilité entre la poésie, instrument de découverte et de connaissance de soi, et l'action militante ou l'efficacité politique. Miron a retrouvé dans les écrits des théoriciens de la colonisation africaine, tels Franz Fanon, Albert Memmi, et Jacques Berque, des thèmes socio-politiques qui s'appliquent à la situation québécoise. Le comportement du colonisé africain semble particulièrement s'appliquer aux Québécois. Pour lui, la colonisation au Québec est double, venant à la fois du côté de la langue anglaise et du français métropolitain. Si la première colonisation, par les anglophones, est économique et politique, la deuxième colonisation par les Français, est linguistique et culturelle. D'après Miron, ce qui distingue le « modernisme » québécois de celui des Européens, c'est que l'art québécois doit refléter la situation d'un peuple « colonisé » .

Mais il y a une incompatibilité entre la poésie et l'action militante. La notion du Québécois « colonisé » qui cherche à s'exprimer par son propre « langage » exclut, par le fait même, l'utilisation de la langue des oppresseurs qu'ils soient Anglais ou Français. S'exprimer en anglais ou tenter d'imiter le français métropolitain, ce serait se mettre sur un pied d'infériorité et refuser sa spécificité propre. Le colonisateur, en l'occurrence l'anglophone ou le Français, possède le pouvoir, et la seule voie littéraire de révolte pour l'écrivain colonisé semble être le silence ou une expression incomplète.

Aussi Miron poète prolétaire se sent-il aliéné dans son écriture comme dans sa société :

Longtemps, donc, j'ai refusé d'admettre, tout en l'admettant malgré moi, que le phénomène colonial m'avait touché, en tout ou en partie. C'est alors que je devins, de 1956 à 1959, comme tout colonisé, un mythomane. Je me débattis comme un énergumène, dans une lutte intérieure épuisante, contre moi-même. (Miron, 1970, p. 115)

Tantôt il cesse d'écrire pour se consacrer uniquement à l'action politique, tantôt il se consacre à une poésie amoureuse dont l'idéologie politique est peu en évidence ou problématique. Mais l'érotisme, si bien réprimé avant la

Révolution tranquille, fait partie intégrante de la lutte de libération. La colonisation influence tous les aspects de la vie, dont celui de l'amour. L'amour dans la pensée de l'époque de la Révolution tranquille est donc souvent présenté comme un manque. Chez Gaston Miron, l'amour du « colonisé » est un amour potentiel, car le colonisé est désorienté, battu d'avance puisqu'il ne sait où donner de la tête. Miron écrit dans « La Marche à l'amour » :

je marche à toi

je titube à toi

...je marche à toi, je titube à toi, je bois

à la gourde vide du sens de la vie

à ces pas semés dans les rues sans nord ni sud

à ces taloches de vent sans queue et sans tête

je n'ai plus de visage pour l'amour

je n'ai plus de visage pour rien de rien

(Miron, 1970, p. 36)

Que l'absence d'un pays à soi puisse percer dans tous les rapports humains est une notion fondamentale dans la pensée de Miron. Sa poésie la plus

connue est autant le véhicule d'une certaine pensée politique que l'expression d'un art personnel et lyrique, même si dans "Recours didactique" (dans *L'homme rapaillé*) il exprime la notion que ces deux pôles ne seraient conciliables qu'après de longs efforts (Miron, 1970, p. 120). Cette conciliation aurait lieu dans une littérature de combat, dont la force viendrait du discours du manque, d'un refus de la signification toute faite. Le « non-poème » par lequel Miron achève son « Recours Didactique » en serait un exemple.

Or, pour comprendre ce discours, la notion de colonisation est centrale dans une étude de la littérature de la Révolution tranquille, dont Miron fut le précurseur et ensuite un porte-parole important. Albert Memmi dans le *Portrait du colonisé* relève les carences linguistiques qu'on retrouve chez le colonisé, en se référant aux colonies françaises en Afrique, notion que les intellectuels québécois de la Révolution tranquille ont adaptée et transposée pour décrire leur situation. Le « colonisé », éliminé de l'histoire, a besoin de sa propre langue pour s'y retrouver :

Seule cette langue permettrait au colonisé de renouer son temps interrompu, de retrouver sa continuité perdue et celle de son histoire.

La langue française est-elle seulement un instrument, précis et efficace? Ou ce coffre merveilleux, où s'accumulent les découvertes et les gains, des écrivains et des moralistes, des philosophes et des savants, des héros et des aventuriers, où se transforment en une légende unique les trésors de l'esprit et de l'âme des Français?

(Memmi, 1985, p. 129)

Dans la lutte contre les méfaits de la colonisation, Franz Fanon dans *Les Damnés de la terre* relève trois étapes que Miron reconnaît dans ses réflexions autobiographiques de « Recours didactique ». D'abord, pour Fanon il y a la période de pré-conscience où le colonisé cherche à adopter les valeurs et l'esthétique du colonisateur. Cette démarche ne peut qu'aboutir à un échec car on ne peut être qu'un imitateur, jamais soi-même. Au Québec, on peut observer le même phénomène. Chez Nelligan, la poésie s'inspire des modèles européens si bien dépistés par Wyzcinski³. Chez Ringuet, le réalisme se rapproche beaucoup de celui du Canada anglais en vogue à la même époque avec Frederic Philip Grove (*Settlers of the Marsh*) ou Morley Callaghan (*They Shall Inherit the Earth*) sans entrer dans les comparaisons qui ont été faites avec Zola⁴. Même Borduas suit les sentiers assez battus du surréalisme

européen, les tableaux comme « Les Parachutes Végétaux », par exemple, constituant un « automatisme classique ».⁵ Ces auteurs et artistes, même s'ils ont atteint une renommée considérable, n'arrivent que rarement à occuper le trône de leurs maîtres. Cette première étape se reconnaît dans les meilleurs efforts des auteurs québécois d'avant la Révolution tranquille.

La deuxième étape de Fanon est dans la honte de se reconnaître comme « colonisé », ce qui mène à un profond auto-examen, afin d'exorciser le mal de la colonisation. Cela mène également au désir de redécouvrir ou de revaloriser le passé, dans une tentative, vaine aussi, de retrouver les conditions qui existaient avant l'arrivée du colonisateur. Ce retour, séduisant comme solution, échoue parce que les temps changent et que le colonisé se trouve marginalisé, isolé dans un passéisme qui n'a plus cours dans le monde actuel. Au Québec pendant la Révolution tranquille, on remarque une critique de la mythologisation du passé, notamment chez Jacques Ferron et Roch Carrier. Il faut cependant souligner que ce sont deux auteurs qui utilisent le mythe afin de déconstruire la mythologie traditionnelle.

Troisièmement, enfin, on se tourne vers une littérature de combat pour soutenir l'action politique concrète. La poésie de Miron, de même que

ses essais, reflète une tension croissante entre l'idéologie politique et la création, où le poète recherche une poésie du manque tandis que l'essayiste reconnaît une nécessité d'agir, d'accomplir un geste. Miron, d'après « Recours didactique », en arrive à la troisième étape dont parle Fanon, à une littérature de combat : son combat va être une poésie fondée sur les lacunes causées par la colonisation. Il faut dire aussi que cette troisième étape chez Miron a abouti à l'abandon de la poésie en faveur de l'action militante.

Les difficultés de l'application de la notion de colonisation au Québec sont multiples. Parlons d'abord de la question linguistique. La situation « coloniale » au Québec manque de cette clarté que l'on retrouve en Algérie ou au Maroc. Si, dans ces pays maghrébins, la langue de l'opresseur est le français et celle des opprimés l'arabe, au Québec il y a deux langues d'oppression, l'anglais et le français métropolitain. Dans la littérature de la Révolution tranquille, la révolte vise le français « de France » et peut-être aussi une certaine tradition littéraire française. En revanche, ce qui rend la question linguistique si complexe, c'est que la littérature écrite en français sert à résister contre l'oppression économique et politique qui provient de la majorité anglophone. L'oppression est donc doublement subtile. D'une part,

on ne veut pas vraiment se débarrasser de la langue de l'opresseur culturel, puisque celle-ci est la langue même à utiliser pour se défendre contre l'opresseur politico-économique. En d'autres termes, on ne veut pas vraiment remplacer le français international par le joul. Mais d'autre part, le système politique de l'époque de la Révolution tranquille offre beaucoup de pouvoirs, situation qui rend l'attitude d'affrontement absolu de l'opresseur difficile à conserver. La rhétorique ne vient pas aussi aisément au révolutionnaire québécois qu'au révolutionnaire nord-africain.

Le féminisme

Les contradictions du discours politique révolutionnaire québécois se retrouvent dans le « discours du manque » féministe au Québec, où les féministes parlent la langue patriarcale de leurs oppresseurs mais en même temps se révoltent contre un langage patriarcal, colonisateur. Le féminisme fleurit dans les années quatre-vingts, mais les féministes jouissent, comme les nationalistes, de beaucoup de pouvoir dans la société québécoise. C'est pour cela que le féminisme québécois est pris dans quelques-unes de ces contradictions, où il y a de la difficulté à identifier, en termes exacts, le système qu'on veut abolir. Pourtant, dans les deux cas, le « discours du

manque » nécessite une révolte contre le colonisateur, qu'il soit français, anglais, ou figure patriarcale. Or, cette révolte, de par son caractère paradoxal, ne peut être sans réserve : elle contient un élément de mauvaise foi ou, au moins, d'ambivalence.

Jusqu'à un certain point, le discours du manque est donc un discours d'hyperbole et de mauvaise foi. Les indépendantistes ne veulent pas remplacer le français métropolitain par une autre langue, de la même manière que les féministes n'ont pas vraiment envie de définir la langue matriarcale qui remplacerait la langue patriarcale qui les opprime. Et l'on pourrait ajouter que l'objectif du révolutionnaire québécois n'est pas de remplacer le système actuel par un nouveau système. De la même manière, le but du féminisme n'est pas de récuser totalement le langage ou le système politique actuels . Dans les deux cas, l'objectif est plutôt de conserver le même système fondamental, mais dans un contexte culturel, linguistique, ou sexuel quelque peu changé. D'où l'ambiguïté du message politique : il faut, par le discours du manque, militer contre le système global, jugé corrompu et oppressif. Christina Hoff Sommers dans *Who Stole Feminism?* fait ressortir les tendances hyperboliques d'un certain discours féministe aux États-Unis :

Not everyone, including many women who consider themselves

feminists, is convinced that contemporary American women live in an oppressive "male hegemony." To confound the skeptics and persuade the undecided, the gender feminists are constantly on the lookout for proof, for the smoking gun, the telling fact that will drive home to the public how profoundly the system is rigged against women. To rally

women to their cause, it is not enough to remind us that many brutal and selfish men harm women. They must persuade us that the system itself sanctions male brutality. They must convince us that the oppression of women, sustained form generation to generation, is a structural feature of our society. (Somers, 1994, p. 16)

Il est nécessaire de militer contre le système d'ensemble, parce qu'on veut vraiment atteindre un maximum d'efficacité politique; mais en même temps on ne veut faire que quelques changements, « bricoler », pour ainsi dire, dans le système présent. Alors, le discours du manque revêt une vie et une psychologie qui lui sont propres, sans pour autant posséder de système référentiel stable. Au Québec, Jacques Godbout fait ressortir une « inflation » du langage révolutionnaire. Son article « L'orgie » écrit en

1984 commence par la remarque que « l'orgie a duré vingt ans » et concerne les excès de rhétorique qui surviennent lorsqu'on est emporté par une exaltation révolutionnaire. Il évoque une inflation d'idées qui, de la même façon qu'une inflation économique, implique une diminution de valeur :

Le jour où j'ai entendu, lors d'une Rencontre des écrivains,
« l'écrivaine » Nicole Brossard affirmer que « le sort fait aux femmes
ici est pire encore que celui fait aux juifs d'Auschwitz », j'ai compris
que les mots n'avaient plus qu'un sens publicitaire. Un an plus tard
René Lévesque était traité, par un syndicat, de « boucher de New-
Carlisle » et Mordecai Richler comparait le P.Q. au nazisme.

(Godbout, 1975, p. 93)

Postmodernisme et idéologie

On constate que les excès en question ne se limitent pas à un seul parti ou mouvement politique, mais s'insèrent plutôt dans le courant d'une évolution politique qui a tendance à escamoter les complexités d'une situation, complexités qui apparaissent dans les oeuvres de fiction par exemple . Donc, l'ambivalence de la prise de position de Miron ressemble à celle de la critique littéraire « engagée » en général lorsqu'elle veut mettre les

découvertes de l'école postmoderne à son service.⁶ Aussi Terry Eagleton témoigne-t-il de son insatisfaction devant la notion postmoderne qui veut que recourir à l'ambiguïté, au double sens des mots, constitue un geste révolutionnaire. Pour lui, cela peut aussi bien être un geste contre-révolutionnaire :

It is unwise to assume that ambiguity, indeterminacy, undecidability are always subversive strikes against an arrogantly monological certitude; on the contrary, they are the stock-in-trade of many a juridical enquiry and official investigation. The patrician disdain which the literary mind has always evinced for such prosaic phenomena as the facts is not notably more persuasive once it is elaborated into a sophisticated textual theory. (Eagleton, 1990, pp. 379-80)

Eagleton nous rappelle qu'un esthétisme qui ne distingue pas entre valeurs *ne garantit pas* une opposition au pouvoir. Mais, il semble constater, bien qu'avec un regret évident, que l'esprit littéraire (« the literary mind ») reste généralement en dehors des faits politiques. C'est plutôt la critique littéraire qu'il veut rappeler à l'ordre. Albert Camus, dont les romans ne vont pas sans exprimer une morale humanitaire et, s'il faut recourir à cette terminologie

peut-être dépassée⁷, de gauche, soutient dans *L'Homme révolté* que la créativité est révolutionnaire en soi, mais que cela est une fonction de ses valeurs implicites :

[Proust] a démontré que l'art romanesque refait la création elle-même, telle qu'elle nous est imposée, telle qu'elle est refusée. Sous l'un de ses aspects au moins, cet art consiste à choisir la créature contre son créateur. Mais, plus profondément encore, il s'allie à la beauté du monde ou des êtres contre les puissances de la mort et de l'oubli. C'est ainsi que sa révolte est créatrice. (Camus, 1951, p. 331)

La référence à Proust illustre le point que le romancier ne saurait se restreindre à faire des manifestes littéraires, argument à propos duquel Eagleton se permet une ambiguïté tacite⁸. Mais Camus poursuit la même pensée qu'Eagleton en nous rappelant qu'il ne s'agit pas de faire abstraction du monde réel : « La contradiction est celle-ci : l'homme refuse le monde tel qu'il est, sans accepter de lui échapper » (Camus, 1951, p. 322). Tandis que Camus préconise un dynamisme créateur dans le discours révolutionnaire, Sartre adopte une définition plus conventionnelle de l'artiste engagé. Il définit l'intellectuel comme un être qui lutte pour sa propre liberté en même

temps que celle des classes opprimées. Et quant à l'auteur,

[l]’engagement de l’écrivain vise à communiquer l’incommunicable (l’être-dans-le-monde-vécu) en exploitant la part de désinformation contenue dans la langue commune, et de maintenir la tension entre le tout et la partie, la totalité et la totalisation, le monde et l’être-dans-le-monde comme *sens* de son oeuvre. (Sartre, 1972, p. 116)

Ce regard rapide sur l’engagement romanesque des auteurs didactiques indique ainsi que ces auteurs demeurent confrontés à un problème angoissant : si l’auteur engagé a la responsabilité double du souci du monde réel et du monde dans son oeuvre ou, autrement dit, s’il se doit d’effectuer un retour à la « vérité », comme le préconise Eagleton, il est confronté en même temps au problème épistémologique de décider de quelle vérité ou réalité il s’agira.

L’idéologie nationaliste

La question se précise encore davantage pour une étude de la littérature québécoise, où le discours idéologique a dominé lourdement au cours de l’histoire, et où on a souvent demandé aux artistes de participer à la « mythologisation » d’une identité collective. Au Québec, une tension entre

liberté absolue de l'écrivain n'est encore qu'une tentative utopiste du passage direct à l'humain, à l'universel car fondée souvent sur la simple dénégation de la culture locale. Mentionnons aussi que ce dispositif cosmopolite et individualiste s'énonce paradoxalement au deuxième degré, c'est-à-dire par le biais d'un Nous communautaire autant réel que mythique qui, en reflétant toujours des préoccupations identitaires collectives de la société, réduit de façon sensible l'incidence discursive et idéologique du Je. Ce dédoublement constant du sujet représente alors un trait essentiel de l'essai québécois. (Prychodzen, 1993, p. 36)

Dans un tel climat de soumission du « je » à l'ordre du « nous », et en plus des problèmes, si l'on veut, épistémologiques de la littérature de Prychodzen remarque :

l'idéologie courante et la liberté créatrice se trouve partout en évidence non seulement dans les essais à proprement parler, mais aussi dans les romans, poèmes, et peintures les plus connus. Dans le désir de « mythologiser » un « nous » collectif, on court le risque d'étouffer la voix individuelle. Dans son étude sur l'essai pendant la période de la Révolution tranquille, Janusz

combat au Québec, on constate d'autres problèmes d'ordre pratique. D'abord, la notion de « colonisé » en soi ne va pas sans inquiéter. Comme nous l'avons indiqué, l'opresseur, le « colonisateur » est, d'une part, l'Anglais, ce qui nous met dans le contexte d'une révolte politique pour laquelle le terme « postcolonial » conviendrait. Mais, la révolte est ambiguë, car, d'autre part, le colonisateur est le Français, ce qui mène à une révolte d'ordre postmoderne contre les conventions esthétiques et le français métropolitain. Enfin, l'auteur québécois lui-même a un passé entaché d'impérialisme. C'est en égard à cette complexité que Linda Hutcheon relève les similarités et ensuite les différences entre le postmoderne et le postcolonial. Pour les similarités elle note que les deux écoles « interrogent l'histoire » (Hutcheon, 1991, p. 70), partagent la même préoccupation de « la marginalité », et préconisent une résistance semblable aux formes totalisantes hégémoniques. D'une part elle trouve des points de convergence importants :

The formal technique of "magic realism", with its characteristic mixing of the fantastic and the realist, has been singled out by many critics as one of the points of conjunction of postmodernism and post-colonialism. Its challenges to genre distinctions and to the

conventions of realism are certainly part of the project of both enterprises. (Hutcheon, 1991, p. 71)

D'autre part, L. Hutcheon relève des différences, remarquant que le postcolonialisme ainsi que le féminisme sont inspirés par certains impératifs politiques : dans celui-là, la libération du peuple colonisé, dans celui-ci la reconnaissance du rôle et des droits des femmes. Mais, également, L. Hutcheon demeure consciente du côté problématique de toute cette notion de colonisation des Québécois :

In Canada it has been Québécois artists and critics who have embraced most readily the rhetoric of this post-colonial liberation — from Emile Borduas in 1948 to *Parti Pris* in the 1960s. Yet, however real the experience of colonization is in Quebec, there is an historical dimension here that cannot be ignored. Quebec may align itself politically with francophone colonies such as Algeria, Tunisia, and Haiti, but there is a major political and historical difference : the pre-colonial history of the French in Quebec was an imperialist one. As both Leonard Cohen's *Beautiful Losers* and Hubert Aquin's *Trou de mémoire* point out, the French were the first imperial force in what is

now Canada, and that too cannot be forgotten — without risking bad faith. This is not to deny, once again, the very real sense of cultural dispossession and social alienation in Quebec; but history cannot be conveniently ignored. (Hutcheon, 1991, p. 73)

Les lacunes que relève L. Hutcheon dans la rhétorique anticolonialiste reviennent souvent dans la littérature québécoise, comme elle le constate chez Aquin et Cohen. Par conséquent, dans les chapitres à venir, nous examinerons différents aspects de la problématique soulevée par le traitement de l'oeuvre littéraire comme manifeste révolutionnaire. Le fil commun entre les oeuvres différentes que nous étudierons, c'est le manque. Des débuts de la Révolution tranquille, où il est question de la controverse à propos du joual, jusqu'aux années quatre-vingts, où nous fixerons notre regard sur le féminisme de Nicole Brossard, le discours littéraire engagé est fondé sur le manque, manque dont on fait souvent une vertu.

Chapitre 1

Le joul : sa face cachée

La libération au niveau de la parole révèle une libération globale ou au moins une amorce de la désaliénation. (Jules Audet, « Notre parole en liberté », *Incidences*, no. 10, août 1966, pp.7-19.)

Le joul étant la manifestation de notre impuissance à se [sic] faire entendre, d'une absence de langage, il faut à tout prix se l'arracher de l'âme et le considérer comme le plus néfaste ressort de notre négativité. (Denys Chabot, « Parti pris pris à partie », *le Classique*, vol XLVL, no. 6, février 1966, cité dans Gauvin, 1975, p.194)

Introduction

Le fil conducteur entre les différents textes que nous étudierons, c'est le manque : carences esthétiques au niveau de la cohérence du texte, carences sociales chez des groupes qui se présentent comme opprimés. Les deux pôles de l'écriture de la Révolution tranquille seraient d'un côté la recherche d'une libération des contraintes en général et de celles du passé en particulier, et de l'autre côté, l'acceptation de nouvelles contraintes sous forme d'orientations idéologiques et de nouvelles normes esthétiques. En effet, la controverse au sujet de l'utilisation du joul dans la littérature, le sujet de notre premier chapitre, relève de l'opposition entre une prise de position idéologique et la

liberté de la création. Le joul, c'est le discours du minoritaire, du colonisé, dont les lacunes deviennent, en quelque sorte, la force. Le joul, c'est la réalisation langagière du manque par excellence. Arme contre la colonisation, pendant les années soixante le joul était recommandé en littérature par certains et vu par d'autres comme un rabaissement de la langue française et donc une menace à la survie et à l'épanouissement du Québec français.

Cette dernière attitude est illustrée par Jean Marcel dans *Le Joul de Troie*, livre qui discute du problème de la langue québécoise. L'attitude contraire est exprimée par Léandre Bergeron dans ses traités polémiques et son *Dictionnaire de la langue québécoise*. Durant les années soixante, lorsque les intellectuels québécois ont commencé à appliquer à leur analyse de la société québécoise les idées de Franz Fanon et Albert Memmi, le joul a pris une allure nouvelle : cette langue était représentative de la réalité de la colonisation. Plutôt que de s'en cacher, maintenant il fallait, comme le disait Pierre Maheu, « assumer notre réalité et retrouver nos racines au coeur même de cette culture que nous voulons dépasser, nous voir tels que nous sommes pour mieux nous changer » (Vincenthier, 1979, p. 103). Le joul, langue du colonisé, incarnait cette dialectique qui associait la libération du

prolétariat et celle du Québec.

Dans son analyse de la situation littéraire du Québec en 1965, Jacques Godbout décrit le joul comme le cri du coeur du révolutionnaire québécois. Vouloir imposer une littérature en joul reste toutefois un projet douteux :

Aujourd'hui, le joul est au centre nerveux de tout livre : l'écrivain qui ne l'emploie pas se condamne par définition à faire exclusivement une littérature descriptive de la condition bourgeoise; celui qui l'emploie en petites doses bien pesées cède plus au pittoresque qu'à la nécessité; d'autres écrivains sans doute rêvent de l'utiliser intégralement, mais n'ont pas encore écrit ce livre, cette pièce. (Godbout, 1975, p. 85)

« La querelle du joul » a comporté des éléments de démographie, de politique, et d'esthétique, et a atteint son apogée en 1965, mais cette polémique n'a pas cessé de soulever des passions jusqu'à nos jours. Il y eut plusieurs camps. L'école de *Parti pris* utilisait le joul pour sa valeur négative en tant que langue d'aliénation, pour sa valeur de choc. D'autres voyaient le joul comme la langue distinctive des Québécois, et donc tout simplement comme la langue injustement mise au second plan, pour laquelle il fallait

lutter. Le joual s'avère manifestement ambigu : il est une force en même temps qu'une faiblesse, une source d'orgueil et une source d'humiliation, un symbole d'aliénation et un étendard idéologique, il est une langue québécoise et un dialecte créolisé du français, une langue prolétarienne et une construction littéraire élitiste, il est résistance à la colonisation et lieu d'invasion de mots anglais, convention littéraire et réalisme social, langue orale et langue écrite. Dans ce chapitre nous allons étudier les multiples ambiguïtés du débat entourant le joual afin d'en dégager les enjeux littéraires et idéologiques.

Joual pur et joual littéraire

Il faut préciser tout d'abord qu'il s'agit ici du joual littéraire et que celui-ci n'est point synonyme du joual parlé, malgré le côté politique de la joualisation littéraire. Michèle Lalonde dans sa *Défense et illustration de la langue québécoise* souligne bien les différences entre le joual parlé et celui qui est remanié par les écrivains. Le joual parlé de « M. Toulemonde » est plutôt un phénomène économique ou une séquelle de la domination de l'anglophone :

Le joual au premier degré est machinal et involontaire, comme dans le

cas des gens qu'une faible ou mauvaise scolarisation protège mal des quotidiens assauts perpétrés contre leur culture; ou dans le cas de tous ceux qui, forcés de gagner leur vie comme jobber, switcher, driller, janitor, errand-boy, bell-boy ou que sais-je encore pour le compte de l'employeur étranger, n'ont là « opportunité » de retrouver le sens de la langue-à-leu-mère qu'à l'heure du coffeebreak... Rarement voit-on ces biens ordinaires Québécoys se proclamer tout fiers, quand ils en sont conscients, de leur expression bâtarde (Lalonde, 1979, p. 29).

Par contre, le joual littéraire est une construction langagière de virtuose :

ce Joual au second degré cavale en nos Belles-Lettres (au grand scandale en effet des susdites élites) et curieusement a donné la naissance à des oeuvres très vigoureuses, structurées remarquablement. Je ferai cependant observer sur-le-champ que ce n'est pas, en ces cas-là, le Joual qui a structuré lesdites œuvres mais au contraire les écrivains qui ont un tant soit peu structuré le Joual en l'investissant de syntaxe et en le convertissant, par un travail de création spécifiquement littéraire, doncques artificiellement, en un Langage, mais non en l'utilisant purement et simplement comme la langue décomposée &

désyntaxisée qu'il est essentiellement. Autant dire que ces auteurs excellent si bien en français qu'ils ne le transgressent qu'à dessein et au fond très savamment... (Lalonde, 1979, p. 29-30)

Ce second degré du joul a servi à produire des oeuvres littéraires à succès populaire aussi diverses que *Le Cassé*, *Pleure pas*, *Germaine*, et *Les Belles-Soeurs*. Alors, pourquoi le débat? Une première réponse, qui n'est satisfaisante qu'en partie : la honte, mais une honte qui risque d'être, au dire de Sartre à la suite de Marx, « un sentiment révolutionnaire ». ⁹ Même si le joul littéraire n'est, comme le constate Lalonde, qu'un artifice volontaire, il fait songer au joul parlé qui, lui, suscite beaucoup de discussions, assez ironiquement dans un français soutenu. Le joul est un terme péjoratif pour le français parlé au Québec, surtout à Montréal, terme employé le premier par André Laurendeau en 1959 pour critiquer le français parlé des écoliers canadiens-français. ¹⁰ Par contre, Laurent Santerre, linguiste, dans une tentative de définir le joul lors d'une communication donnée à Trier ¹¹, le présente comme un simple dialecte du français, au même titre que celui de Paris, de Marseille, ou de Lausanne. Sur le plan de la syntaxe et de la morphologie, c'est du français. Mais il remarque que « Les Québécois

emploient ce terme **joual** pour stigmatiser leur manière de parler » (Santerre, 1979, p. 48). En conclusion il juge que cette stigmatisation de la manière de parler des Québécois est sans doute injustifiée, car le dialecte des Québécois ne se porte pas plus mal qu'un autre et il finit par souhaiter que les Québécois admettent qu'ils « partagent une langue avec tous les francophones et qu'ils aient envie de la parler à tous les niveaux sans exceptions, selon des besoins et des circonstances appropriées » (Santerre, 1979, p. 48).

Au même titre, il est intéressant de prendre en considération un article publié en 1980 par le linguiste Claude Poirier, « Le Lexique québécois : son évolution, ses composantes » où l'auteur affirme que, dans le lexique québécois, les anglicismes n'ont pas une présence si envahissante :

Les recherches sur la langue actuelle tendent à démontrer que le pourcentage d'anglicismes atteint rarement 1% à l'intérieur d'un corpus donné, même dans les régions où le contact avec l'anglais a été plus prolongé¹². Maintenant que l'orage est passé, que l'usage du français international est en net progrès, que le Québec s'est doté de législations linguistiques efficaces, il est temps que les Québécois

soient mieux informés de ce que leur langue doit réellement à l'anglais.

(Poirier, 1980, p. 51)

Comme pourcentage d'anglicismes, 1% nous semble un peu restrictif, mais cela suggère que le français demeure solidement ancré dans le parler québécois, alors que le joual constitue un extrême. Poirier montre que le joual est composé de mots autochtones et de mots typiquement canadiens-français, ce qui signale un caractère unique et distinctif et justifierait de tenir le joual comme parler québécois authentique. En tout cas, ce qui ressort de ces études linguistiques, c'est que l'histoire du joual est surtout celle de la honte mal placée ou justifiée selon l'optique de la personne qui juge; c'est l'histoire du complexe d'infériorité des Québécois.

Joual : outil esthétique et idéologique

Pour certains écrivains, le joual était devenu une preuve humiliante de la soumission du colonisé : car langue en décomposition, mettant en valeur une syntaxe et des mots anglais. En adoptant ce point de vue, les collaborateurs de *Parti pris*, tels Pierre Maheu, André Major, André Brochu et Paul Chamberland ont cru, pendant une courte période de temps, y trouver une forme de révolte qui était celle d'afficher le joual comme langue

d'aliénation en même temps que comme langue distincte des Québécois afin de promouvoir le nationalisme à partir d'une réflexion sur cette aliénation. Ce qui est moins discuté, et ce que nous considérons comme « la face cachée » du joual, c'est que le joual dans la littérature a aussi une fonction littéraire. Par son caractère ambigu, sa complexité de résonances pour une conscience québécoise, et son jeu entre les niveaux de langage, cette langue inventée aurait permis aux Renaud, Godbout, Major de trouver leur voie/voix littéraire distinctive. Puisque le joual possède un caractère politique, par le fait que c'est une langue distinctivement québécoise, et un caractère esthétique à cause de sa marginalisation par rapport aux normes littéraires du français standard, il suscite chez l'auteur une vocation.

Le joual permet à l'auteur qui s'en sert de mettre en jeu un dynamisme de signification, un certain pouvoir d'ambiguïté. Pour entamer une discussion sur la double valeur du joual littéraire, l'image du *pharmakon* de Derrida nous semble pertinente. Comme le concept derridien du « supplément », le *pharmakon*, paradoxal à souhait, est générateur de signification et de nuance. Dans *La Dissémination*, Derrida étudie le platonisme à partir du *Phèdre* de Platon en faisant ressortir le terme

pharmakon et ses nombreuses variantes. Le *pharmakon*, qui possède la double signification de drogue et de poison, présente un problème de traduction. Or, les traducteurs au cours des siècles, voulant escamoter l'équivoque de ce mot en imposant l'une ou l'autre de ces traductions, ont ainsi créé une lecture réductrice de Platon. Derrida avoue son intention de montrer :

à quel point l'unité plastique de ce concept [celui du *pharmakon*], sa règle plutôt et l'étrange logique qui le lie à son signifiant, ont été dispersées, masquées, oblitérées, frappées d'une relative illisibilité par l'imprudence ou l'empirisme des traducteurs, certes, mais d'abord par la redoutable et irréductible difficulté de la traduction. (Derrida, 1972, p. 89)

En ce qui ne se traduit pas de façon univoque, l'« irréductible difficulté » est ce qui, pour Derrida, donne à l'écriture sa nuance, sa force. Le *pharmakon* en question ou en cause est l'écriture, dédaignée par Socrate. C'est Platon qui, après la mort de Socrate, a recours à l'écriture, écriture qui est, en partie, supercherie car elle donne l'illusion de vie, de durée, à une parole déjà morte :

La magie de l'écriture et de la peinture est donc celle d'un fard qui

dissimule le mort sous l'apparence du vif. Le *pharmakon* introduit et abrite la mort. Il donne bonne figure au cadavre, le masque et le farde. Le parfum de son essence, comme il est dit dans Eschyle. Le *pharmakon* désigne aussi le parfum. Parfum sans essence, comme nous disions plus haut drogue sans substance. Il transforme l'ordre en parure, le cosmos en cosmétique. La mort, le masque, le fard, c'est la fête qui subvertit l'ordre de la cité, tel qu'il devrait être réglé par le dialecticien et par la science de l'être. Platon, nous le verrons, ne tardera pas à identifier l'écriture et la fête. Et le jeu. Une certaine fête et un certain jeu. (Derrida, 1972, p. 177)

Le jeu de l'écriture, avec son côté transformateur magique, voilà ce qui intéresse Derrida dans la littérature, ce qui, selon lui, y apporte des nuances de signification. De plus, la phrase « la fête qui subvertit l'ordre de la cité » peut être lue comme une promesse de révolution par l'écriture, et c'est justement, selon Derrida, ce que Platon voulait éliminer de sa République. Hubert Aquin, dans son essai « Le Joual-refuge » où il se prononce contre l'accent mis sur la « Querelle du joual » adopte une métaphorisation également pharmaceutique du joual dans la culture québécoise. D'abord, il

compare le joyal à une anémie linguistique, donc à une maladie pernicieuse.

Mais selon Aquin le joyal devient également, à l'instar du *pharmakon*, remède et poison en même temps en ce qui concerne le mal de l'assimilation par l'anglais :

Le joyal, parler français spectaculairement contaminé par l'anglais, constitue aussi une sorte d'immunisation contre l'anglicisation; il manifeste, d'une manière ambiguë, une résistance farouche contre l'anglais. Si paradoxal que cela puisse paraître, le joyal est un rempart contre l'anglicisation dans la mesure où il a absorbé le poison de l'anglais; on imagine difficilement quelqu'un qui glisserait du joyal à l'anglais tellement celui qui parle ou écrit joyal est fortement labellisé québécois. (Aquin, 1995e, p. 336)

L'érudit Aquin fait référence à Mithridate, roi de Pont au Ier siècle qui, à force de consommer du poison à petite dose, se fortifia, et finit par vivre jusqu'à un âge avancé. Aquin illustre le phénomène qu'il nomme, ici, par le glissement dans le paragraphe du mot « labellisé », qui jure avec le français soutenu et qui sait irriter le lecteur. L'esprit aquinien se montre ici provocateur, laissant pourtant le lecteur se demander s'il s'agit réellement

d'un jeu de mots « profond » ou bien d'une blague assez ordinaire. Aquin n'en illustre pas moins la difficulté de passer d'un niveau de langue à un autre : le joul est impénétrable. Alors, le joul comporte la même double valeur que le *pharmakon* de Derrida. Il est négatif en ce qu'il constitue une langue déchue; il est positif en ce qu'il est la langue distincte des Québécois. Il est nuisible en ce que c'est une langue orale, donc inappropriée pour l'écriture. Le joul reflète un peu la situation de Platon vis-à-vis des dialogues de Socrate : c'est une langue orale, mais pour qu'elle existe dans la littérature, il faut la transmettre sous une forme écrite. Le joul est utile ou, du moins, prometteur pour la même raison car il offre une vitalité spontanée par son oralité. Enfin, bien que le joul soit jugé « honteux » car il affiche l'état de colonisé des Québécois, il est en réalité puissant, révolutionnaire, car, en affichant ce statut de colonisé, il provoque la révolte.

On pourrait considérer l'image pharmaceutique selon une autre optique : celle de la bonne dose. Le joul utilisé en petites quantités (comme dans *La Chair de poule* d'André Major) est un « remède » à la colonisation, mais lorsque tout le texte est rédigé en joul cela devient un mal en soi.

Gilles-R. Lefèbvre a exprimé en termes médicaux le danger que présente le

joual pour la survie du français en Amérique du Nord :

L'écrivain joualisant risque de desservir le « peuple » en le privant définitivement d'une élite et d'un exemple linguistique dont il a grand besoin afin de fortifier sa motivation envers une langue apparemment étrangère et infériorisée en terre américaine [...] L'écrivain qui voudrait soigner le peuple en attrapant sa maladie risquerait d'en crever avec lui. (Lefèbvre, 1965, p. 16)

Que le joual soit maladie ou signe de vie, les raisons politiques de la séduction du joual chez les auteurs des années soixante relèvent de son ambiguïté. Mais dans la littérature, certaines expressions du parler québécois ont fait leur apparition bien avant les années soixante. Seul leur rôle a changé. Dans sa célèbre lettre, datée du 29 janvier 1867, Crémazie remarque :

Ce qui manque au Canada, c'est d'avoir une langue à lui. Si nous parlions iroquois ou huron, notre littérature vivrait. Malheureusement nous parlons et écrivons d'une assez piteuse façon, il est vrai, la langue de Bossuet et de Racine [. . .] (Crémazie, 1882, p. 342)

Dans le roman du Terroir les canadianismes apportaient une couleur locale,

ajoutant parfois un côté exotique au texte. Dans *Trente Arpents* par exemple les transcriptions du parler local soulignent la culture paysanne. Mais, préfiguration des utilisations du joulal par les auteurs des années soixante, cela sert déjà à démontrer un inquiétant déclin de la langue française devant l'anglais, comme dans le passage suivant où c'est un Québécois exilé aux États-Unis qui parle :

Moé, voyez-vous, j'suis t'allé au collège à Berthier, chez les Frères. C'est là que j'ai appris le français et pi que j'ai connu ma femme. Moé pour un, j'suis satisfait que les Canayennes c'est encore les *best* de toutes. (Ringuet, 1991, p. 246)

Avec *Bonheur d'occasion* également les quelques emplois du joulal qui s'y trouvent soulignent déjà un statut économique défavorisé, mais ce n'est que dans les années soixante que le joulal commence à être considéré comme une arme politique, une manière d'assumer sa condition en affichant la réalité de sa disgrâce, comme le juge Lise Gauvin :

Le déferlement du langage populaire dans le récit a perdu l'aspect décoratif dont il avait joui jusqu'alors, car ni le parler pittoresque des personnages de Laberge, de Gabrielle Roy ou même de ceux de

Germaine Guèvremont ne menaçaient la structure de l'oeuvre et l'uniformité du langage narratif n'en était que plus visible. (Gauvin, 1975, p. 140)

Mais Jean Marcel, en adoptant une approche pragmatique, rejette la notion que l'affirmation d'une langue québécoise soit une arme essentielle dans la lutte des classes. Pour lui, comme le suggère son titre *Le Joul de Troie*, l'emploi du joul constitue une ruse, un nouveau messianisme comme celui de la promesse du ciel pendant le « siècle perdu » entre la Rébellion et la Deuxième Guerre mondiale, tandis que ce qui est réellement significatif c'est la situation économique, la situation des classes sociales au Québec :

A « l'essentiel, c'est le ciel » on donne maintenant le change par « vous posséderez l'univers par le langage ». Ça nous a donné beaucoup de poètes et fort peu d'économistes, ma foi! La prise en charge du réel par le langage n'est pourtant possible que si cette activité de type essentiellement culturel a été précédée par une prise réelle du pouvoir politique et économique. (Marcel, 1973, p.120)

Selon Jacques Godbout, l'insuffisance du joul au niveau politique et économique que signale Jean Marcel aurait peut-être été compensée par ses

avantages littéraires, surtout celui de permettre à l'auteur d'atteindre à une description de la condition québécoise. Godbout, dans « Octobre 1965/Une raison d'écrire » en réfléchissant à l'attention nouvellement accordée au joul dans la littérature québécoise, souligne que le joul est devenu partie intégrante de la littérature québécoise, car son emploi permet de maintenir un contact avec les réalités sociales du prolétariat au Québec :

Comment se présente le choix réel d'une écriture québécoise aujourd'hui? L'écrivain québécois se voit forcé d'admettre que pour décrire son pays et ses hommes vivants il lui faut assimiler le joul jusqu'à ce qu'il puisse le *rendre* sans en faire du pittoresque, sans non plus en utiliser comme du code d'une littérature qui n'aurait que déplacé le centre de gravité de son rituel.(Godbout, 1975, p. 86)

Cependant, comme le remarque Godbout, même si écrire en joul était anti-bourgeois et révélait une prise de position idéologique à la fois nationaliste et marxiste, aucun auteur n'a réussi à écrire un roman qui atteigne à cette « réalité sociale », du moins par un emploi intégral du joul, à cause des exigences de la narration. Godbout va jusqu'à se demander si le récit littéraire n'est pas « imperméable à une certaine réalité sociale »

(Godbout, 1975, p. 86). Dans « La Chair de poule », récit surtout autobiographique, qui raconte le cheminement d'André Major vers une carrière littéraire, le narrateur témoigne de sa difficulté à calquer son écriture sur les idées en vogue :

...mon refus de toutes les règles. Ma haine de l'autorité et de la sécurité, la poésie qui me hante, celle des jours qui nous appartiennent, des jours qu'on vit comme on l'entend. Et c'est à cause de ça que je suis médiocre militant. (Major, 1965, p. 42)

Somme toute, l'auteur annonce sa rupture prochaine avec Parti pris..

D'après Lise Gauvin, le narrateur autobiographique de *La Chair de poule* est confronté à deux « tentations »,

celle d'un roman politique, trop classique peut-être, fruit d'un vice, « vouloir faire de la bonne littérature française » ; et celle de l'écrit autobiographique : « Au lieu de sauver le monde, j'allais tenter de me sauver du monde, et de comprendre le rôle que j'y jouais. » (Gauvin, 1975, p. 135)

Or, ce qui ressort d'un emploi idéologique du joutil c'est la polarisation que cela signale. Il s'agit d'une prise de position trop radicale pour que le

texte soit autre chose que ce que Roland Barthes appelle dans *S/Z* un « référendum », ¹³ donnant au lecteur le choix de dire oui ou non mais non pas celui de produire sa propre lecture. Un texte de propagande conserve un rapport hiérarchique entre auteur et lecteur, ce qui rend l'expérience de lecture statique, tout en réduisant l'auteur au rôle de porte-parole d'une idéologie. Ce conflit entre liberté de création et idéologie se répète au niveau des ouvrages et aussi au niveau de la réception critique des textes où l'on valorise souvent le seul contenu idéologique aux dépens d'un discours personnel libre ou divergent.

Cependant, comme le suggère la citation de Godbout à propos de l'aspect « imperméable à une certaine réalité sociale » du récit, les véritables raisons pour lesquelles beaucoup d'auteurs ont subi l'influence du joul étaient moins idéologiques qu'esthétiques. Les auteurs cherchaient une voix qui leur fût naturelle, et pour y atteindre, ils se sont inspirés de la langue parlée au Québec. On cherchait dans le joul une authenticité, une parole spontanée. André Belleau croit trouver dans le joul une littérature vitale, nourrie par le carnavalesque :

Il s'agit de dire ou de redire les choses là où elles n'ont pas encore été

proférées, avec toute cette richesse connotative sans laquelle il n'y a pas de littérature. Au Québec, nos villes, qu'elles se nomment Montréal, Kénogami, ou Shawinigan, nos régions, l'Abitibi, la Gaspésie, attendent que le langage les disent à elles-mêmes en déployant la totalité de l'homme. Cette entreprise a peu de rapports avec l'exploitation de la couleur locale et le commerce toujours rentable de l'exotisme. En des lieux où des hommes aimaient, mouraient, chantaient, désespéraient et tuaient comme partout ailleurs, elle fait don de l'imaginaire, ce monde de mots où le réel s'actualise, où ce qui était vrai devient plus vrai encore. (Belleau, 1984, p.143)

Nous croyons cependant qu'il y a une différence importante entre le joual et le « carnavalesque » de Bahktine. Tandis que le « carnavalesque » a tendance à refléter, sans arrière-pensée, le côté naturel, en accentuant le bas du corps et les appétits sexuels, le joual littéraire, quoique basé sur une langue populaire, possède un caractère volontairement idéologique, sinon prêcheur. Le carnavalesque est grossier, tandis que le joual, tout en possédant certains éléments de contestation verbale, demeure relativement contraint. Le carnavalesque a un sens général de célébration et de plaisirs charnels; ce

n'est pas du tout le sens du joul, car celui-ci est lié à des revendications politico-économiques précises, historiquement localisables et, vers la fin des années soixante, largement dépassées par les transformations de la société québécoise apportées par la Révolution tranquille. Il faut souligner que quand, dans *Les Belles-Soeurs*, un personnage comme Marie-Ange Brouillette dit « Je mange d'la marde » ou « Lâchez-moé lousse » il ne s'agit pas d'une célébration de la culture populaire.

Joul et narration

Nous pourrions en dire autant du joul de Jacques Renaud. *Le Cassé* illustre le besoin de se révolter contre le système économique, ou contre une certaine forme d'exclusivité dans la société, mais on y retrouve aussi le désir de provoquer le lecteur tranquille, d'« épater le bourgeois ». Ti-Jean est un paria, à cause de sa pauvreté sur le plan économique et sur le plan intellectuel. Il est chômeur et n'a jamais connu de sécurité matérielle. Se croyant trompé par sa maîtresse Philomène, Ti-Jean assassine celui qu'il croit être son rival, Bouboule. Le côté joualisant du récit présente l'humiliation de Ti-Jean, mais aussi une révolte, une provocation à l'endroit du lecteur :

[Ti-Jean] tasse Louise dans un coin. Louise se laisse faire. Le lecteur s'attend sans doute à une description cochonne. Qu'il se réfère à ses expériences personnelles ou à défaut de celles-ci, qu'il sacre. (Renaud, 1977, p. 24)

La notion d'une littérature en joual attirait les auteurs de la Révolution tranquille par ce dédain de tout ce qui faisait « bourgeois », et par un souci de réalisme social. Le seul mot de la citation qui relève du joual, c'est le mot « sacre ». En fait, ce qui ressort d'une lecture du *Cassé*, c'est que le joual est utilisé, de façon calculée dans la narration, au fur et à mesure qu'on découvre les aspects inquiétants de la personnalité de Ti-Jean, mais la volonté de provoquer une réaction chez le lecteur l'emporte en général sur l'emploi intégral du joual. Par contre, le joual y est utilisé de façon très heureuse pour la vraisemblance, en reflétant l'abrutissement et la frustration de Ti-Jean. La tension qui, plus tard, va éclater en une succession de termes en joual et en une violence équivalente, est communiquée par des anglicismes, alors que la jalousie de Ti-Jean à l'endroit de Bouboule ne cesse de croître :

Il va s'asseoir sur le tchesteurfilde adossé à la fenêtre. Un sprigne braille. Ti-Jean se relève. Il s'étend sur le lit. Une trentaine de

secondes. L'électricité déverse son filtre rétrécissant par l'oeil de la veilleuse... Ti-Jean se relève. Son visage s'est crispé. Il s'est dirigé vers le miroir et il a vu ça. Il retourne au tchesteurfilde, il s'assoit sur le rebord arrondi, ferme, il frotte lentement, distraitement, le tissu rêche. Le sprigne a pas braillé. (Renaud, 1977, p. 35)

Ce sont les ressorts du divan qui suggèrent l'accouplement, ce qui nourrit la haine de Ti-Jean. En revanche, le joual, bien qu'il corresponde à la violence et au caractère abruti de Ti-Jean, est toutefois limité dans son utilisation, même dans ce « classique » du joual.

Bien sûr, le mot « cassé » est typique du joual mais le dépasse en même temps. Selon Maurice Arguin, la notion de « cassé » est « caricaturale » et fait référence à la domination et à l'aliénation. Le « cassé » est, en effet, un être dominé. Ti-Jean est « le prolétaire, le colonisé qui s'ignore. » (Arguin, 1989, p. 199) Le mot « cassé » enveloppe l'idée d'une souffrance économique par sa signification de « fauché », mais également la notion d'un être brisé, victime du système socio-économique qui le pousse inévitablement vers une rupture violente avec la société, rupture qui est enfin l'autre connotation évoquée par le titre. Ce qui marque cet ouvrage,

c'est que la rupture a lieu à plusieurs niveaux. La narration à la troisième personne assure le passage d'un français standard à une narration subjective en jòal, et le changement de la troisième personne à la première personne se fait abruptement. C'est un langage qui frappe, qui marque la violence contre les normes, mais qui en même temps témoigne d'une incapacité linguistique chez l'opprimé de voir sa situation selon une optique politique, et ainsi de « militer ». L'innocence d'une phrase comme « Jésus-Christ devait être en crise » (Renaud, 1977, p. 75) marque ce genre d'incapacité, où le personnage n'est pas en mesure de remarquer le caractère ironique de ce qu'il dit. On peut se demander aussi si ce n'est pas de la fausse naïveté de la part de Ti-Jean, donc une ironie plutôt amère. Un indépendantiste et nationaliste avait dit à Ti-Jean dans un bar qu'il fallait « militer », mais auparavant ce terme lui avait été présenté uniquement dans le contexte de l'école catholique, où il s'agissait de militer pour le christianisme :

Militer c'est un mot que ch'connais, j'y ai dit ça. Depuis ben longtemps... J'aimais ça ce mot-là... A l'école, le maître y nous en parlait de militer... Lui y'était dans l'Église militante... [...] J'nous voyais quand même militer dans ma tête... Ça c'était quèqchose... On

partait en gagne pis on montrait au monde qu'on avait du coeur au ventre, on donnait le bon exemple... (Renaud, 1977, p. 74)

Mais, ses camarades de classe, des « fônés », ne croient pas en ce qu'ils font et depuis cette mésaventure Ti-Jean se trouve sur la voie de l'incroyance tant en religion qu'en politique : « J'ai jamais aimé ça m'faire niaiser... J'ai dit à Jésus-Christ d'manger d'la marde longue de même pis j'ai commencé à m'crosser en pensant à Marie-Madeleine.... » (Renaud, 1977, p. 74).

Cet emploi du joul dans *Le Cassé* de Renaud est remarquable, mais présente néanmoins un cas exceptionnel. Renaud était particulièrement frustré lui-même à l'époque où il a écrit son roman, car il venait de se séparer de sa femme et de son enfant. Comme il l'a expliqué plus tard, « si je n'avais pas écrit *Le Cassé*, le vrai Bouboule, je l'aurais tué » (Major, 1979, p. 280). De plus, il y a beaucoup de français standard dans ce texte : le narrateur utilise un français qui n'est pas toujours à la portée de ses personnages, ce qui préserve une hiérarchie de langues pour encadrer le délire joualisant de Ti-Jean. Le scandale qui a éclaté à la suite de la parution de cette nouvelle s'expliquerait peut-être davantage par la réalité qui y est décrite plutôt que par l'emploi du joul. Dans les ouvrages des Parti-pristes il y a une absence

frappante de joul malgré toute la polémique suscitée en sa faveur. Robert Major¹⁴ souligne la place relativement petite accordée au joul dans les livres de *Parti pris* :

On est surpris aujourd'hui de voir le peu d'importance quantitative du joul au sein des oeuvres publiées par *Parti pris*. On ne peut vraiment en parler dans le cas de *La Ville inhumaine*. Dans tout le roman, on ne trouve que deux réparties en joul. [...] (Major, 1979, p. 274)

Robert Major trouve que la langue du roman de Girouard est « assez soignée, châtiée même ». Il fait la même constatation dans *Blues pour un homme averti* de Claude Jasmin. Dans *Le Cassé* de Renaud, auteur joulisant par excellence, Major trouve relativement peu de véritable joul, car il s'agit souvent de transcriptions phonétiques qui relèvent du parler quotidien, plutôt que du joul.

Chez André Major, qui était justement sur le point de rompre avec *Parti pris* en 1965, il y a une préoccupation idéologique et personnelle, mais on sent une distance intellectuelle vis-à-vis de son récit, ce qui le distingue de la spontanéité langagière de Renaud. Bien sûr, Major est préoccupé par l'idée d'une langue littéraire moins « française ». Le narrateur de « La Chair de

poule », dans le recueil du même nom, fait ainsi l'auto-critique de sa première tentative de roman :

En relisant ce roman pour la dernière fois, j'ai découvert qu'il était le fruit d'un vice, vouloir faire de la bonne littérature française. Style neutre, un peu prétentieux, littéraire, qui exprimait tout sauf la vie, son mouvement. (Major, 1965, p. 40)

« La Chair de poule » est pourtant rédigé dans un français standard, avec quelques mots de joul disséminés dans le texte afin d'exprimer, si l'on veut, les convictions de l'auteur. Mais Major a peu à peu perdu son enthousiasme pour le joul. Dans sa trilogie, *Histoires de déserteurs*, il utilise dans le premier récit, *L'Épouvantail* (1974), un langage joulisant, pour parler d'une intrigue et des personnages scabreux, mais dans *Les Rescapés* (1976) , il abandonne ce procédé et il y a très peu de joul dans ce récit qui se déroule dans un milieu bourgeois. Donc, le problème est moins résolu qu'il n'est abandonné.

Pleure pas, Germaine, de Claude Jasmin¹⁵, utilise le joul, mais sans la hargne frondeuse du *Cassé*, ni la prise de position littéraire d'André Major. C'est le roman de l'amour conjugal, de la liberté retrouvée, de la découverte

de soi. Le joual y est employé surtout afin de prouver qu'on peut faire un bon roman, c'est-à-dire raconter une histoire touchante et amusante, *en joual*. La narration est linéaire, faite à la troisième personne, du point de vue du personnage principal, Gilles Bédard. Bédard est sans instruction, ce qui justifie le recours au joual, mais à la différence de Ti-Jean du *Cassé*, Bédard est en mesure de décrire sa situation en termes politiques. Les reproches à la fois des membres du groupe *Parti pris* et des adversaires de *Parti pris* ont été nombreux dès la publication de ce roman en 1965. Selon Gilles Marcotte, dans une « lettre » adressée à Jasmin dans *La Presse*,¹⁶ le joual y est mal utilisé, car la pauvreté linguistique que cela suggère est contredite par le fait que, selon Marcotte, le narrateur est trop le porte-parole des idées de l'auteur. Le tout manquerait alors de vraisemblance :

J'aime pas ben ton dernier roman. [...] T'en mets, t'en mets, que c'est presque pas croèyable.

C'est pas croèyable, tous les artistes qu'a rencontre la famille dans son beau voyage; des gâs du cinéma, un poète, une sculpteuse, à croère que tu fâ un peu excipra. [...]

Et quant au narrateur,

On croerait même qu'y est presque aussi intelligent que toé, Jasmin.

En tout cas y a les mêmes idées. (« Lettre ouverte à Claude Jasmin, »
la Presse, « Arts et Lettres », 19 juin 1965, p 6)

Pour un auteur comme André Major ou Jacques Renaud, l'utilisation du joul dans *Pleure pas, Germaine* a dû se présenter comme une mauvaise tentation : c'est le roman populiste, rassurant, auquel le joul ajoute son naturel, son charme. Mais pour Major, à l'instar de Renaud, le joul ne devrait pas s'utiliser avec ce pseudo-naturel. Il devrait plutôt choquer, provoquer, agiter, inciter. Le reproche de Marcotte relativement au narrateur trop intelligent pour utiliser un tel niveau de langage touche à la difficulté qui survient lorsqu'on veut exprimer dans un récit en joul les convictions d'un intellectuel. On peut faire un roman comme *Le Cassé* où le narrateur n'est pas en mesure de comprendre sa situation : dans ce cas, l'auteur intervient pour rétablir la logique de la narration. Mais si on raconte une histoire avec un narrateur qui, comme Gilles Bédard, n'est pas censé être un grand intellectuel, mais dont le langage constitue une description cohérente de sa situation, comme dans le cas de *Pleure pas, Germaine*, le joul nuit à la vraisemblance du récit.

Tout cela ne veut-il pas dire que ce qui a peut-être échappé aux partisans du jocal littéraire, c'est que le jocal n'a qu'un rôle très limité dans toute narration? On peut dire également avec Jean Marcel que le jocal, tout en ayant une certaine puissance de négation, n'offre pas aux auteurs la possibilité de fournir une analyse de leur réalité :

Le jocal est l'expression adéquate de l'aphasie culturelle et politique d'un peuple pris dans l'engrenage d'une aliénation dont il ne peut pas voir comment il s'en sortira : la langue elle-même, censée être un instrument d'analyse de la réalité, est impuissante à rejoindre cette réalité étant donné qu'elle est à son tour aliénée et ne peut qu'engendrer une langue... (Marcel, 1973, p. 135)

Il est normal que par souci de vraisemblance, le rôle du jocal s'affirme sur la scène québécoise. Chez Michel Tremblay c'est plus qu'une vraisemblance. On pourrait dire que le jocal est l'un des personnages dans *Les Belles-Sœurs*, car c'est lui qui exprime la « maudite vie plate » des personnages. C'est un langage viscéral, un cri du coeur, qui traduisent la misère. Mais il est intéressant de noter que les indications scéniques sont en français standard. De la même manière, dans les romans de Tremblay, la

narration s'écrit en français standard, tandis que le joul est de rigueur dans le dialogue.¹⁷

Notions stratégiques

A partir de 1965, le joul sera de plus en plus une langue orale réservée au dialogue. Pourtant, son importance idéologique ne cessera pas de se faire remarquer, de poser des problèmes : Thomas, le personnage principal de *D'Amour, P.Q.* par Jacques Godbout, se verra critiquer pour son langage trop correct, trop pur. L'« auteur » colouisé, tiraillé entre ses racines québécoises et une tendance à imiter la littérature française, se fait dire par Mireille, secrétaire de l'auteur, la voix du Québec, la voix du peuple, et, selon Godbout, une voix du féminisme : « tu cherches toujours une pureté importée, comme le yaourt, que tu pourrais déguster à la petite cuiller! » (Godbout, 1983, p. 113). Un peu plus tard, c'est Mireille qui saisit la parole :

TABARZAN! s'écrie Mireille, si tu continues c'est moi qui vais m'énerver POUR DE VRAI! Thomas tu vas prendre tes petits bouts de papier, tu peux en faire ce qui te plaît, des avions ou des poupées, car, après souper, nous avons un chapitre à écrire, épis cette fois je vais

le dicter toi tu vas dactylographier, chacun son tour à l'aviron
sacrement! (Godbout, 1983, p. 116)

Mireille, la voix de la conscience langagière et culturelle de Godbout, veut des textes d'un langage vital, moins aseptisé que celui des textes de Thomas D'Amour qui s'éloignent de la vérité quotidienne québécoise. Dans une certaine mesure, Godbout dans *D'Amour, P.Q.* est l'exception à la règle, le seul à préconiser un emploi du joul là où il est réellement question de célébrer la culture populaire, en son côté carnavalesque. En dehors des questions politiques, on retrouve le désir d'un auteur de retrouver une langue qui lui semble viscérale. Mais ce qui demeure pourtant essentiellement en jeu ici, c'est le pouvoir qui est intimement lié à la parole. Mireille s'approprie le texte et réclame le droit de s'exprimer dans une langue qui soit, sinon du joul, du moins plus spontanée que le français standard. Les jurons joulisants qu'elle emploie lui permettent d'ébranler la suffisance et la distance intellectuelles de Thomas. A vrai dire, il s'agit moins, dans le cas de Mireille, d'une valorisation du joul que d'une stratégie pour s'emparer de la parole en jouant sur les registres du langage.

Afin de marquer l'évolution de la question du joul, il peut être

opportun de mentionner *Maryse*, roman dans lequel Francine Noël se sert de différents niveaux de langue comme stratégie discursive, sans en valoriser un en particulier. On le voit dans l'épisode où Maryse et son co-locataire Coco reçoivent une nouvelle locataire, Jocelyne Ménard :

Jocelyne vénérât le « français de France » et le moindre anglicisme l'étrivait. A son contact, Maryse et Coco durcirent leurs positions; ils se mirent à parler du sink, de la rédio, de l'hostie de pick-up fucké à Ladouceur et, bien sûr, cela s'imposait, du toaster à m'ame Ménard.
(Noël, 1983, p. 61)

Mais plus tard avec un professeur dont elle veut gagner la bonne opinion et qui a refusé un de ces devoirs (en l'occurrence un pastiche), elle adopte un français très soutenu :

Je ne vous ai rien demandé, dit Maryse, et j'aimerais bien que vous me parliez poliment. Je n'ai pas écrit mon pastiche particulièrement pour vous déplaire, mais tant pis. De toute façon, si mon texte vous a ennuyé, dites-vous bien que vous êtes payé pour le lire. (Noël, 1983, p. 71)

Apprendre à naviguer entre les niveaux de langue fait partie de l'éducation de

Maryse. Comme nous l'avons indiqué, le joual possède une fonction libératrice, mais s'il s'institutionnalise, il peut se transformer en une nouvelle norme, aussi contraignante que l'ancienne norme. Tel est le cas du personnage d'Adrien Oubédon, parodie du poète joualisateur, qui devient une espèce de sourd, enfermé dans une poésie automatiste, et coupable d'exploiter sa muse et maîtresse, Elvire Légaré.

Que le joual littéraire ne se soit pas imposé dans la littérature s'explique de diverses façons. La crainte de s'aliéner les autres cultures francophones joue un rôle, car il y a le risque de se restreindre au seul public québécois, et de se rendre alors plus vulnérable à l'assimilation.¹⁸ Ensuite le joual est à l'origine une langue orale. Pour en faire une langue écrite, il faut alors la transcrire, ce qui exige beaucoup de créativité de la part de l'auteur. Cela exige aussi un certain travail de « décryptage » de la part du lecteur. Si le but d'écrire en joual est d'arriver à produire une littérature prolétaire, il faut souligner que ces nouvelles orthographe impliquent leur propre aliénation chez un grand public qui, jusqu'à un certain point, parle joual, mais qui à l'école a appris à lire et à écrire un français soutenu. Par ailleurs ceux qui écrivent et qui lisent en joual ne sont pas ceux qui le parlent. Les

textes écrits en joul mettent de l'avant l'élitisme de l'artiste, le joul littéraire étant un code ésotérique. L'exclusivité de ce code arrangerait donc la classe intellectuelle au pouvoir, donnant aux littéraires la bonne conscience qui accompagne la certitude d'écrire en la langue du peuple. Voilà la problématique que Godbout appelle « le tragique de l'écriture québécoise rêvée » : c'est ce dilemme entre, d'une part, faire du joul, la seule manière d'atteindre à « l'épaisseur de la condition québécoise » mais s'aliénant le public prolétarien et, d'autre part, ne pas en faire et trahir ce même public. ¹⁹

Ces contradictions expliquent, dans une certaine mesure, pourquoi la « querelle du joul » a été de si courte durée et pourquoi le joul ne s'est pas imposé comme langue littéraire. D'une part, ceux qui s'enthousiasmaient pour le joul ne pouvaient le faire réussir qu'aux dépens du « bon français » . D'autre part, ceux qui utilisaient le joul comme arme de revendication (Parti pris) préconisaient, en réalité, la disparition du joul. Le joul a la valeur scandaleuse d'épater le lecteur en principe « bourgeois ». Comme l'écrit Lise Gauvin, le joul constituait pour les auteurs de Parti pris une « forme active de résistance. Il s'agissait non pas de promouvoir une langue et de s'en glorifier ou d'ajouter simplement au réalisme du personnage par

l'usage d'un parler régional, mais de provoquer le lecteur » (Gauvin, 1975, p. 74).

Joual et argot

En somme, on peut affirmer que les partisans de Parti pris n'ont jamais entendu institutionnaliser le joual. Donc, le joual demeure, autant qu'un dialecte, une dialectique, un acte subversif de négation, ce qui le rapproche de l'argot populaire utilisé par Queneau, Céline, ou San Antonio dont le but était également de remettre en question le « bon » français. Pourtant, la comparaison entre l'argot et le joual révèle des ressemblances mais aussi des différences significatives. Si le joual, en tant que langue subversive, se rapporte à une période assez restreinte (la Révolution tranquille), l'argot est aussi vieux que le français lui-même. De plus, le joual est une langue qui traduit avant tout la misère économique. Cette misère est un phénomène de langue chez les personnages des *Belles-Soeurs* de Michel Tremblay, qui se plaignent de leur « maudite vie plate ». Dans *Le Cassé*, c'est le langage de Ti-Jean qui révèle éloquemment son manque d'instruction et son infériorité économique.

Par contre, l'argot célèbre le corps, la bonne bouffe, et la jouissance

sexuelle. Le « carnavalesque » bahktinien auquel André Belleau veut que le joul atteigne est mieux introduit par l'argot français. Tous deux sont des transcriptions d'une langue orale, mais l'argot tire l'avantage d'être plus riche sur le plan du lexique et d'être plus fidèle au français. De plus, bien que, comme nous l'avons indiqué au début, le taux d'anglicismes soit moins élevé que ce qu'on pense généralement, du moins dans le joul parlé²⁰, le joul littéraire favorise les anglicismes. Faire une littérature qui met l'anglicisme en vedette, même si c'est pour attirer l'attention sur le phénomène de l'assimilation et malgré la vérité paradoxale exprimée par Hubert Aquin²¹, *facilite* dans une certaine mesure l'assimilation.

Si le joul est un langage de revendication enfermé dans le cercle colonisé/colonisateur, l'argot existe dans un système social très stable : l'argot conteste, remet en question le « bon » français, mais ne cherche pas à le remplacer. Le joul, par contre, vise des lendemains meilleurs, sans pouvoir résoudre la contradiction entre ce qu'il recherche (une société française libre de l'influence de la langue et de la culture anglaises) et ce qu'il est précisément, un langage fortement compromis par l'anglais. De plus, comme nous l'avons remarqué dans *Pleure pas, Germaine*, le joul n'est pas très

efficace pour les besoins de la narration. En effet, l'hostilité exprimée par l'argot envers le français est d'origine sociale, économique et esthétique, mais ne revêt point les excès idéologiques du jocal vis-à-vis de l'anglais. C'est que le principal souci des auteurs jocalisateurs était soit de légitimer le jocal en tant que langue écrite et en tant que langue québécoise, soit d'offrir, avec réalisme, un portrait linguistique de la classe prolétaire.

Le jocal, qu'il soit perçu comme langue ou dialecte séparé du français métropolitain ou comme langue littéraire, a donc des particularités qui le distinguent de l'argot parisien. Il n'est certainement pas aussi riche, aussi recherché que « la langue verte ». Par ailleurs, le jocal a un côté vulgaire, car en parlant du corps il atteint rarement une qualité sensuelle. Or, l'argot se sert de l'anglais rarement et en connaissance de cause; il peut être doux aussi bien qu'agressif; et sa sensualité est mise en évidence par des auteurs comme Prévert et Queneau. Aussi l'argot français offre-t-il, sinon un modèle parfait, du moins un anti-modèle qui permet de comprendre le rôle littéraire du jocal au Québec. En général, l'argot est moins prisonnier de l'idéologie que ne l'est le jocal et, il est, par conséquent, plus ludique. Les textes argotiques font preuve en général de davantage de liberté de jeu. Considérons

le cas de « San Antonio », nom de plume de Frédéric Dard, qui se permet des calembours du genre « en l'eau cul-rance »²². Dard, auteur de romans policiers d'une grande richesse narrative, utilise pour sa narration de *Si « queue d'âne » m'était conté* ou *La Vie sexuelle de Bérurier* un patois qui ressemble assez au joul par son côté populaire, ses anglicismes (mais avec des emprunts à d'autres langues aussi), et même sa violence. Le narrateur est le détective Bérurier lui-même, un rabelaisien, qui parle à un magnétophone, ce qui « explique » l'utilisation d'une langue orale pour la narration. Mais, en même temps, Dard ne cherche point à présenter l'argot comme la vraie langue du peuple qui devrait remplacer le français standard. Ce qui donne au roman sa force et surtout sa finesse, c'est l'encadrement offert par le personnage écrivain San Antonio, qui n'est pas nécessairement plus que Bérurier le porte-parole de l'auteur. San Antonio, le patron du détective Bérurier, est celui qui écrit, qui publie les textes. C'est lui qui compose le livre, et qui censure les excès de vulgarité de Bérurier. En même temps, l'argot de Bérurier offre une vitalité nouvelle en mettant l'écriture en cause, et en se méfiant de l'éloquence et du discours académique. Bérurier fait cette remarque, par exemple :

On d'vrait agir, tous, agir et n'rien dire. Garder sa voix pour chanter,
ou pour aimer, c'qu'équivale...

La connerie, c'est la discussion. Qu'en finit pas, qui peut pas en finir.

Y z'aiment tellement la parlote que c'est d'venu un spectac'. (San
Antonio, 1976, p. 44)

La situation ne serait-elle pas analogue à celle des textes de Platon, analysés
par Derrida, où Socrate représente le logos, la parole vive tandis que Platon
offre la parole désincarnée, parole de l'écriture? Le problème est le suivant :
comment faire vivre la parole écrite, une chose fixe et pour ainsi dire morte?
L'argot français, mieux que le joul, conserve une ouverture de sens, en
permettant la co-existence de différents niveaux de langue : sans le cadre du
bon français, l'argot n'aurait pas sa force de frappe. Le texte de San Antonio
ne cherche à favoriser ni l'argot ni le français standard mais à les mettre dans
une confrontation à la fois comique et féconde.

Conclusion : joul et liberté créatrice

Le fait que cet aspect multivoque de l'argot manque au joul
expliquera, en grande partie, pourquoi le joul ne s'est pas imposé comme
langue littéraire au Québec. Le joul, à cause de son cachet idéologique, ne

convient pas aux besoins littéraires de Hubert Aquin. Par exemple, dans *Trou de mémoire*,²³ Aquin s'attaque, dans un français soutenu, aux modes de signification conventionnels en présentant des versions contradictoires des événements racontés, au point où une version fiable de la « réalité » n'existera point. Quant à elle, Marie-Claire Blais, dans *Un Joualonnais, sa Joualonie* fait un roman autour de la problématique de la quête d'identité au Québec, pendant la Révolution tranquille, en parodiant, justement, une certaine rigidité de pensée. Selon Irène Oore, « certaines difficultés associées à la problématique de l'identitaire proviennent précisément de ce que l'on considère trop l'identité comme une réalité donnée au lieu de l'envisager comme une liberté créatrice » (Oore, 1993, p. 81).²⁴ Marie-Claire Blais présente tout sentiment de dépossession par une hybridation de la langue, non pas comme un drame national, mais comme un jugement parmi d'autres. En d'autres termes, elle libère la question linguistique de sa lourdeur idéologique, comme nous le fait remarquer Oore :

c'est surtout Papillon, personnage ridicule et écrivain médiocre, qui valorise le joual. Or, Papillon, qui n'a aucun poids ni au niveau du nom ni au niveau des arguments, inauthentique et excessif dans ses

jugements, rend suspecte une telle valorisation. (Oore, 1993, p. 86)

Papillon, qui cherche, à la manière des intellectuels de Parti pris, à se « déclasser », pour emprunter un terme à Sartre, représente tout ce qu'il y a de plus inauthentique dans l'emploi idéologique du joul.

Mais finalement, il faut souligner le côté facultatif, l'aspect voulu du joul et de l'argot : le joul littéraire, l'argot de Dard, Queneau, ou Céline, ou même l'hybridation de Blais sont, après tout, des inventions créatrices des auteurs. Ce sont des langues inventées, car s'il y a une caractéristique partagée par ces différentes langues littéraires, c'est qu'elles n'existent pas réellement en tant que langues parlées, bien qu'elles se prétendent des langues populaires, donc parlées. Par contre, par ses prétentions idéologiques, le joul constitue un exemple clé du discours du manque, discours hyperbolique qui se veut représentatif de l'idéologie nationaliste, populiste et marxisante, tout en conservant une liberté créatrice. Si « la querelle du joul » n'a pas duré très longtemps, c'est que le joul, limité par ses prétentions idéologiques, est devenu à toutes fins pratiques un langage conventionnel de revendication. Dans les pages suivantes, nous verrons comment d'autres auteurs ont pris différentes voies pour tenter d'atteindre

leurs objectifs idéologiques et esthétiques.

Chapitre 2

Jacques Ferron : les contes du médecin incertain

Dans les *Contes* de Jacques Ferron, un nationaliste néanmoins devenu fondateur du parti Rhinocéros, on constate la présence d'un dynamisme insolite. On y retrouve d'une part les préoccupations caractéristiques de la Révolution tranquille au Québec, à savoir le nationalisme, le marxisme et une nouvelle liberté d'action et de pensée, et d'autre part, un projet de dépassement de tout ce qui est régional, local, voire personnel. Le résultat est une coïncidence étrange entre idéologie et esthétique : l'une sert à donner un fonds de légitimité à l'autre — mais une tension dans l'oeuvre persiste entre les deux. Le rôle de la politique et de l'esthétique chez Ferron est complexe : le projet de fonder un pays, projet qui doit toujours passer par un retour en arrière, est paradoxal, puisqu'il représente une valeur créatrice et en même temps une valeur destructrice. Le scripteur, fréquemment un médecin, ne sait pas toujours quel remède social offrir, tout en étant conscient de porter un masque d'autorité socialement nécessaire, mais qui ne va pas sans mensonge. Le résultat s'en trouve dans des oeuvres où des affirmations

idéologiques ambivalentes tournent court, tout en nous séduisant à cause de leur richesse créatrice.

Nationalisme et universalisme

Commençons par jeter un regard sur quelques notions idéologiques dans les écrits de Ferron, notions qui, nous tenons à le préciser, ne sont pas forcément des prises de position que Ferron adopte sans ambivalence, mais qui sont des tendances ou même des questions posées dans ses oeuvres.

D'une part, il s'agit d'un nationalisme québécois, où il est question de conserver la langue française et aussi d'établir le Québec comme présence mondiale, c'est-à-dire, selon l'expression courante, de le mettre « sur la carte ». Et d'autre part, il est question d'une amélioration de la société québécoise par la promotion d'une meilleure justice sociale.

Ferron aborde ces questions idéologiques selon une optique esthétique. D'abord, pour trouver une place pour ses écrits et pour le Québec dans la littérature mondiale, Ferron adopte une esthétique universaliste qui écarte le personnel, le régional. Le mode d'expression que l'on peut qualifier d'universel cherche à rendre légitime le projet politique qui se présente dans les contes avec quelque distance de la part du narrateur. Aussi les contes

offrent-ils par leur ton et leur langage un parfum de passé, et le narrateur est fréquemment le porte-parole d'une sagesse que l'on peut qualifier, provisoirement, d'universelle. Le narrateur se sert d'un langage intemporel, où le passé simple domine et situe le conte à une époque vaguement mythologique. Le conte « Les provinces » commence ainsi : « Il naquit un cartographe, dans le bon vieux pays du Québec ». On constate une absence frappante de jocal, pourtant à la mode pendant les années soixante, période de la publication des *Contes du pays incertain*, ainsi qu'une absence de régionalismes, sauf lorsque ceux-ci sont utilisés de façon ironique. En même temps on reconnaît la recherche idéologique d'une identité québécoise à rendre légitime dans un contexte plus vaste.

La notion de conte selon Ferron lui-même tente d'atteindre à une certaine universalité. Avec « La transformation des contes », dans *Du fond de mon arrière-cuisine*, Ferron attribue au conte le pouvoir de rejoindre tout le monde, jusqu'aux « peu instruits » :

Il y a quelque chose de religieux dans le conte, en ce sens qu'il doit se tenir à la portée de tous, des plus petits, des moins doués, des simples.

Sa pudeur, en même temps que sa malice, sera de cacher tout ce qui

ne leur est pas accessible, quitte à véhiculer des symboles, à devenir énigmatique, à intriguer les moins simples, les savants. (Ferron, 1973, p. 37)

C'est par une naïveté feinte, une manipulation de symboles que le conteur réussit à unir toutes les classes sociales, activité qui se heurte à la fragilité de toute entreprise d'envergure universelle.

Le nationalisme de Ferron s'affirme par son choix d'anglicismes. Des mots comme « Tchiffe », « brèquefeste », « ouonnedeurfoule » que l'on trouve dans « La vache morte du canyon », jurent par rapport au ton général adopté par le narrateur pour souligner la fragilité de la langue française en situation minoritaire et dans une culture orale. Le protagoniste de l'histoire, François Laterrière, assimile les anglicismes qui, peu à peu, risquent de l'assimiler à leur tour. Betty Bednarski, dans son essai intitulé *Autour de Ferron*, qui traite de la traduction des écrits de Ferron, discute de l'emploi des anglicismes transcrits en orthographe française. Elle y détecte un côté menaçant :

Je suis consciente des connotations négatives que peut avoir le mot anglais en (con)texte québécois. Je sais que sa présence rappelle

automatiquement une agression, le niveau de résistance très bas d'une langue par rapport à une autre. Les mots de Ferron évoquent, eux aussi, une menace. Comment pourrait-il en être autrement dans un texte québécois? Les noms propres ne peuvent que renforcer, dans certains contes les thèmes du dépaysement et de l'exil. Dans d'autres, des mots comme *cuiquelounche* ou *touristeroume* s'associent à la dépossession ou la dégradation du personnage. (Bednarski, 1990, p. 43)

B. Bednarski rejette l'opinion de Barbara Godard,²⁵ pour qui cela sert à souligner l'aliénation québécoise exactement comme l'ont voulu les joualisateurs. En même temps, B. Bednarski interprète l'emploi d'anglicismes chez Ferron comme un acte victorieux, englobant, car c'est l'anglais qui est assimilé par le français :

Dans le texte de Ferron les mots ont déjà été filtrés à travers la conscience d'un francophone. Il y a distorsion. Et c'est le système phonétique et graphique français qui exerce le pouvoir vis-à-vis de l'anglais. Les mots anglais, par leur petit nombre, subissent l'autorité et le prestige de la langue majoritaire du texte. Les mots anglais sont

drôles. (Bednarski, 1990, p. 50)

Cette notion selon laquelle c'est l'anglais qui est approprié par le français et non le contraire donne au moins une ambivalence à la prise de position de Ferron. Mais une chose qui revient fréquemment dans les contes, c'est la préoccupation de la survie du français face aux forces de l'assimilation. Marcel Olscamp, qui retrace l'évolution de la pensée nationaliste de Ferron dans « Jacques Ferron ou le nationaliste ambivalent » affirme que c'était la plus grande préoccupation de Ferron, un nationaliste modéré au fond, que de préserver le français :

Aussi tard qu'en 1969, Ferron juge encore que l'appel à la Révolution, dans le cas du Québec, est « un procédé douteux, voire louche, une surenchère pour noyer le conflit réel », qui n'est au fond que linguistique; pour lui, ces questions « ne témoignent nullement d'une situation révolutionnaire et peuvent se régler sans grand bouleversement de l'ordre établi ». [les deux citations viennent d'*Escarmouches* t1, p77] (Olscamp, 1992, p. 206)

Le conflit linguistique est présenté dans le conte « Retour au Kentucky », où il s'agit d'un couple, une femme belge et un soldat américain qui une fois

mariés vont vivre à Montréal. Le mariage s'avère fécond et Montréal devient une solution, même si celle-ci est provisoire, comme toute solution, au problème de la différence, offrant au couple non pas un pays sûr et univoque (unilingue), mais plutôt une « étape entre la Belgique et le Kentucky » (Ferron, 1968, p. 166). Mais ce conte, qui se trouve dans la section *Contes anglais*, offre le revers de la médaille du conte « Retour à Val-D'Or » qui ouvre la section *Contes du pays incertain*, car ce dernier traite du rêve, caractérisé par l'incertitude. Par contre, dans « Retour au Kentucky » le « retour » vers l'anglais semble assuré, inévitable. Par exemple, signe du mouvement du temps, l'assimilation du français par l'anglais se réalise partout en Amérique du Nord :

Il fallait donc découvrir un pays qui s'accommodât de nos déficiences linguistiques et où chacun trouvât son aise. Nous nous sommes penchés sur la mappemonde, avons acheté des livres. Nous faillîmes opter pour Lowell, en Nouvelle-Angleterre. La géographie humaine évolue vite en Amérique. Nos livres dataient déjà : Lowell, too late!

Nous sommes arrivés à temps à Montréal. (Ferron, 1968. p. 166)

Tout est en flux et l'assimilation progresse. Si, dans « La vache morte du

canyon », Ferron paraît nier le phénomène de l'assimilation, en revanche, on trouve dans le même conte une véritable critique des idées du terroir, de la mythologie québécoise d'avant la Révolution tranquille. François Laterrière est une sorte de Candide²⁶ qui quitte son petit bourg de Trompe-Souris la tête pleine de ces idées qui avaient cours dans le Québec de la « Grande noirceur » — son nom fait bien le lien entre les Français et l'agriculturisme. L'équivalent de Pangloss, le professeur initiateur des idées qui sert de contre-exemple, ce serait le curé de Trompe-Souris et, comme dans le récit de Voltaire, tout le monde est réconcilié à la fin. Une différence essentielle pourtant, c'est que le conte de Voltaire nous offre une morale saine tandis que le conte de Ferron nous laisse un sentiment de vide étrange. Le curé demeure maintenant convaincu d'une « conquête » de l'Ouest canadien par les Québécois et non du contraire :

Oublie [la mission d'être habitant comme ton père], François, oublie ça! Tu as gardé ta foi, tu as gardé ta langue et tu es riche; que peut-on exiger de plus?[...]D'ailleurs, reprend celui-ci, même si tu n'as pas su t'y implanter, la conquête du Farouest par les nôtres va bon train.

(Ferron, 1968, p. 104)

Cette notion plutôt euphorique se verra démentie par la fin du conte où François découvre que son village est inchangé, et que lui-même a été déshérité²⁷ :

...il n'y avait plus sa place. D'ailleurs, cette place, l'avait-il jamais eue? Oui, à titre provisoire, pour qu'il grandît et qu'ensuite on le chassât vers un absurde Farouest. Car il faisait partie de ce surplus humain dont la paroisse québécoise se débarrasse continuellement pour conserver sa face traditionnelle, ce masque qu'on montre aux étrangers, qu'on exploite et qu'on vend, cette grimace de putain austère. (Ferron, 1968, p. 105)

Le pays incertain

Après cette condamnation des valeurs économiques du terroir, la décision de François de retourner dans le canyon équivaldrait à une fuite vers un refuge littéraire. Désormais, le nouveau Québec existera dans son imaginaire, par une métamorphose ambiguë de sa société :

Il retourna dans son canyon invraisemblable et absurde, ce qui était le lieu d'Amérique où il se sentait le moins en exil. Cependant, à ses côtés, les yeux exorbités, la tête sortie par la lucarne, la vache morte

beuglait vers un inaccessible Trompe-Souris. (Ferron, 1968, p. 105)

Cette fin d'histoire, où l'échec sur le plan de la réalité n'est compensé que par une demi-réussite (se sentir moins en exil) dans l'imaginaire, fait penser au conte « Les provinces ». Ce conte présente un cartographe, dont la vocation est celle de dessiner une carte du Québec, entreprise à la fois moderne et démodée. Démodée dans le sens où ses méthodes ne sont pas très scientifiques ; moderne dans le sens où dessiner une carte reflète une redéfinition du Québec qui s'affirme ainsi de plus en plus comme pays. Le cartographe de Ferron, qui est clairement associé à l'écrivain, est un artiste qui ne convient ni au clergé ni aux hommes politiques. Cependant, le curé et le ministre qu'il consulte l'encouragent à poursuivre sa vocation particulière. Il devient donc en quelque sorte l'artiste qui travaille dans un vide, cerné de près par ses doutes :

Et il se met à bâtir le pays, province après province, sur de belles cartes enluminées. Il travaille seul. Parfois il se dit qu'il est fou, d'autres fois se prend pour un prophète. Ce n'est qu'un artiste comme bien d'autres.

(Ferron, 1968, p. 65)

Le cartographe, à l'instar du conteur, est enfin un être qui évolue entre les

rôles de rêveur, de prophète ou de fou. Mais il a pour but de définir son pays non plus selon l'optique du curé ni selon l'optique du premier ministre, mais plutôt selon sa propre vision, d'où la beauté de ses cartes « enluminées ». En même temps que la beauté, le terme « enluminées » suggère une vision, une sagesse. Cette vision découle tout de même d'une naïveté troublante, en ce sens que le cartographe ne conteste pas véritablement les structures politiques ou ecclésiastiques en place, étant lui-même en dehors de ces structures et toléré par elles. Gilles Marcotte, dans son chapitre intitulé « Le romancier comme cartographe » marque ce que cet écart a de marginalisant pour l'écrivain :

Belle consolation que la liberté, pour qui se cherche un *engagement*, un emploi, une fonction! Le cartographe voudrait pouvoir dire de son oeuvre, comme Balzac du *Père Goriot* : « *All is true* », d'une vérité incontestable, reconnue par tous; et il en est réduit à jouer les prophètes ou les fous. Dans les sociétés archaïques, le prophète et le fou occupaient un espace social autorisé. Il n'en va pas ainsi pour le cartographe d'aujourd'hui, dont le métier, quoi qu'en dise le Primat, ne peut être homologué, et dont les « belles cartes enluminées »

risquent d'être reçues comme d'inoffensifs divertissements. (Marcotte, 1976, p. 172-173)

Si, de la même manière qu'à la fin de « La vache morte du canyon », le pouvoir de l'écrivain-cartographe de réellement changer les structures de la société demeure très problématique, un recours esthétique semble être, dans le contexte politique, celui du mythe. L'emploi de celui-ci est un apport majeur du conte ferronien, mais une étude du mythe chez Ferron, en revanche, révèle de nouvelles complexités et ambivalences. Dans « Retour à Val-D'Or », il s'agit d'une famille de l'Abitibi qui a déménagé à Montréal. La femme, qui étouffe dans la ville, veut retourner à ses sources. Cette femme, qui aime son mari malgré la laideur de celui-ci, vit sa passion. Elle a déjà empêché son mari de se rendre à son travail parce qu'elle « l'aime trop », et le mari est resté avec elle, mais à la fin, elle n'en peut plus; elle veut laisser ses enfants aux soins de la Sainte Vierge et retourner à Val-D'Or. Le mari se voit obligé de considérer sa femme comme folle et ne peut rien faire d'autre que de s'occuper des enfants, pendant qu'elle part en taxi. La démarche de Ferron est de s'attaquer aux mythes nuisibles d'un passé messianique, en inscrivant le conte dans une mythologisation universelle et en créant une

nouvelle mythologie qui porte sur l'avenir du Québec. Comme l'écrit Jean-Pierre Boucher pour définir ce processus, « Pour commencer, il faut d'abord revenir » (Boucher, 1995, p. 55). Le rêve de la femme dans « Retour à Val-D'Or » représente le projet de fonder un pays, par un retour au passé ; ce projet se dessine comme un saut dans le vide, comme une décision ou, pire, un déchirement moral. Ce petit conte qui ouvre le recueil *Les contes du pays incertain* sur la problématique du mythe fondateur du pays, est riche en suggestions. Pour Boucher, Val-d'Or est un mythe nostalgique, se rapportant au pays à faire :

« Retour à Val-d'Or » évoque tout d'abord l'image biblique du paradis terrestre dont on a été chassé. Sont aussi convoqués les mythes américains de L'Eldorado du temps des conquistadores espagnols, et celui de la ruée vers l'or, le Val-d'Or du titre rappelant la découverte de mines d'or à la source du boum abitibien. (Boucher, 1995, p. 57)

Pour Isabelle Bernard, dans « Bacchanale à Val-d'Or », article dont s'est inspiré Boucher, la femme, tout en étant marginalisée par sa folie, occupe le statut de véritable héroïne, clairement associée à la fondation du pays :

L'imaginaire de cette femme est un pouvoir critique, un pouvoir de

création qui s'oppose à la fixité des normes de l'ordre établi. Cet imaginaire est donc politique. Souvent dans l'oeuvre les êtres qu'on dit fous parce que libres et différents de la norme détiennent la vision ferronienne du pays à définir. (Bernard, 1992, p. 188)

Bernard considère que la femme de « Retour à Val-D'Or » apporte « une nouvelle mythologie de la Québécoise » et que, par son dédain pour les tâches domestiques et son abandon des enfants, elle réclame des « rapports sociaux plus justes et par là plus dynamiques entre les sexes, le peuple et les classes au pouvoir » (Bernard, 1992, p. 191). Enfin, pour expliquer pourquoi « la femme était aussi belle que son mari était laid », Bernard remarque :

Elle est belle puisqu'elle n'accepte pas, à l'encontre de son mari, l'aliénation. Elle sait reconnaître l'urgence de la situation et réagir.

Elle montre la voie du salut québécois. (Bernard, 1992, p. 191)

Les paroles plaisent à la femme, sans qu'elle écoute leur sens, par exemple lorsque le propriétaire vient la gronder parce qu'elle empêche son mari de travailler :

Il la sermonna doucement. Il parlait bien, ce propriétaire! Elle aurait

voulu qu'il ne s'arrêtât jamais. Il lui enseigna que l'homme a été créé pour travailler et autres balivernes du genre. Elle acquiesçait; que c'était beau, ce qu'il disait! Quand il eut séché sa salive, il lui demande : « Maintenant, laisseras-tu travailler ton mari? »
— Non, répondit-elle, je l'aime trop. (Ferron, 1968, p. 4)

Pour Bernard, cette fixation par ce verbe exprime la valeur visionnaire du rêve et de la beauté imaginée :

En effet, Ferron refuse de se poser en autorité lorsqu'il se fait entendre par la voix de l'être le plus démuné de cette société-là. Il s'abstient de clore le débat et encourage plutôt la pluralité des discours sur le Pays. Ceux qui parlent bien dans ses contes, comme le propriétaire, les curés, les médecins et les échevins de « Retour à Val-d'Or », sont immanquablement égarés ou dans l'erreur. (Bernard, 1992, p. 188-9)

C'est par les bonnes paroles qu'on essaie de réprimer la folie, folie qui, pour Boucher, constitue une sagesse. La parole est donc suspecte, une lame à double tranchant. Michel Foucault, dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, a montré comment le mot admet plusieurs sens, selon le contexte où le terme est évoqué. Après le XVI^e siècle où Shakespeare et Cervantès ont

libéré les voix de la folie, le XVII^e siècle les a réduites au silence. Depuis, parler de la folie c'est forcément recourir à un langage qui a condamné la « folie » au silence, c'est parler contre elle.²⁸ Ferron, comme nous le verrons dans « Le perroquet » a une grande admiration pour la folie et voudrait lui reconnaître une voix. D'ailleurs, comme nous l'avons indiqué, le cartographe était comparé à un fou.

Nous croyons, pourtant, qu'interpréter la folie de la femme dans ce conte comme de l'héroïsme prêterait à ironie. Val-d'Or constitue pour Boucher et pour Bernard une Arabie québécoise, s'inscrivant dans une mythologie collective. La notion est fondamentale chez Ferron, celle de fonder le pays par le retour au passé. C'est le pays, car l'Abitibi est le « coeur » du Québec. Tout commence par la re-création du passé, ainsi que le montre Boucher. Mais, par une ironie sur laquelle Boucher n'insiste pas, Val-D'Or est un triste lieu de désespoir. Le nom évoque « Eldorado » et autres paradis utopiques de ce genre, mais offre une triste réalité. L'évocation de « Malarctic » par exemple, donne vraiment une impression très sombre de la quête de la femme, et contredit ainsi les prises de position optimistes de Boucher et de Bernard. Bernard, donnant dans la même erreur que Boucher

reprendra, considère la folie de la femme du conte comme une apothéose (« Elle montre la voie du salut québécois »). A notre avis, il faudrait nuancer davantage ce point de vue, car, même si Ferron ne nous autorise pas à la condamner, ses actes restent ambigus. Il y a un risque à se faire prendre au piège d'accepter la folie de la femme comme une valeur positive. Il s'agit bien d'un refus du statu quo, mais d'une erreur aussi. Val-d'Or est un endroit pauvre, un pays dur, où les mines ont été une déception : cela n'a jamais été le site d'une ruée vers l'or. Bernard nous fait remarquer que la ville est également un lieu d'exploitation.²⁹ Le fait reste cependant que la femme abandonne les enfants aux soins de la « Sainte Vierge », abandon que Bernard présente comme de l'égalitarisme féministe, mais qui comporte des conséquences désastreuses que nous reconnaissons pour les enfants, et le côté catholique de ce projet combiné avec l'abandon des enfants évoque tout ce qui est critiqué à la fin de « La vache morte du canyon » : les valeurs du terroir, valeurs qui, même si elles évoquent une nostalgie, équivalent à un abandon des jeunes. A cet égard, le mot « fameux » dans la description de l'Abitibi comme « fameux » pays devient à double entente et présente un côté sinistre. Son premier sens est celui de « célèbre », le deuxième, celui qui

intervient ici, est le sens courant de « mal famé ». Mais le véritable sens ici est « pays de misère ».

La folie de la femme dans ce conte est à rapprocher de celle de la veuve dans « Les cargos noirs de la guerre », conte qui se passe en Gaspésie. La veuve a un amour démesuré pour son fils mort à la guerre. Ce même fils est parti à la guerre afin d'échapper à l'amour étouffant de sa mère. Le récit, où la mère continue d'attendre son fils, en mettant de côté ses économies pour lui, se termine par des retrouvailles qui relèvent du fantastique, car le fantôme revient chercher l'argent. Cette fin heureuse, où les deux vont au paradis, « tant il est vrai que l'amour arrange tout » (Ferron, 1968, p. 179), est pourtant pleine d'ironie. D'abord, l'amour est doublement perverti, celui du fils étant basé sur l'argent qu'il demande à sa mère et celui de la mère sur le désir de dominer son fils, pour le maintenir perpétuellement en enfance. La perversion de leur amour est ressentie par la veuve qui préfère l'enfant qu'elle souhaite à l'être humain qui évolue :

C'était un garçon très exigeant dont le coeur souvent l'avait déroutée. Elle l'aimait trop, elle avait peur de lui. Aussi, avec l'été, devenait-elle moins pressée de le voir revenir. Elle le remettait d'un mois à l'autre,

puis à l'année prochaine. (Ferron, 1968, p.178)

Préférer l'absence de l'être désiré à sa présence est ce qui caractérise le discours du manque. La veuve, comme la femme du « Retour à Val-D'Or » a quelque chose d'une fondatrice du pays de par sa « maisonnette » que le narrateur associe à l'époque où « les premiers Canadiens débarquèrent en Gaspésie ». Mais elle demeure « étrangère » :

Veuve de qui? On l'ignorait. Elle s'appelait Gélinas, un nom qui n'est pas gaspésien. Elle venait, paraît-il, de très loin, d'une province en amont de Québec. En tout cas, c'était une pure étrangère. (Ferron, 1968, p. 176)

Elle, comme l'autre femme, a une folie passéiste, ou, si l'on veut, anachronique, mais qui relève d'un atavisme québécois.

Dans la création d'une nouvelle mythologie québécoise, Ferron semble éprouver une sérieuse incertitude en ce qui concerne l'efficacité politique de son entreprise. Pour les autres mythes évoqués dans les contes, il y a leur même inscription dans une mythologie collective, par exemple avec le parfum qui signifie la fête du « Retour à Val-D'Or », qui nous rapproche de la magie des *Mille et une nuits*, ou des *Contes anglais* « Les Sirènes » et « Ulysse ».

Dans ce dernier conte, le personnage d'Ulysse se retrouve à Ithaca Corner, en Ontario, mais avec la même déception ultime que le héros grec a dû connaître une fois ses aventures terminées. Selon Boucher, « Retour à Val-D'Or » célèbre le mythe tandis qu'« Ulysse » le parodie :

C'est évidemment le souvenir du héros de *L'Odyssee* que suscite l'Ulysse du conte du même nom. Suite à la guerre de Troie, l'Ulysse d'Homère met une vingtaine d'années à rentrer à Ithaque où l'attend fidèlement Pénélope qui, pour repousser ses prétendants, défait la nuit la toile qu'elle tisse le jour. Contrairement à « Retour à Val-D'Or », le mythe est ici, non pas célébré, mais parodié. Le mythe homérique n'est convoqué que pour montrer comment Ulysse et Pénélope sont indignes des modèles dont ils usurpent les noms (Boucher, 1995, p. 58)

Nous croirions par contre, à la suite de notre analyse de « Retour à Val-D'Or », qu'il y a partout parodie du mythe. Dans « Les Sirènes », le mât d'Ulysse devient un mouchoir souillé. Dans « Ulysse », le héros brode à l'instar de Pénélope, mais la nuit et non dans la journée (« A broder, la nuit, à l'envers de la toile de Pénélope »), et il cherche, par la création d'images, à

retrouver ses amours et débauches du passé, qui ont eu lieu dans des régions francophones du pays :

Vite il filait vers ses bonnes années, dans les provinces orientales et barbares, vers Moncton, Pictou, Québec, vers Montréal surtout, une ville où il avait été, quoique sergent-major, un peu moins vertueux qu'il ne l'aurait voulu. (Ferron, 1968, p. 110)

Ce retour nostalgique en arrière est un échec, son recours à la boisson témoignant de sa tristesse. Le mythe du couple stérile anglais et le corollaire de ce mythe, celui du Québécois au sang latin vif, ne serait-il qu'un autre mythe, un autre piège?

Le médecin

Confronté à ces différentes visions de la situation du pays dont aucune ne semble s'imposer, l'écrivain qui cherche à bien servir la cause du pays ne peut qu'éprouver des doutes. Quand on considère à quel point les solutions imaginaires ou littéraires auxquelles on aboutit dans « La vache morte du canyon » et « Retour à Val-D'Or » sont minées par de sombres ironies, on est en mesure de parler d'une angoisse chez le scripteur-polémiste. Un personnage qui revient fréquemment dans les contes de Ferron et qui semble

bien mériter une étude à cet égard, c'est celui du médecin. Le personnage du médecin est à rapprocher de l'écrivain polémiste pour plusieurs raisons. La première, c'est une coïncidence avec le métier de Ferron, lui-même médecin et partagé entre un souci littéraire et une appartenance politique, même si celle-ci est, comme nous l'avons présentée, ambivalente. Le romancier Gilbert La Rocque a déjà exprimé dans une préface le caractère politique du rôle d'un médecin :

faute de mieux, le Docteur diagnostique à tour de stylo... Tout le monde y passe... Du corps à l'esprit et de l'individu à la société... Condamnation médicale d'un système social qui se charge de produire — ne parlons pas de la misère économique, c'est devenu un lieu commun — la détresse physique et mentale... Contestation et constatation à la fois : c'est-à-dire que, dans le monde ferronnien, l'autopsie se fait avec clins d'oeil et grincements de dents... Comme pour dire *vous agonisez mais rassurez-vous, la vie continue...* Car (médecin un jour, médecin toujours) son analyse du mal constitue, en soi, une sorte de consolation... De quoi rassurer... Le vrai rôle du médecin, en fait, qui, pour le meilleur pour le pire, travaille pour que le

monde dure. (Taschereau, 1975, p. 8-9)

C'est le personnage du médecin qui, comme l'auteur, veut guérir les maux de la société, maux que nous apercevons au premier abord comme difficiles à diagnostiquer. Or, le conte « Une fâcheuse compagnie » illustre quelques-unes des incertitudes du médecin. Le nouveau médecin arrive à Saint-Yvon, dans la paroisse de Cloridorme, lieu qui, d'après son nom, attend de se réveiller, c'est-à-dire, de se débarrasser de l'idéologie messianique pour saluer la Révolution tranquille. Il s'y trouve des cochons, dont le rôle est difficile à définir. D'une part, ils semblent être l'image lamentable de victimes qui se plaignent de leur exploitation, mais sans arriver à prendre leur destin en main, même s'ils ont la fameuse joie de vivre des Québécois :

Ils errent autour des maisons, impudents et familiers, en quête de déchets. Par les jours ensoleillés ils se divisent en truies et en verrats, mais c'est pour mieux se rapprocher; ils s'en donnent alors à coeur joie, sans aucune retenue, comme de vrais cochons.....Ce sont eux qui tracent des sentiers dans la neige fraîche....Tels sont les cochons de Saint-Yvon, au demeurant fabricants de lard comme leurs confrères des vieux comtés et criant aussi haut leur déplaisir quand vient l'heure

de se livrer. (Ferron, 1968, p. 39)

Mais d'autre part, ces cochons sont également des créatures drôles qui servent alors à teinter de ridicule le sérieux du médecin. Selon Yves Taschereau, qui a étudié le personnage du médecin chez Jacques Ferron³⁰, ce sérieux est une composante essentielle du pouvoir du médecin, à tel point que le sérieux devient arrogance :

L'arrogance est le premier défaut du médecin, du moins le plus apparent. Celle-ci se mesure d'abord à la façon dont il arbore son titre : le médecin, tout comme l'avocat qui est un maître, n'est pas un simple « monsieur », c'est un « docteur ». (Taschereau, 1975, p. 19)

Taschereau fait alors deux observations à propos du médecin. D'abord, son pouvoir est « tiré de la faiblesse des patients » (Taschereau, 1975, p. 20). Ce n'est pas uniquement parce qu'il est autoritaire ou démagogue qu'on lui accorde un respect spécial, c'est parce que le patient met son espoir en lui. Par contre, Taschereau note ensuite que « l'arrogance est essentielle à sa réussite » (Taschereau, 1975, p.20), car le médecin doit inspirer confiance aux patients. Pour aider les patients, comme pour faire de la politique, il faut mener. Dans « Le perroquet », c'est au médecin de prendre des décisions

arbitraires pour déterminer la folie des patients :

— C'est que, docteur, dit-il, ma tante Donatienne se conduit drôlement.

Et il requérait mes services pour la mettre à l'asile. Je ne fus pas surpris : la mode est à l'internement. Lorsqu'un indésirable n'est pas criminel, on le dit malade; ainsi peut-on l'incarcérer sans procès. A ce point de vue la médecine est une institution commode, qui supplée à la justice. Les médecins d'ailleurs se prêtent au rôle; ils font d'excellents geôliers. Il ne leur reste plus à apprendre que le métier de bourreau...

(Ferron, 1968, p. 51)

Le conte « Armaguédon » présente un médecin-narrateur qui paraît être réellement tourmenté par l'ensemble des incertitudes touchant sa profession et que nous avons vu exprimées dans d'autres contes. Le médecin éprouve une sympathie pour son ami le capitaine qui, en uniforme, exerce son autorité en prenant des décisions arbitraires et en buvant beaucoup sans devenir tout à fait saoul. Si le capitaine boit, pour oublier notamment la mort de son fils, son ami le médecin-narrateur court chez les prostituées, accablé sous une crise d'identité. La nouvelle raconte comment ce médecin,

arrivé sur les lieux d'un accident de voiture, se sent complètement dégoûté par son propre personnage :

Moi, il me fallait partir. Mon rôle était fini. Je restais avec mon personnage, et il ne me collait guère à la peau. Sans mes diplômes j'aurais pu me prendre pour un charlatan. Médecin, je ne pouvais me croire. Mais personne n'avait jamais douté de moi. J'avais fini par m'y faire, à ce personnage de confection, à y flotter comme à mon aise, avec une sorte de sans-gêne. (Ferron, 1968, p.148)

La situation d'« Armaguédon » illustre parfaitement l'impuissance que ressent le médecin ainsi que le capitaine devant la mort. La notion d'*accident* est à rapprocher de celle de *tragédie* car toutes deux figurent dans ce conte. Le malheur accidentel est ce qui arrive sans raison particulière, au hasard, donc sans héroïsme, sans gloire. Le tragique, au sens dramatique, est ce qui survient par l'effet d'une nécessité supérieure, le héros étant puni par les dieux, mais résistant de façon glorieuse. Dans ce conte, il s'agit bien, non pas d'une mort qui auraient pu être évitée par un traitement médical plus efficace, mais plutôt d'*accidents* sans raison. Les humains exigent cette dignité qui vient avec la tragédie, et l'écrivain, comme le médecin avec son

autorité et son « portuna », est là pour leur conférer une dignité tragique, en jouant le rôle de témoin digne et sympathisant. L'imaginaire du médecin-narrateur ajoute donc l'élément de tragédie en dépeignant une scène qui s'inspire du théâtre grec. Il remarque

quatre voitures de police et deux camions de pompiers disposés en demi-cercle. Comme théâtre c'était d'autant plus saisissant que les blessés n'étaient déjà plus là pour distraire l'attention. [. . .] La foule complétait le cercle, silencieuse et recueillie. Trois couvertures de laine avaient été étendues carreaux rouges sur le chemin noir. On me fit l'honneur des statues, les dévoilant l'une après l'autre pour que j'apprécie le travail de l'auteur. (Ferron, 1968, p. 146)

Le médecin apporte une dignité aux malades, comme à Fritz Coldmorgan, ancien combattant, souffrant d'une diarrhée. C'est un être malheureux et seul car sa femme n'éprouve aucune sympathie pour lui :

Il se sentait bien malade, Monsieur Fritz Coldmorgan. Et seul, sans aucun réconfort. Madame Coldmorgan le regardait comme un défaitiste, sinon un athée. (Ferron, 1968, p. 149)

Fritz a connu la guerre et ne s'en est pas remis. Un grand malheur à l'échelle

de l'humanité comme la guerre ou comme Armaguédon (Fritz est Témoin de Jéhovah) n'est pas forcément plus pénible que les malheurs personnels où d'ailleurs la gloire fait défaut. La dignité du médecin est essentielle non seulement à son statut mais aussi à la dignité du patient. Par contre, cette dignité nécessaire possède quelque chose de faux qui hante ce médecin qui achève sa soirée par une visite chez la putain. Le ridicule de cette mascarade hante d'une autre manière le médecin dans « Une fâcheuse compagnie ». Il est suivi par les cochons, ces créatures sinistres et allégoriques. Sa dignité est ainsi remise en question, mais cela demeure un secret :

je me souvins du coin obscur, quelque peu truffé, que j'avais dans le coeur et que je croyais, à cette époque, être le seul à posséder. Pour rien au monde je n'eusse avoué sa présence. (Ferron, 1968, p. 40)

On dirait que la mystique du médecin est tellement forte qu'elle lui permet de conserver son secret. Si nous considérons le médecin comme symbole de l'écrivain qui écrit pour son pays, ce secret est significatif. Comme nous l'avons déjà montré, les cochons représentent d'une façon cocasse les Québécois dépossédés par le phénomène de la colonisation ou bien abrutis par un mode de vie arriéré. L'écrivain qui cherche à mener son peuple dans

quelque direction politique se trouve ridiculisé par le fait qu'en étant québécois aussi, il souffre des mêmes conditions. De plus, « Une fâcheuse compagnie » s'attaque tout simplement à l'esprit de sérieux, que l'on retrouve à la fois en médecine et en politique.

Dans « Mélie et le boeuf », le mari de Mélie, femme qui, se sentant désœuvrée après le départ du dernier de ses treize enfants, prend en affection un boeuf, remarque à propos d'un choix de carrière pour le boeuf : « Un docteur, on ne rit pas » (Ferron, 1968, p. 27). Là, il faut lire qu'on ne rit pas, c'est-à-dire qu'on ne badine pas, même lorsque le mot « docteur », dont le sens premier est celui de docte ou d'érudit, se trouve appliqué à un boeuf. Cette situation absurde, amplifiée par le ton de politesse et de dignité des personnages, prend fin lorsque le narrateur, qui s'attend au pire, frappe à la porte :

— Ne vous gênez pas, docteur, faites entrer vos amis.

On me reçut avec une politesse exquise. Les cochons restèrent dehors.

(Ferron, 1968, p.41)

Cette attente empreinte d'ambiguïté ne veut pas dire que le conte se termine « en queue de poisson ». Elle est significative plutôt d'un écart entre le

personnage du médecin et celui de l'individu discernable derrière le titre, et surtout du fait que le rôle de médecin comporte un certain protocole.

Taschereau note que la médecine a ainsi des rapports avec l'art du langage :

Selon Ferron, la médecine, la vraie, est un art oral, une cérémonie de conjuration des maux par les mots. Tel est le rôle du jargon médical qui transforme une vulgaire « bosse dans le derrière » en une émouvante « tumeur dans le périnée » (*L'ogre*, 33). Comme l'ancienne liturgie, la médecine a besoin d'un langage somptueux, hors de l'ordinaire, pour atteindre le ton du cérémonial. (Taschereau, 1975, p. 31)

La médecine est un art de langage, comme l'écriture. Il ne s'agit pas de soigner seulement la maladie, mais le patient tout entier, corps et âme, en lui offrant une certaine dignité. De même, l'écrivain, par sa forme, sa tenue pour ainsi dire, représente un bien pour la société. Par contre, puisque ses pouvoirs sont limités, souvent plus affectifs que rigoureusement physiques, l'écrivain-médecin a des doutes sur sa valeur. Dans « Les Méchins », le médecin dans les colonies, sans doute au bord du désespoir, est à la recherche « d'un peu d'opium ». Faute de trouver l'évasion désirée, il est obligé de

reconnaître la carence suivante :

Je soignais correctement comme il est dit dans les livres, sans toutefois y mettre du mien, sans pitié, sans amour. Je ne me rendais pas compte que je soignais mal. (Ferron, 1968, p. 36)

Le soutien moral que n'apporte pas ce médecin aux patients est pourtant essentiel. Cependant, si Ferron n'affirme pas sans équivoque que l'écrivain a le devoir de guérir les maux de la société, on voit qu'il écarte ses incertitudes quand il dénonce l'absence de qualités morales d'un autre écrivain-médecin, Louis-Ferdinand Céline, à la fois dans ses écrits et dans sa pratique. Ferron est catégorique à l'égard de Céline, le jugeant à titre de médecin et d'idéologue, aux dépens des autres qualités esthétiques de son oeuvre. Le ton catégorique du passage suivant de l'essai « La théocratie de façade », dans *Du fond de mon arrière cuisine*, saute aux yeux :

Céline fut un fou et qui doit peut-être son style aux poètes comme il doit l'idée de sa trépanation à Guillaume Apollinaire qui, lui, fut vraiment blessé à la tête, trépané et retrépané, alors que Céline ne l'avait été qu'au bras; Céline fut un mauvais médecin... (Ferron, 1973, p. 95)

Et dans un autre essai de la même collection, « Un ami du Canada », Ferron accuse Céline d'avoir plagié le style de l'entourage d'Apollinaire (Ferron, 1973, p. 115) et il donne des exemples d'erreurs médicales (Ferron, 1973, p. 117) faites par Céline dans *Voyage au bout de la nuit*. Si Ferron fustige ainsi Céline, c'est que dans ce cas du moins il n'admet pas de distinction entre la valeur esthétique d'un livre et son apport idéologique. L'écrivain, tout autant que le médecin, a une responsabilité sociale. Or, ce rôle est miné par une impuissance devant le mal, réduisant le médecin-écrivain à un rôle de témoin passif; d'où un sentiment d'échec chez le médecin-narrateur dans « Armaguédon », qui parle d'une « mort réussie » :

Le Capitaine :

— On peut dire qu'il l'a bien gardée, lui, sa dignité.

— Dans les circonstances, il ne pouvait vraiment faire mieux.

Regardez-le bien. Une mort réussie, Capitaine.

— Ça se réussit donc, la mort?

— Capitaine, si je n'étais pas un mécréant, je dirais que vous n'avez pas de religion. (Ferron, 1968, p. 147)

Puisque le médecin ne saurait connaître de victoire sur la mort, la seule

réussite possible, c'est une mort dans la dignité devant un médecin-témoin digne de l'événement.

Comme nous l'avons vu dans « Le perroquet » par exemple, le médecin est même capable d'abus, ou d'avoir, par la fausseté (« l'arrogance ») de son personnage une influence négative. Le personnage du médecin, chez Ferron, est touché par l'ambiguïté. Ce personnage apporte des remèdes douteux, une simple illusion de compétence, se sachant impuissant à aider. Si nous appliquons cette ambiguïté à l'écriture ferronnienne dans la Révolution tranquille, la notion du *pharmakon* de Derrida dans *La Dissémination* s'avère encore une fois pertinente. Rappelons que dans le texte de Platon que Derrida étudie il est question de l'écriture, de sa valeur par rapport au logos, à la parole parlée. L'écriture est le *pharmakon*, dans sa signification négative ou positive. Derrida illustre ce concept en évoquant une cérémonie où les Athéniens sacrifiaient un bouc émissaire pour chasser les calamités :

Origine de la différence et du partage, le *pharmakos* représente le mal introjeté et projeté. Bienfaisant en tant qu'il guérit — et par là vénéré, entouré de soins — malfaisant en tant qu'il incarne les puissances du mal — et par là redouté, entouré de précautions. Angoissant et

apaisant. Sacré et maudit. (Derrida, 1972, p. 166)

Ce que Derrida est en train de noter, en considérant l'écriture comme un *pharmakon*, c'est-à-dire, à la fois comme une drogue et un poison, c'est sa double portée. Dans les contes de Ferron, l'écriture est suspecte, d'où une « oralité » dans le conte ferronien, le texte se lisant comme une transcription d'une histoire racontée à l'improviste. De plus, une méfiance générale à l'égard des mots se fait sentir. Aussi Ferron cherche-t-il toujours la nuance, en se plaçant à côté de ses mots. Dans les essais, il évite des définitions trop réductrices, par exemple, dans « La confiance au croque-mort », où les notions importées de « pays colonisé » le gênent :

Le Québec, qu'on le prenne de tous bords, tous côtés, c'est une difficulté intellectuelle, une entité qu'on ne retrouve pas dans les livres de définitions. Si l'on cherche à l'en revêtir de force chez les grands tailleurs reconnus, tel Maurras, tels Memmi et Fanon, il est mal fagoté et nos célèbres intellectuels, ses habilleurs, ont des comportements bizarres. (Ferron, 1973, p. 85)

Ferron résiste au dogme et la métaphore du tailleur implique que les modes risquent de dicter les idées. En outre, plus loin dans le même essai, il affirme

que « le tout-fait, qu'il soit de droite ou de gauche, nous habille si mal » (Ferron, 1973, p. 88). D'abord, on perçoit que Ferron a des scrupules à l'égard de la notion de colonisation telle qu'elle est appliquée fréquemment au Québec pendant la Révolution tranquille (on sait qu'il a précisé que les Québécois sont plutôt des « semi-colonisés »³¹). Par l'intermédiaire de Gaston Miron³², les idées de théoriciens étrangers comme Franz Fanon, qui se rapportent à la situation coloniale en Afrique, ont été appliquées dans un contexte québécois. La réponse de Ferron à ces habilleurs, c'est de reprendre une théorie de Fanon et de s'en servir contre ceux qui appliquent la notion de colonisation au Québec sans nuance : en suivant des idées toutes faites provenant de l'étranger, le Québec subit une espèce de colonisation idéologique. Et il va de soi qu'on n'est jamais tout à fait capable de réussir sur la voie des autres, car, dans la recherche de sa propre identité, la seule façon d'avancer est d'ouvrir son propre chemin.

L'idéologie est complexe, et le langage devient instrument d'illumination, mais aussi d'aveuglement; le tailleur, selon la métaphore du titre, est également un croque-mort. Au lieu d'habiller un être vivant et dynamique de particularités, il habille une abstraction du Québec, un

concept mort. Il faudrait interpréter cette métaphore comme un indice que la littérature doit atteindre à un dynamisme plus vital que le discours politique importé et appliqué de façon uniforme et dogmatique. L'ironie du tailleur/croque-mort, par laquelle « nous ne léguerons pas grand-chose au monde, sauf une mort embellie » (Ferron, 1973, p. 89) ressemble, de prime abord, à une constatation d'impuissance et d'amertume. Mais lorsqu'on considère cette image à la lumière de la notion de *pharmakon* de Derrida, on est tenté d'y voir comme une prise de position littéraire. L'idéologie dans les textes de création est le *pharmakon*, à la fois remède, c'est-à-dire réflexion pertinente sur la société, et poison, c'est-à-dire une vue arbitraire, une systématisation inappropriée que l'on impose à une création.

Politique et écriture

Dans le contexte de Ferron, qui ne veut dispenser en aucune manière l'écrivain de ses responsabilités sociales, comme nous l'avons vu dans le cas de Céline, l'idée du tailleur/croque-mort suggère une issue au conflit moral. Si, lui-même étant idéologue, les lacunes dans les idées comme celle d'un Québec colonisé sont perçues comme cause potentielle d'échec, l'écriture en revanche est libératrice. Un texte où la notion de *pharmakon* semble

particulièrement pertinente est le conte « Retour au Kentucky » . La situation entre le mari américain et la femme belge est tout à fait réversible : c'est l'amour et c'est la guerre. La première rencontre de ce couple, couple qui constitue sans doute une allégorie des deux Canada, est encadrée par une description mythique :

La guerre ne se fait pas à parties égales. En tout cas il y avait là disproportion : Mars était grand comme le monde, Vénus délicate comme l'Europe. (Ferron, 1968, p. 165)

Dans un sens, la notion de « disproportion » suggère une histoire de domination, de guerre entre l'Amérique et l'Europe, mais d'une Europe isolée en Amérique du Nord, c'est-à-dire, le Québec :

C'était la guerre, ce l'est encore, la guerre du monde contre le plus petit des continents. Que sommes-nous sinon une marche de l'Europe en Amérique. L'Europe a été perdante. Il était assez naturel qu'un soldat américain vînt achever chez nous sa victoire. Montréal est une étape entre la Belgique et le Kentucky. (Ferron, 1968, p. 166)

Mais, en fait, bien que le récit laisse entendre que la culture américaine s'infiltré un peu partout, il s'agit plus d'échange mutuel car « Retour au

Kentucky » est aussi une histoire d'amour, de mariage fructueux, d'un couple où chacun bénéficie des différences de l'autre. Tandis que le mari et la femme se taquent mutuellement, ni l'un ni l'autre n'a l'impression de céder du terrain :

La Walonne haussait les épaules : « Mon mari est un peu toqué, vous savez. Il ne veut rien entendre qu'en anglais; un vrai canard dans une nichée de poulets. — Toqué? Et vous, ma chère? Canard? Peut-être, mais cane vous deviendrez à votre tour. La maison, la famille, la paroisse, tout cela est petit. Les enfants grandiront. Au-delà de Saint-Hubert il y a le monde. Je les y attends. Je ne suis pas pressé. Ce sont eux qui vous apprendront l'anglais, ma chère! » (Ferron, 1968, p.166)

L'ambiguïté est ici manifeste : d'une part, il y a l'assurance insidieuse qu'exprime le mari à propos de l'assimilation inévitable du français par l'anglais, mais d'autre part, il y a un mariage harmonieux. Même si les points de vue politiques exprimés par les *Contes* conservent toute la richesse de signification que la notion de *pharmakon* incarne, on aurait tort d'affirmer que Ferron ne se prononce pas sur les questions idéologiques, le nationalisme

et la justice sociale. Enfin, le projet politique ou l'engagement, si l'on veut, dans les écrits de Ferron est constamment nié en même temps qu'il est affirmé. Le rejet d'une participation directe à la politique de la part de Ferron est plutôt un refus de participation active, refus de jeunesse appris lors de ses lectures du philosophe français, Alain. Dans une entrevue accordée à Pierre L'Hérault en 1982, Ferron s'explique :

Est-ce que vous avez des rapports avec le Parti québécois, des influences sur lui?

Absolument pas! En politique, il faut bien faire attention. Si vous voulez conserver votre liberté, votre imagination, votre imaginaire, il ne faut pas exercer le pouvoir. Voilà une chose que j'ai apprise très tôt dans Alain. Qu'est-ce que vous voulez, l'exercice du pouvoir stérilise nécessairement la vie. Il y a avantage pour le pouvoir politique à être surveillé par les gens libres qui ne profitent pas de son exercice, mais qui le guettent et qui sont ses meilleurs conseillers. (Michaud, 1995a, p. 408)

Ici, Ferron indique bien qu'il voudrait influencer la politique par ses écrits, le pouvoir ayant avantage à être « surveillé par les gens libres ». Pourtant,

l'apport politique des *Contes* reste subtil et plein de contradictions.

Par contre, un geste social possédant chez Ferron assez de netteté, c'est son refus de la deshumanisation de la planète, deshumanisation incarnée à ses yeux par le Torontois, Marshall McLuhan. D'après Ferron, McLuhan, avec sa devise célèbre « The Medium is the Message », est l'apôtre de l'éthique matérialiste. C'est l'ennemi du conteur aussi, comme le suggère le « robineux » dans le conte « Martine » :

Puis les chevaux disparurent, remplacés par des machines. Les chemins se redressèrent et durcirent. Dès lors marcher ne fut plus possible : comment voulez-vous qu'un homme rivalise avec ces machines de vitesse, qui brûlent l'espace sur des rubans d'asphalte fumant? Marcher n'avance plus. Autant vaut ne pas bouger. Aussi avons-nous cessé de vagabonder. Le pays sans nos contes retourne à la confusion. (Ferron, 1968, p. 139)

On peut ainsi supposer que le conteur est celui qui offre un salut au pays : un lien entre le passé et l'avenir. Le conteur, cartographe visionnaire, veut situer le pays. C'est en écrivant qu'il prend la parole pour établir des textes solides et, pour ainsi dire, préserver les paroles pour les générations à venir.

Aussi trouve-t-on une prise de position idéologique dans le conte, prise de position dont Ferron fut très conscient. Le conte est le lieu, entre parole et écriture, où la tradition orale rencontre la permanence, la légitimité de la littérature.

Mais cette rencontre, comme le mariage de l'idéologie et de l'esthétique chez Ferron, s'avère indécise. L'oral relève du régional, d'un moment historique précis, tandis que la littérature cherche une portée universelle. L'universel comporte une bonne part d'illusion. C'est l'art du conteur que de créer une illusion durable, mais, comme Ferron l'indique à plusieurs reprises, le personnel finit toujours par l'emporter sur l'universel. Ferron note, dans « Le verbe s'est fait chair — on manque de viande », que tous les « acteurs » incarnent un « je » :

Quand je parle ou j'écris, je ne dispose que d'un seul acteur. Ce visage nu, il se nomme JE, mais il s'affuble aussi de personnages, à savoir le TU, le IL, le NOUS, le VOUS, le ILS. Cela me confirme dans ma solitude tout en témoignant de mon besoin de m'en sortir. Je reste unique et pourtant je me multiplie pour me rendre compte de la diversité du monde. (Ferron, 1973, p. 146)

La manière de surmonter ce paradoxe littéraire de la tension entre la solitude et le besoin de s'en sortir, c'est le recours au « nous ». Mais cela ne va pas sans difficulté, car, de même que le « je » ne peut pas vraiment parler au nom de tous, le « nous » collectif est à définir constamment.

Néanmoins, c'est le « nous », pour problématique qu'il soit, qu'il faut adopter si on veut poursuivre une politique nationaliste, qui finit donc par être en contradiction avec les exigences personnelles.

Ainsi Ferron se montre-t-il idéologiquement ambivalent. Souvent, il se présente comme l'avocat du diable, étant tour à tour le défenseur de Duplessis, l'allié du FLQ ou du parti Rhinocéros. Il est l'ennemi du sérieux, tout en demeurant préoccupé autant de sa propre identité que de celle de son pays. Il est toujours à la recherche de la nuance, de l'exception à la règle.

Enfin, nous nous rendons compte que l'auteur, qui se veut le médecin des maux de la société, doit se contenter d'une sagesse socratique, d'une sagesse fondée autant sur la constatation de son ignorance que sur un geste héroïque. Nous voyons dans les contes comme « Retour à Val-D'Or », « Retour au Kentucky » ou « Les cargos noirs de la guerre » que le nationalisme de Ferron reste un fantôme ambigu. Notons également chez

lui une distanciation vis-à-vis des systèmes universalistes. Les contes de Ferron possèdent une force qui transcende la spécificité culturelle du Québec et l'inscrivent dans une tradition littéraire, mais l'auteur n'aborde pas la révolution en cours avec l'assurance réconfortante propre à certains de ses contemporains militants : la vraie révolution devra comporter une nouvelle élévation de la conscience morale. Finalement, le plus profond engagement de Ferron a été envers l'écriture, et envers lui-même.

Chapitre 3

Jacques Godbout : la séduction du pouvoir

Introduction

A la différence des contes de Ferron, l'oeuvre de Godbout présente une tension beaucoup plus manifeste entre la polémique et la création esthétique. Avec une vulnérabilité plus prononcée, Godbout étale ses incertitudes à titre de romancier et de polémiste. D'où, pour la lecture, une épreuve et, jusqu'à un certain point, le sentiment d'un échec aussi bien littéraire que politique. En même temps, lorsqu'on considère l'évolution littéraire de Godbout, on remarque que les doutes exprimés trouvent leur source dans un engagement tiède et incertain : l'auteur apparaît comme une sorte de caméléon qui réagit aux modes plutôt qu'un générateur d'idées. Il évolue vers un conservatisme à la fois littéraire et idéologique. Paradoxalement, le manque de conviction chez Godbout sert, dans une certaine mesure, à faire ressortir son talent indéniable de conteur, en accentuant le processus de production littéraire.

Godbout essayiste

Dans les essais que Godbout a écrits entre 1961 et 1975, recueillis dans *Le Réformiste, textes tranquilles*, on s'attendrait, d'après le titre du recueil, à un projet de réforme, à un texte polémique pour revendiquer une amélioration des institutions sociales. Et, en effet, dans « Février 1964/A quoi sert la télé? » Godbout reprend un de ses thèmes préférés, à savoir l'omniprésence de la culture télévisuelle dans notre existence. Il est vrai qu'il y critique les annonces publicitaires envahissantes, accablantes :

Aujourd'hui, pour chaque heure de télévision, il faut soustraire seize minutes d'annonces commerciales qui n'ont même pas l'esprit ou le charme des courts métrages publicitaires que présentent les salles de cinéma, à Paris. Les postes privés en sont rendus à découper leur journal télévisé en tranches précieuses, chacune entrecoupée d'un *spot* publicitaire de la General Motors ou d'une compagnie d'assurance-vie : qui donc va croire à la liberté de l'information dans la « libre entreprise » ? Personne n'est dupe. (Godbout, 1975, p. 38)

Pourtant, on note quelque ambivalence chez Godbout lorsqu'il aborde la

question de l'américanisation envahissante à la télévision. En effet, Godbout, à maintes reprises, se révèle un admirateur de ce médium électronique, de cette « lumière sur le monde » (Godbout, 1975, p. 39). Dans « Septembre 1966/La télévision est immorale », après avoir critiqué le côté superficiel de la télévision américaine, où tout repose sur le « spectaculaire », Godbout nuance encore sa position en suggérant que la Société Radio-Canada pourrait suivre l'exemple américain :

Mais qui dit péché dit plaisir. Aujourd'hui encore la télévision d'État se conduit comme une vierge regardant par-dessus la clôture les postes privés où l'on s'amuse. Une Société Radio-Canada en état de péché par rapport aux idées reçues sur le bon goût ferait peut-être rougir Claude Ryan mais séduirait le vulgaire, l'homme du commun, le commun des hommes, le citoyen, en somme le véritable téléspectateur, la collectivité. (Godbout, 1975, p. 107)

L'ambivalence de la position de Godbout à l'égard de la télévision revient parfois à un constat d'impuissance face à un phénomène global. Il semble suggérer qu'il est préférable de négocier ou de louvoyer, afin de tirer son épingle du jeu, plutôt que d'opposer une résistance inutile. Dans un

deuxième volume, *Le Murmure marchand*, qui recueille les essais d'entre 1976 et 1984, Godbout se présente comme un prophète de malheur, annonçant notre assimilation par les Américains et ce, par le biais des compagnies inter-nationales toutes-puissantes. Un écrivain qui voudrait résister à ce mouvement assimilateur serait écrasé par l'ampleur du phénomène :

Il n'est plus aucun besoin de bombardiers et de chars d'assaut pour conquérir un pays. Il suffit que chaque foyer ennemi possède un téléviseur. En quinze ans, par exemple, les États-Unis ont pris possession du territoire mental des Canadiens anglais. Les sociétés américaines, par filiales interposées, ont peu à peu transformé ce territoire mental en champ de commerce profitable. (Godbout, 1984, p. 17)

Puisqu'elle touche à un « territoire mental », cette espèce de pollution culturelle concerne directement l'écrivain, quel que soit son engagement. Ce deuxième volume exprime une vive anxiété face au « consumérisme »³³, dont la télévision est le porte-parole capital, mais, en même temps, la même ambivalence, le même quasi-attachement à l'américanisme.

Ce type de message ambigu se retrouve dans les essais où il décrit le rôle de l'écrivain. Dans « 1975/Or, le cycle du sirop d'érable dure donc » Godbout affirme, non sans un soupçon de regret, que la littérature a un rôle politique à jouer, ne serait-ce que parce que les écrivains, au début de la Révolution tranquille ont essayé de créer une « littérature nationale »,

Il était inévitable, dans ces conditions, que la littérature devint le lieu du patriotisme, puisque la patrie était un non lieu et que la nation, abandonnant les structures ecclésiastiques [sic], n'avait plus que les structures de la langue à habiter; la littérature devint le parlement de l'indépendance et le manifeste du F.L.Q. son discours du trône.

(Godbout, 1975, p.193)

Godbout soutient par contre que la littérature devra demeurer contestation des valeurs reçues une fois que la victoire sera acquise, et qu'elle devra rester marginale. Une fois que le Québec se sera mis à exister comme lieu pleinement conscient de sa différence, le véritable écrivain tel que Godbout le décrit travaillera donc à contre-courant, devenant plus actif que jamais :

Écrire, comme immigrer, c'est faire un choix, c'est refuser de se laisser porter par les idées reçues, c'est être conscient de la précarité des

échanges, c'est assumer l'angoisse de la mort, c'est rejeter la famille et l'héritage... (Godbout, 1975, p.196)

Malgré cette prise de position, Godbout dans ses écrits ne cesse d'étaler le conflit intérieur qui le bouleverse, car un écrivain ne peut pas abandonner la politique nationaliste ni l'« anti-consumérisme » ni surtout en être le porte-parole exemplaire. Dans « Vient de paraître » (1981) l'écrivain, qui veut rejoindre un public et qui doit signer des exemplaires de son livre, est comparé à un prostitué, parce qu'il cherche à charmer l'acheteur potentiel et parce qu'en fin de compte il se vend :

S'asseoir devant ces exemplaires et faire en série un geste d'amitié, c'est tenir bordel. Combien de clients avez-vous satisfaits dans votre cagibi? La maison d'édition comme un hôtel de passe? N'est-ce pas ce que dit le Contrat que vous avez signé avec espoir? Les écrivains se vendent le cul? Ils flattent? Ils séduisent? (Godbout, 1984, p. 105)

Cette mauvaise conscience hante tout auteur, mais, en même temps, Godbout sait qu'il ne peut rester sur les marges de la société car il subit, qu'il le veuille ou non, l'influence de contraintes idéologiques. Dans le même essai, Godbout se souvient de l'époque de la Révolution tranquille comme

d'une période d'étouffement par l'idéologie :

C'est dire que l'écrivain se retrouve avalé par le discours politique.

Mais aussi les lecteurs, institutionnels ou libres, habitant la même structure, retiendront pour mémoire les oeuvres qui constitueront le plus clairement possible ce patrimoine nécessaire. (Godbout, 1984, p. 109-10)

Janusz Przychodzen, dans son analyse de l'essai littéraire au Québec, considère que Godbout dans ses essais va au coeur de la problématique du rapport entre l'idéologie et la littérature :

Pour cet essayiste, la conviction principale qui représente une force motrice dans son discours pourrait se résumer de la façon suivante : toute pensée fabricante d'idéologie va à contresens d'une véritable entreprise littéraire. A travers la réflexion du Je sur sa propre écriture se fait ainsi une prise de conscience de la difficulté qu'éprouve au Québec l'écrivain qui veut transgresser le mur des lamentations qu'incarne le texte national. (Przychodzen, 1993, p. 61-2)

Pour Przychodzen, Godbout oppose l'espace intime, celui du « Je », à l'espace plutôt anti-littéraire du « Nous ». Mais nous ajouterions que,

quelque anti-littéraire qu'il soit, ce « Nous » idéologique continue à occuper un rôle central dans l'oeuvre de Godbout, oeuvre qui ne cesse d'offrir des prises de position politiques. Pourtant, cette politisation semble en effet se faire à contre-coeur, avec peut-être un sentiment de culpabilité. D'où un déchirement chez Godbout qui évolue de la dévalorisation des positions extrêmes à un certain conservatisme. La racine de cette polémique à contre-coeur, que nous étudierons à travers plusieurs romans de Godbout, se trouve dans le conflit fondamental que relève Przycdhodzen entre être écrivain et être écrivain québécois chargé de promouvoir la notion de pays.

L'écrivain, selon Godbout, ne peut échapper à une casuistique qui ne convient pas aux besoins de la politique militante . L'une des ambiguïtés rencontrées est la complicité entre révolté et oppresseur. Le passage suivant, encore tiré de l'essai « Le Murmure marchand », souligne à quel point on est complice du processus d'assimilation américaine, même lorsqu'on se révolte :

Ainsi chaque fois que naît une contestation de l'ordre marchand établi, chaque fois que la république des consommateurs est menacée de l'intérieur, et que les conjurés tentent d'échapper aux rites du consumérisme, les publicitaires, qui sont toujours les plus forts,

utilisent les armes mêmes des révoltés pour augmenter, momentanément, le ronronnement de l'appareil à accroître les désirs. Qu'il s'agisse des *hippies* des années soixante ou des écologistes des années soixante-dix, les uns et les autres se retrouvent rapidement à l'étalage : robes et colifichets en boutiques de luxe, leurs aliments naturels offerts entre la pharmacie et l'épicerie. (Godbout, 1984, p. 25)

Cette notion de complicité, où tout finit par servir les besoins du « système » est au coeur de la problématique du rapport entre idéologie et création chez Godbout. Il note dans « L'entêté de la famille » que notre époque favorise les modes, et vit ainsi en dehors de l'histoire. Comme dans les annonces publicitaires, tout vise le moment présent :

la publicité n'est pas l'ennemie du style, mais au contraire en vit, comme un vampire du sang des vierges. Parce qu'elle use rapidement le ton, elle se doit de relancer des modes et change à coup sûr la configuration de l'écriture : ainsi le discours publicitaire est commercial, le discours littéraire est patriotique, mais si ce dernier devient populaire, le discours publicitaire s'ornera alors des oripeaux

nationaux qui lui permettront de faire du style, et commerce de style.

(Godbout, 1984, p. 112)

Cette « dialectique » (mot de Godbout pour ce rapport entre publicité et littérature) fait de l'écrivain un participant. Ce phénomène de complicité, décourageant en soi pour l'écrivain militant, sera une notion capitale dans l'oeuvre de Hubert Aquin. Tandis qu'il provoque chez, par exemple le narrateur de *Prochain épisode*, un sentiment d'impuissance, la réponse de Godbout suggère qu'il sait, à la différence d'Aquin, adopter de nouvelles positions : il est attiré par ce qui lui répugne et il cherche à s'y adapter. Dans un texte du *Réformiste*, originellement publié dans *Parti pris* et intitulé « 007 », il présente le travail de l'écrivain comme étant semblable à celui du militant, mais avec ironie. L'article analyse le personnage mythique de James Bond, en le comparant au directeur de la revue *Parti pris*, Pierre Maheu, écrivain militant, et ensuite au créateur du personnage de Bond, Ian Fleming :

Bond, au fond, c'est ce technocrate de trente ans, sportif, qui est né d'une famille modeste, qui a réussi ou tente de grimper. Et s'il y a du Bond dans tout idéaliste, il y en a encore plus dans tout idéaliste qui

veut régir la société, dans tout moraliste, dans tout Pierre Maheu qui veut prendre la vie par-devant et gagner. (Godbout, 1974, p. 76)

Cette dernière comparaison reflète à la fois une désillusion causée par l'inefficacité politique de la littérature idéologique et une fascination exercée par le pouvoir tel qu'il est incarné par la figure de James Bond. L'écrivain à tendance idéologique doit aspirer, sans espoir, à réussir comme le fait James Bond :

Bond n'est pas chrétien : sa morale est celle de l'efficacité. Et puis il boit quand il a soif, il couche avec des femmes superbes quand il a envie d'une fille, il tue quand il le désire, il dépense comme il l'entend, tous les petits-bourgeois l'envient; 007 c'est l'homme d'avant la faute, l'humanité renouvelée, l'ère nouvelle. Et si Ian Fleming ne lui a pas survécu, c'est qu'il n'était qu'un écrivain. (Godbout, 1974, p. 76)

L'écrivain, ou en tout cas l'écrivain tel que Godbout le conçoit, ne survit pas au mythe de Bond, en l'occurrence un mythe américain technocratique à souhait, car il doit faire face aux complexités de la vie, complexités auxquelles un agent 007 peut passer outre. Donc, l'article « L'orgie » écrit en 1984 sert un peu de résumé pour les années de la Révolution tranquille, mais

témoigne aussi d'autre chose, d'un conservatisme en ce qui concerne le nationalisme et d'une lassitude par rapport aux questions sociales du « consumérisme » américain. La métaphore d'une orgie, pour décrire la Révolution tranquille et ses suites, suggère un excès de passion, passion surtout aveugle, et qui finit par se dissiper. Cette dissipation est, d'après Godbout, tout à fait reliée au second problème, celui de l'orgie socio-économique où l'américanisme contamine l'esprit québécois. Il souligne

[qu'en] fait la seule fois où, depuis 1976, ce pays a vécu un intense moment de solidarité, de communion, de créativité, de parole libre, d'imagination débridée, d'espoir et de plaisir, fut cette semaine de janvier 1984 où la loterie (québécoise) offrit 13 millions de dollars au gagnant. Et le plus extraordinaire fut que René Lévesque, premier ministre, acheta lui aussi des cartes de la 6/49! Et s'il avait gagné?! Aurait-il déclaré l'indépendance ? (Godbout, 1984, p. 93)

Le concept d'orgie appliqué à la politique suppose que Godbout prend ses distances, acceptant, en fin de compte, les limitations de l'écriture et de la « création » idéologique. Une étude des romans de Godbout permettra de voir jusqu'à quel point les notions de l'écriture comme praxis politique,

comme « vécrire » , sont ainsi compromises.

L'échec du couple dans les romans de Godbout

Si, en considérant l'écriture idéologique de la Révolution tranquille au Québec comme une « orgie », Godbout affirme l'écart entre ses propres prises de position et les positions extrêmes des groupes révolutionnaires, s'il récuse les idées reçues, même patriotiques, une étude de ses romans suggère qu'il ne s'en libère pas facilement. En effet, ces romans constituent, à certains égards, des romans à thèse, mais tirent pourtant leur plus grande richesse du conflit intérieur de l'auteur déchiré entre l'idéologie reçue et la création esthétique. Les personnages de Godbout sont souvent chargés de transmettre une idéologie et deviennent ainsi unidimensionnels. Ce trait s'applique surtout à ses personnages féminins, ce qui crée, à tort ou à raison, une impression de misogynie. *Le Couteau sur la table*, son deuxième roman, est structuré, sur le plan idéologique, autour de deux femmes, d'une part Patricia, Canadienne anglophone et, d'autre part, Madeleine, Québécoise « pure laine ». Les idées exprimées sont celles du nationalisme québécois et d'une critique des valeurs commerciales américaines, valeurs que Patricia représente. Les idées caractéristiques de la Révolution tranquille se

reconnaissent dans la relation entre le narrateur et Patricia, par exemple, revenant au motif du Québécois colonisé par l'Anglais :

Être chez soi sans y être.

Je suis bien en toi, dans toi, collé à ton corps je t'aime Patricia j'aime ta peau, le grain de ta peau à fleur de doigt, l'odeur que ton corps donne au parfum. Je suis bien dans ta peau. (Godbout, 1965, p. 120)

Le narrateur désire être dans la peau de l'autre, c'est-à-dire, être l'autre qui est supérieure, dominante. Les Canadiens français, selon Hubert Aquin et Gaston Miron³⁴ souffrent d'une « fatigue culturelle » à laquelle le roman fait référence :

— Je suis crevé vidé voilà.

— Ah... peut-être tu ne manges pas assez.

— Don't be ridiculous Paty.

— Vous êtes tous *épuisés*, les Français, que vous veniez de France, du Québec ou de Navarre... ça vous fait mal de n'avoir pas inventé la civilisation du XX^e siècle, alors vous marmonnez dans votre coin comme de vieilles femmes à l'asile... (Godbout, 1965, p. 70)

Les reproches qu'elle lui fait laissent à désirer sur le plan de la vraisemblance

du personnage ³⁵, mais sont admissibles sur le plan d'une allégorie politique. Patricia est également associée, dans l'esprit du narrateur, à un matérialisme canadien-anglais, ce qui est suggéré lorsqu'elle le trompe avec un étudiant de Westmount au nom humoristique, Eaton B. Dans le couple narrateur-Patricia, les visions divergentes du monde, provenant de différences de classe et de nationalité, offrent une allégorie du pays, vue sous l'optique de deux langues officielles, tout en tenant compte de la diversité des groupes ethniques :

(Nous n'avons jamais vraiment parlé, vidé une question, amorcé une discussion même politique, je crois. Comment aurions-nous pu, nous qui venions de nulle part? Dispersés en un pays où l'espace est si vaste, l'horizon si libre, nous n'avions eu de repos que le jour où nous nous étions retrouvés autour de la table d'un restaurant chinois, sous prétexte de jouer aux cartes devant des cafés fumants. Enfin rassurés l'ouvrier polonais et le paysan ukrainien, l'ingénieur boche et la coiffeuse brésilienne, le pasteur écossais, Patricia et moi le Canadien français, et Carl le vendeur, nous étions là face à face; nous étions le Canada entier autour d'un rectangle recouvert de linoléum jaune, dans

une odeur de friture et de sauce à la cerise. Muets. Monosyllabiques.)
(Godbout, 1965, p.55)

Ce passage laisse pressentir moins le désir d'arriver à la pureté ethnique que la tension chez le narrateur entre l'engagement politique envers le peuple canadien-français et l'engagement intellectuel et personnel envers la diversité, la liberté intellectuelle. L'écoeurement provoqué par un mauvais mélange de « friture et de sauce à la cerise » constitue une réaction physique devant la diversité où l'identité québécoise se perd. Gilles Marcotte dans *Le Roman à l'imparfait*³⁶, voit en Patricia l'incarnation de cette diversité même :

Fille d'un père juif tchécoslovaque et d'une mère irlandaise, mais parlant la langue de l'Amérique du Nord, Patricia est la mosaïque, la diversité même à laquelle son amant est en proie, et que lui ne peut vivre que sporadiquement sur le mode du bonheur, hanté par « la grande connerie, la faute » (p. 71) commise à l'égard de l'Amérique par sa langue maternelle. Les cuisses de Patricia serrant les flancs du pur-sang constituent un acte de possession — de la diversité même — qui est interdit au Canadien français. (Marcotte, 1976, p. 155)

La haine violente que Patricia inspire au narrateur est sans doute liée à la

diversité, mais, en même temps, cette notion est liée au « progrès » souvent associé à son tour à la domination économique et culturelle américaine.

Alors, dans un passage où le narrateur constate qu'il lui manque, à cause justement du progrès, les paysages de son enfance pour expliquer son passé à Patricia, il constate, en employant une syntaxe brisée :

Mais les paysages eux-mêmes disparus, il ne me restait rien de l'enfant que je voulais lui décrire, lui expliquer, de celui que.

— Au fond autant habiter un chantier!

La ville comme du gruyère, avec des trous inattendus : nous n'avions pas besoin de guerres pour raser nos ex-voto et des rues entières; le progrès, à lui seul, valait son bombardement américain. (Godbout, 1965, p. 87)

Que Patricia soit censée représenter tout ce qu'il y a de plus « kitsch » dans la culture américaine est bien évident dans l'épisode de sa transformation en sapin de Noël, lorsque, de retour de chez son amant le matin de Noël, elle se promène nue avec des décorations et des lumières de Noël (Godbout, 1965, p.95-97).

Si Patricia sert le plus souvent à illustrer une idéologie, ne nous

attendons pas à ce que la Québécoise Madeleine préserve davantage d'autonomie ou qu'elle révèle un caractère tout en nuances. Comme le juge de manière succincte André Smith, à propos de Madeleine, « [la] jeune femme en effet joue un rôle strictement utilitaire dans le récit » (Smith, 1976, p. 50). Elle sert à consoler le narrateur des infidélités de Patricia et elle représente le Québec :

Patricia n'était plus qu'un territoire abandonné au premier Anglais venu, Madeleine, elle, était ce pays conquis que je retrouvais lentement, calmement. (Godbout, 1965, p. 105)

Smith juge cette conquête comme étant opportuniste :

On peut difficilement imaginer meilleure illustration d'utilisation subjective et opportuniste d'un idéal politique. Car, bien qu'il tente de donner une coloration nationaliste à ses pérégrinations sentimentales, c'est évidemment par dépit qu'il séduit Madeleine. (Smith, 1976, p. 51)

Madeleine mourra, d'une mort ambiguë — suicide peut-être — sans qu'elle puisse s'exprimer, en tant que personnage, simple objet sexuel pour le narrateur, source de contentement pour lui qui, après la mort de Madeleine,

fait l'amour avec la soeur de la défunte. Tout cela confirme l'insignifiance de Madeleine dans le récit, son rôle étant strictement, comme le dit Smith « utilitaire ». Par contre , Jacques Pelletier insiste sur les intentions nationalistes de Godbout :

Madeleine, par ailleurs, symbolise la communauté canadienne-française, étant de l'Est de Montréal mais appartenant toutefois, par ses études, au « prolétariat de luxe », à une catégorie sociale donc qui, à force de travail et de volonté, pourra éventuellement s'émanciper et s'épanouir. Si les rapports du héros avec Patricia sont faits de fascination et de haine mêlés, avec Madeleine ils sont plutôt faits d'amitié, d'une solidarité créée par le partage en commun d'un destin et d'une condition. (Pelletier, 1981, p. 439)

Bien que le personnage de Madeleine ait la fonction que lui attribue Pelletier, nous dirions plutôt que l'insignifiance de Madeleine dans l'ensemble du récit, aussi bien que sa disparition, confirment la tiédeur et l'ambivalence de l'engagement de Godbout à l'égard du nationalisme québécois, concept aussi incertain, dépourvu d'intérêt littéraire que le personnage de Madeleine lui-même, mais concept aussi auquel l'auteur se

sent lié par obligation.

Ce caractère fonctionnel de certains personnages se retrouve dans les autres romans de Godbout. La rupture entre François Galarnéau et Marise Doucet dans *Salut Galarnéau!* illustre l'idée que le colonisé est perdant en amour et qu'il est bon perdant, assez prêt à accepter la défaite, même à aider son rival à lui enlever sa bien-aimée. François représente le type même du colonisé québécois, vivant en fonction du rêve commercial américain, mais à la québécoise. Lorsque François s'imagine en train de traverser la frontière avec ses frères en route vers la maison de sa mère aux États-Unis, les douaniers, dans son rêve, apprécieront ses talents de cuisinier à leur juste valeur :

je leur offrirai des hot dogs du Québec, ils s'en lécheront les babines : ils savent ce que c'est qu'un vrai hot dog, les Américains. Nous dormirons à tour de rôle sur le plancher, nous remplaçant pour conduire, pour arriver frais et dispos à Lowell, pour que maman trouve ses vampires en bonne santé, fringants, riants, heureux. (Godbout, 1967, p.150)

Cette description de la famille est en quelque sorte un lieu commun de la

Révolution tranquille, une analyse satirique du mythe de la famille québécoise heureuse. Ce qui ajoute du venin au portrait, c'est que les retrouvailles auront lieu aux États-Unis.

François Galarneau démontre les traits de caractère stéréotypés du colonisé lorsqu'il encourage, par sa passivité, sa femme à le tromper. Dans un état d'ébriété, il regarde son frère :

Il a joué à toucher les seins de Marise pendant que je copiais la recette imprimée sur la nappe. Il lui faisait du genou c'était pas mal dégoûtant mais j'avais trop bu déjà, j'étais consentant. Plus je bois, plus ce qui m'entoure me devient indifférent. (Godbout, 1967, p. 83)

Le personnage de Marise, en tant que création romanesque, ne présente pas plus de subtilité que celui de Madeleine, mais elle représente pour le personnage-narrateur la beauté physique et la sexualité. Elle finit par le quitter, préférant Jacques parce qu'elle préfère la réussite — matérielle et artistique — à l'infériorité caractéristique du colonisé :

Elle est venue chez moi, elle a accepté ma façon de vivre, elle m'aimait bien, je crois, mais le tapis mur à mur l'a reprise, comme une maladie qu'elle avait dans le sang, et puis surtout nous avons peu d'argent, et

je ne sais pas bien faire l'amour, je veux dire je ne suis pas un champion comme Jacques, je n'ai pas un tempérament de charretier, je n'ai pas de gants de vison pour la caresser, je sens la patate frite, ça ne pouvait durer bien longtemps Galarneau! (Godbout, 1967, p. 114-5)

Le côté prolétaire du métier de François contribue à la perte de la femme, l'amour chez celle-ci étant toujours offert aux plus forts, et en particulier au plus riche.³⁷ Dans *D'Amour, P.Q.*, cette espèce de lourdeur idéologique se trouve remise en question, ainsi que le rôle passif des personnages féminins. Le roman se veut d'une certaine manière l'auto-critique des textes antérieurs de Godbout. Pour ce qui est de l'idéologie, le personnage parodique de Justman dans les « créations » de Thomas D'Amour présente l'écrivain engagé comme un être ridicule. Son personnage est un héros, dans le style de Superman, ou de Batman, et, comme eux, Justman doit redresser les torts et travailler à améliorer la société. Comme eux, également, il relève d'une fantaisie, d'un rêve manichéen :

Thomas D'Amour peut aller en voyage, mais Justman lui ne peut pas partir, ni même dormir, tu vois, le Mal, la Mafia, Lucifer, veillent; le Fantôme D'Amour doit démasquer les profiteurs, les exploités, tous

ceux qui à l'abri des portes capitonnées, dans le silence des moquettes
sombres, manient des téléphones, signent des contrats véreux,
échangent des billets doux avec les prévaricateurs et les maquereaux.

— VOUS ÊTES VRAIMENT UN ÉCRIVAIN DE GAUCHE! souffle

Mireille la vraie. (Godbout, 1983, p.84)

La relation amoureuse dans le couple Thomas-Mireille est vouée à
l'échec, comme l'était celle des couples dans les romans précédents. Nous le
devinons d'après la manière dont écrire et faire l'amour semblent
incompatibles. Lorsque la machine à écrire occupe le lit, le couple semble
incapable de passer à l'acte, malgré les efforts dans ce sens de Mireille, et les
faux départs de Thomas :

THOMAS : Tu as de belles fossettes à la naissance des fesses.

MIREILLE : C'est vrai? (*elle l'embrasse*)

THOMAS : C'est trop ambitieux; on n'y arrivera jamais; il est cinq
heures déjà.

MIREILLE : On pourrait prendre un love-break.

THOMAS : Je vais perdre le fil.

MIREILLE : Le père Freud disait que l'énergie qu'un homme consacre

à la culture, il la vole à sa femme.

THOMAS : Passe-moi le dactylo, tout à l'heure je viendrai comme un voleur... (Godbout, 1983, p. 107)

Mais, cette fois-ci, à la différence des livres précédents, Godbout cherche à combler les lacunes de ses personnages féminins, à savoir leur passivité et leur absence de personnalité. Il prétend, lors d'une entrevue avec Donald Smith en 1981, qu'il a écrit ce roman afin d'exprimer sa sympathie pour la cause féministe :

Si j'ai écrit *D'Amour, P.Q.* comme je l'ai écrit, c'est parce que je suis, en autant qu'un mâle puisse l'être, profondément féministe. Cette dimension-là a été ignorée par les femmes qui, pour la plupart, voulaient être seules à assumer le féminisme, et puis totalement ignorée par les hommes qui probablement n'avaient aucune intention de céder à ce genre de discours. (Smith, 1982, p. 59)

En effet, Godbout donne une énergie peu commune à Mireille, lui confère une certaine importance. Le début, « OU L'ON FAIT LA CONNAISSANCE DU PERSONNAGE PRINCIPAL ET DE QUELQUES PERSONNAGES SECONDAIRES DONT MIREILLE [...] » (Godbout, 1983, p.11), est ironique,

car la secrétaire finira par prendre autant de place que l'écrivain Thomas pour qui elle travaille. Pourtant elle conserve une fonction utilitaire, son véritable rôle étant de critiquer la langue trop châtiée de Thomas, celui-ci étant trop assujetti aux normes européennes :

THOMAS : Je cherche l'homme universel, voilà.

MIREILLE : Écoeure pas l'peuple, baquet! T'as attrapé un coup d'Europe à l'université? C'est un maudit torticolis ça. Mais vas-tu te promener toute ta crise de vie le corps dans un sens, la tête dans l'autre? (Godbout, 1983, p. 95)

Mireille voudrait que Thomas écrive dans une langue plus québécoise, plus joualisante. Mais Thomas a des réticences :

il y a des jours où le Kébek est comme une marque de cercueil, on te dépose dedans, on met un carcan au verrot, on te donne à manger deux épis de blé d'Inde et une tasse de bleuets, tu dois t'en contenter et fermer la gueule ; moi je n'aime pas l'idée de rester couché.
(Godbout, 1983, p. 95)

Les romans : la décomposition des idées

D'Amour, P.Q. finit par présenter des conclusions d'ordre idéologique

dans les « COMMUNIQUÉ[S] DE LA CELLULE D'AMOUR ». Ces communiqués se veulent une synthèse des points de vue de Mireille et de Thomas. Ils rappellent une autre tentative de synthèse, celle du « vécrire » de François Galarneau qui se veut un moyen de réconcilier l'écriture et le vécu. Il faudrait lire dans le même sens la conclusion du *Couteau sur la table*, où le meurtre implicite de Patricia à la fin correspond aux articles de journaux portant sur les actes terroristes du F.L.Q., que Godbout présente au lieu de les raconter. Cependant, à la suite d'une lecture plus attentive, il devient évident que ces trois dénouements, confirmant la portée idéologique des romans, sont de fausses pistes. Les communiqués portent un message idéologique, par exemple une justification des actes du F.L.Q. qui affirme :

LE FRONT DE LIBÉRATION DU KÉBEK N'EST PAS UN MOUVEMENT
TERRORISTE CAR CEUX QUI COUCHENT AVEC LA TERREUR
MOURRONT DANS LA TERREUR LES TERRORISTES SONT AU
POUVOIR (Godbout, 1983, p. 132)

Le ton euphorique fait oublier momentanément que le message provient d'une prison, d'une « cellule d'amour » où l'expression est contrainte. De plus, les communiqués sont suivis de l'interview où les critiques stylistiques

de Mireille à l'égard du style de Thomas sont tranchantes, ce qui suggère des brèches dans l'apparent accord du couple à propos des communiqués. Gilles Marcotte souligne l'aspect superficiel des communiqués, cette sorte de message ayant un but précis, militant, mais non historique :

Le communiqué affirme, répète l'acte magique de sa propre rédaction; il ne développe pas. S'il propose la révolution, ce n'est pas la révolution au sens classique du mot, pour changer le cours de l'histoire — puisque le cours de l'histoire est une forme de mort, une course à la mort. Il offre le bonheur, hic et nunc, ici et maintenant. (Marcotte, 1976, p. 169)

Cette préoccupation de l'immédiat donne une littérature américanisée dans le sens où elle ressemble au discours de la télévision, discours que Godbout identifie au « Murmure marchand ». A la suite de sa lecture du roman de Godbout, André Belleau a écrit au sujet de cet écart entre l'écrivain et la littérature, écart aussi important que celui entre l'écrivain et la vie :

Ce qui est significatif pour nous, il convient de ne pas le perdre de vue, c'est une dissociation liée étroitement à la représentation même de l'écrivain et de la littérature, et opérant de ce fait sur les signes

autoréférentiels (le statut du discours littéraire et plus généralement de la culture) (Belleau, 1980, p. 142)

L'écart entre l'écrivain (Thomas) et la littérature (Mireille) est un signe de l'échec de Godbout d'associer l'essayiste et l'écrivain. Il atteste également la tiédeur des convictions idéologiques de Godbout. Selon Belleau, le narrateur résiste de façon significative à l'orgie linguistique à laquelle le convie Mireille :

Or le roman de Jacques Godbout, en tant qu'ensemble textuel, ne fait pas lui-même la preuve de cette belle mise en commun des discours, il n'adhère pas tout à fait à la Fête langagière à laquelle nous convie Mireille (et à la fin Thomas). La Fête, chacun le sait, comporte une exigence de participation universelle et pourtant le narrateur se tient résolument à l'écart. (Belleau, 1980, p. 144)

Les communiqués instantanés, quelque idéologiques qu'ils soient, ne réussissent ni à donner une vie littéraire au roman, ni à lui donner une portée politique. Une notation comme « LES VRAIS RÉVOLUTIONNAIRES SONT LES GENS HEUREUX » semble même miner toute prise de position politique. Aussi les commentaires que Mireille apporte dans l'entrevue à la

fin du roman sont-ils peu convaincants, car ils reviennent à prêcher une littérature plus « branchée ». Mireille préconise la disparition du « moi-auteur », selon Marcotte :

Cette démonstration pétaradante, sous la houlette d'une secrétaire qui a très évidemment fréquenté les professeurs les plus *up to date* du Département d'études françaises de l'Université, apprenant d'eux que l'auteur est mort et que le *texte* s'en passe allègrement, semble mettre un terme aux atermoiements du personnage godboutien, à ses nostalgies, ses *divagations*, sa dispersion. Est-ce bien sûr? Il s'est placé dans la situation de l'auteur arrivé pour se faire donner une volée de bois vert par la secrétaire au vert langage, mais le jeu fini, tout porte à croire qu'il va repartir, et dans quelle direction? Celle que lui suggérera la dernière livraison du journal. (Marcotte, 1976, p. 167)

Nous partageons la lassitude que Marcotte exprime ici, avec un peu d'ironie, quant à la superficialité de certains éléments de *D'Amour, P.Q.* Cette problématique de la réconciliation entre la littérature et la vie est mieux traduite par la notion de « vécrire » de *Salut Galarneau!* Plusieurs lecteurs³⁸

ont trouvé le livre assez optimiste dans l'ensemble, présentant un François Galarmeau qui finit par se libérer d'obstacles à son évolution justement grâce à cette notion de « vécrire ». Mais nous dirions qu'il y a là quelque chose de faux, de décevant, pour ne pas dire de tragique. François, l'écrivain, semble introduire une mythologie qui traduit à la fois les désirs de la collectivité québécoise et son aspiration intime : celle de former une famille. Le rite d'initiation avec son grand-père Aldéric, où celui-ci l'amène traverser une rivière à la nage en pleine nuit, perdrait ainsi son sens. Il s'agirait d'une grande victoire, comme l'affirme Aldéric : « Nous avons vaincu le dragon » (Godbout, 1967, p. 136). Alexandre Lazarides dans son étude freudienne du roman prétend qu'il s'agit d'une victoire sur le temps :

François a donc vaincu le Temps en la personne de ce dragon que représentaient les eaux nocturnes, les eaux qui coulent, celle où l'on ne peut jamais se baigner deux fois . . . Remonter le temps, le rendre réversible, le vaincre pour l'abolir enfin : rêverie congénitale d'une humanité vouée à la mort [...] (Lazarides, 1973, p.69)

De même, le rêve de François où ses frères l'accompagnent lors d'une visite chez leur mère nourrit le même mythe, celui d'une famille heureuse,

malgré tous les ravages du temps. Mais ces deux tentatives mythologiques pour se reconstituer un bonheur passé demeurent futiles. Quand nous apprenons qu'Aldéric avait eu connaissance de ce rite par une lecture du « *Reader's Digest en français* » (Godbout, 1967, p. 136) tout l'incident revêt une ironie insidieuse : l'américanisation, dans sa non-historicité et par sa propre mythologie « consumériste », régit les rapports familiaux des Québécois de François. Et lorsque François est emmuré, il est en fait seul avec la télévision, « la seule voix qui puisse [lui] répondre » (Godbout, 1967, p. 141). Lorsque nous notons le rêve chez François de retrouver sa famille par un retour au passé, nous nous rendons compte qu'il s'agit toujours d'un triste monologue. Tout ce rêve est raconté au futur, ce qui mine sa réalisation possible, et on relève la passivité de François dans tout ce qu'il s'imagine, comme le note André Berthiaume dans « Galarneau et le prix des mots » :

Est également frappante la passivité de François pendant son délire : tout lui sera donné. C'est Arthur et Jacques qui « auront décidé de (le) faire sortir » (147), qui « auront racheté le restaurant » (148), qui « me prendront dans leurs bras » (149). Et plus tard c'est le soleil qui

« me regarde dans les yeux » (155). (Berthiaume, 1976, p. 264³⁹)

Toute la fin du livre prend donc l'allure d'un monologue délirant où, malgré le principe du « vécrire », l'écart entre l'écrire et le vivre est grand. En fait, l'écrire devient nettement plus important que le vivre à mesure que François s'isole de tout dialogue avec autrui (le « salut Galarneau ! Stie. » de la fin va dans ce sens, celui d'un monologue), ce qui exclut la possibilité d'un apport idéologique dans les conclusions de François. Selon Berthiaume :

Se pourrait-il que l'aventure de François soit le reflet fidèle de notre devenir? Si le récit est la mise en texte d'une vision du monde, si l'histoire de François Galarneau est la figuration d'une histoire collective, remarquons que celle-ci repose encore sur la prééminence de la littérature et l'abandon à d'autres de l'économique. Et que dire de cet empressement à franchir la frontière américaine! A tout prendre, ne vaut-il pas mieux voir en *Salut Galarneau!* l'histoire d'un livre plutôt que celle d'une nation? (Berthiaume, 1976, p. 267)

La séduction américaine

Cette séduction exercée par les États-Unis et se traduisant par l'« empressement à franchir la frontière américaine » est un motif fréquent

des romans de Godbout du *Couteau sur la table* jusqu'à *L'Isle au Dragon*, et fait partie d'une thématique plus générale de la séduction du pouvoir. Le personnage de Patricia, Canadienne anglaise américanisée à souhait, est, comme on l'a souvent remarqué, un objet d'admiration aussi bien que de haine chez le narrateur. Comme l'indique Jacques Pelletier :

Patricia représente le « côté faible » du héros, sa séduction par une femme à l'aise dans sa peau, riche, incarnation par excellence de la civilisation de l'argent qui, à la fois l'attire et le dégoûte. (Pelletier, 1981, p.438)

Selon Michel Tétu, dans « Jacques Godbout, ou l'expression québécoise de l'américanité », il s'agit d'un désir chez Godbout de ne pas s'enfermer dans la problématique québécoise :

Jacques Godbout accepte l'état de fait et la situation canadienne-française. Mais il refuse de s'y laisser enfermer. Il veut participer au mouvement général du monde nord-américain qui l'entoure. Il entraîne ainsi dans son horizon littéraire tout son environnement. Son réalisme n'est pas provincialisme. (Tétu, 1970, p. 278)

Pour tenter de justifier la grande séduction que Patricia opère sur le

narrateur, Pelletier la présente comme une sorte d'adversaire qui illustre la puissance de l'idéologie ennemie, et qui, par cette puissance même, met en valeur l'héroïsme du narrateur qui finit par la rejeter. Dans l'analyse de Tétu, on peut dénoter une autre sorte de justification : Godbout demeure du bon côté, sur le plan idéologique, mais ne veut pas trop s'isoler. Ces deux remarques négligent la véritable ambivalence de la position de Godbout en ce qui concerne les questions nationalistes et méconnaissent surtout la véritable admiration que les textes de Godbout expriment pour la culture nord-américaine. La fin du *Couteau sur la table*, loin d'énoncer une prise de position idéologique, est, selon Gilles Marcotte, peu convaincante dans sa tentative de faire du meurtre de Patricia un geste historique et durable :

A la fin du roman, dans le journal qui lui vient de Montréal, il élit une nouvelle — celle qui annonce un attentat du Front de Libération du Québec — et en fait son projet personnel : il tente de sortir du journal, de la dispersion journalistique, par la nouvelle même. Ce coup de force n'est guère plus convaincant que le subit amour du narrateur de *l'Aquarium* car il participe encore de l'extrême fugacité du quotidien. (Marcotte, 1976, p. 151)

Le manque de conviction que révèle une telle conclusion nous mène à poursuivre notre étude du motif de la séduction du pouvoir chez Godbout dans une dernière oeuvre, *L'Isle au dragon*. Ce roman nous place essentiellement sur le même terrain idéologique que celui de l'essai « Le Murmure marchand », mais aussi sur celui de tous les romans de Godbout que nous avons considérés jusqu'ici. Il s'agit du champ de bataille entre le corporatisme américain avec sa culture consumériste qui prêche la gratification instantanée, tout cela dans la multinationale de William T. Shaheen Jr., la Pennsylvania and Texas International, et, d'autre part, une culture francophone, intellectuelle, ou artistique représentée par le narrateur, Michel Beuparlant. Shaheen compte installer un « Dépotoir atomique contrôlé (un D.A.C.) » à l'isle Verte, car le site lui plaît pour plusieurs motifs tous recensés par un puissant ordinateur :

(la nation, la mer, le chaud, le cercle, la justice, l'équilibre, le Roy, le froid, l'essence, la continuité, l'espace, l'idéologie, etc.) les ouvrages du monde entier jusqu'à ce que l'ordinateur, programmé par un structuraliste autrefois marxiste-léniniste aujourd'hui réconcilié avec ses parents, décrète en trois hoquets électroniques sur deux cartes

perforées qu'il se trouve sur le continent un antre dont on doit expurger les relents de jeux et de folie, et en remplacer les dimensions poétiques par des réalités quantifiables et mieux contrôlées. (Godbout 1976, p.75-76)

La poésie du lieu finit par jouer en faveur du projet destructeur de l'écologie, car, paradoxalement, elle rend le lieu désirable. Le problème, c'est celui de formuler une stratégie d'opposition à une présence aussi englobante que celle des transnationales américaines qui, elles, parviennent même à faire usage des oppositions qu'elles rencontrent. Elles savent mobiliser en leur faveur toute forme de résistance, y compris la pensée écologique et même la poésie qu'inspire un lieu qu'elles désirent transformer. Jacques Pelletier observe que *L'Isle au dragon* constitue chez Godbout un « dépassement de la problématique nationaliste » car la domination économique est peu affectée par les frontières nationales. Pour Pelletier, malgré la similarité fondamentale par laquelle le narrateur s'identifie aux colonisés marginalisés par les colonisateurs,

du *Couteau sur la table* (1965) à *L'Isle au dragon* (1976) il y a tout de même, sur fond de cette ressemblance, une différence essentielle, le

colonisateur, *l'ennemi principal* n'étant plus le Canada anglais mais le grand capital international, et au premier plan, l'impérialisme américain, substitution qui, bien entendu, est d'une importance capitale. (Pelletier, 1981, p. 447)

Il est vrai que le narrateur, qui représente « les vrais insulaires » auxquels le livre est dédié, s'oppose à une multinationale, en refusant de quitter son île. Il s'interroge pertinemment : « Fermez les villages, ils ne sont plus rentables! Pour qui? » (Godbout, 1976, p.105). Mais son opposition, dans l'ensemble, a un aspect complètement illusoire qui la mine. Nous irions plus loin que Pelletier en disant que sont dépassés dans ce texte non seulement l'idéologie nationaliste, mais tout apport idéologique, l'auteur exprimant une lassitude devant sa propre impuissance et sa propre incertitude. Les autres habitants de l'île, qui acceptent le chèque qu'on leur offre pour partir, lui donnent le sobriquet d'« artiste », ce qui est, dans ce contexte, un nom péjoratif pour celui qui refuse de partir et d'accepter le chèque :

— Regretter quoi l'artiste? Moi depuis deux ans, quand je reviens dans l'Isle, tout ce que je trouve c'est un poêle mort, pis une femme qui chicane! Autant m'en aller. . . (Godbout, 1976, p. 71)

De plus, il faut remarquer la séduction de l'américanisme chez tous les personnages, y compris le narrateur. Comme l'exprime son père :

« Deux cent trente millions de citoyens qui pissent et chient dans notre direction! Nous sommes devenus les éboueurs de l'Amérique et le fleuve Saint-Laurent le tout-à-l'égout des croisés de Nixon, de Kennedy, de Ford, de Kissinger... Mais il y a pire encore! Nous les aimons bien ces croisés pisseurs, nous les comprenons, nous nous sentons à l'aise chez eux, nous allons dépenser l'argent de nos vacances dans leur mers et leurs Pizza Huts, nous ne nous apercevons pas que par osmose ils rendent peu à peu notre coeur semblable au leur... »

(Godbout, 1976, p. 92)

Cette même ambivalence est exprimée lorsque le narrateur révèle à la fois la fascination exercée sur lui par Marilyn Monroe et sa désapprobation du capitalisme américain. Le milliardaire William Shaheen, surnommé le « trou du cul », tient la carrière cinématographique de Marilyn Monroe entre ses mains :

Elle battit des paupières avec intensité quand ses yeux croisèrent les miens dans le rétroviseur, pendant que William T. Shaheen Jr.

fourrageait sous ses jupes abondantes, elle m'a d'un seul mouvement de menton dit son esclavage et son désespoir. Nous aurions pu, tête contre tête, ce soir-là contempler avec amertume la brume triste du Lac Louise (B.-C)! Elle n'avait aucunement besoin de parler anglais pour que je la comprenne. Le langage des yeux suffisait!... d'autant plus qu'à l'époque j'entendais mal l'américain.(Godbout, 1976, p.38)

Ce qu'on note ici c'est la fascination , un mélange de répugnance devant l'exploitation froide et calculée de Marilyn et d'attirance que le narrateur ressent à l'égard de cette icône de la sexualité américaine. Ce n'est pas exactement la jouissance sexuelle que le narrateur recherche mais plutôt une commisération mutuelle entre victimes. Le narrateur s'identifie à Marilyn qui est dans une relation de colonisée avec Shaheen. Sa beauté se trouve exploitée et elle occupe le rôle de victime devant l'Américain. L'ambivalence est constante chez Godbout, chez qui il semble que le créateur l'emporte sur l'idéologue; d'où une carrière littéraire marquée avant tout par la fascination de l'écriture elle-même. La création est imprévisible, ce dont l'évolution de l'oeuvre de Godbout fait preuve, et exclut une pensée trop systématique. Avec cette ambivalence de sentiments envers les Américains, il n'y a aucun moyen

d'être réellement meilleur qu'eux :

il y a du Shaheen qui sommeille en chacun de nous ; c'est touchant, dénoncer la pollution, mais consommer et polluer, c'est vivre, et les trottoirs vraiment habités sont ceux qui sont les plus crasseux...regardez! (Godbout, 1976, p. 96)

Le nom du narrateur, Michel *Beauparlant*, suggère son impuissance à réaliser de vrais changements sociaux. L'américanisme selon Godbout a prise sur l'univers mental des gens aussi bien que sur l'univers physique, ce qui empêche le narrateur, non seulement de militer sur le plan politique, mais aussi de s'inscrire dans la réalité tout court. A l'écart du paradigme dominant, le test d'aptitude que Michel passe l'orienté vers la carrière fantastique de « chasseur de dragons ». A l'école des chasseurs il est mis en présence d'une idée d'origine européenne assez incertaine, ou, du moins, très théorique :

« Le Dragon est un animal théorique, messieurs, comme vous le savez très bien, et si nos diplômés de par l'univers réussissent leurs entreprises, c'est qu'ils ont su accepter — ce qui ne semble pas être tout à fait encore gagné dans votre cas — la remise en question de leur

vision du monde. » (Godbout, 1976, p. 95)

Cette vision du monde est en effet remise en question, présentée avec ironie comme une vision nostalgique, anachronique, vaguement mythique, comme dans le passage suivant, où nous voyons Michel critiquer un Québec séduit par les charmes des États-Unis, sans avoir rien d'autre à proposer que de revenir à un mode de vie dépassé, celui du Québec d'avant la Révolution tranquille :

Nous étions de cette race aussi, entêtés, résistants, ne laissant pas le prince conquérant nous avaler, et puis peu à peu nos pensées se sont ramollies, les petits Canadiens français nerveux sont devenus de gros Québécois endormis, bedaine lourde et cul rassis, et ceux qui défendaient une vision douce du monde ne sont plus que les spectateurs manipulés des shows qu'organise pour eux William T. Shaheen Jr. (Godbout, 1976, p. 120)

La divagation littéraire : le discours du manque

Dans sa frustration, il semble que le narrateur considère plusieurs options, toutes constituant plus ou moins des formes de démission, parmi lesquelles se trouvent le suicide, la violence inutile, et l'abstraction littéraire. Il présente

le cas d'une speakerine qui, pour pénétrer un instant dans l'univers médiatique, s'est suicidée pendant une émission en direct, d'ailleurs peu de temps après une rencontre avec le fameux William T. Shaheen Jr. (Godbout, 1976, p.122-3). Il rejette pourtant le recours au suicide ainsi que la violence comme solution, mais le refuge sera finalement plutôt littéraire : un autre chasseur de dragons, paradoxalement un Américain, du nom d'Ernest H. lui enseigne qu'il ne faut pas tuer le dragon : « Il ne faut ni le blesser, ni le tuer, vous allez opérer un transfert de lieu mythique, c'est plus sorcier. . . » (Godbout, 1976, p.114). Si la référence à Hemingway relève d'une solution purement littéraire et bien vague (« opérer un transfert de lieu mythique »), l'intertextualité est plutôt délirante avec l'arrivée du personnage aquinien « H. de Heutz » qui se trouve être leur allié (Godbout, 1976, p. 104).

Sur le plan de l'évolution littéraire de Godbout, soulignons donc un glissement vers le manque, vers l'insubstantialité. Tandis que dans *Salut Galarneau!* et même dans *D'Amour, P.Q.*, il est question de la production d'un livre, ici, chaque chapitre est un message inséré dans une bouteille et jeté à la mer, le tout présenté comme une sorte de dernier espoir de communion après le déluge du « consumérisme » américain. Ajoutons que le

premier chapitre ira dans une bouteille de Pepsi-Cola, dans l'espoir que le texte arrivera dans les mains d'une vedette de cinéma telle que Joan Crawford. Le langage du texte de *L'Isle au Dragon* reflète cette divagation, comme si, se trouvant devant une impasse idéologique, l'auteur avait choisi comme refuge l'incohérence, produisant parfois des phrases labyrinthiques qui se poursuivent pendant plus d'une page (Godbout, 1976, p.74-5, par exemple). L'écrivain (Thomas, François) est présenté généralement comme un menteur, un être fautif. Selon Marcotte :

le personnage de Godbout ne trouve vraiment sa *raison d'être* que dans l'éclatement du langage et du récit qui lui donne naissance. C'est un voleur, un plagiaire, un menteur : « mieux vaut être trompé qu'isolé, dit François Galarneau qui est son plus sympathique avatar, j'ai envie de parler, d'êtreindre, de serrer des mains, de jouer aux cartes, de mentir à quelqu'un » [. . .] menteurs, faussaires, ses personnages ne le sont pas à cause de quelque immoralité congénitale ou occasionnelle, mais pour signifier la Tour de Babel qu'est devenu le monde à leurs yeux. (Marcotte, 1976, p.149)

Cette présentation de l'écrivain comme charlatan est même assez explicite

dans le passage suivant du *Couteau sur la table* où le narrateur parle à Pedro d'Eaton B., amant de Patricia et, selon elle, écrivain :

Tu vois Pedro je n'avais aucune chance contre un écrivain cet être faux qui a l'air plus vrai que nature ce chirurgien auquel on prête un coeur, et qui ne le rend jamais. Le plus grave c'est qu'on lui soupçonne un pouvoir magique. On se dit : avec des mots il va transformer la vie la terre l'amitié; comme un sorcier, avec des mots; quels cons nous sommes avec des mots Pedro, empêtrés, gênés...

(Godbout 1965, p.90-91)

En outre, le contexte dans lequel sont proférées ces paroles souligne une rupture sur le plan de la communication par le langage, rupture qui est fonction de la nationalité. Car il s'agit d'un dialogue de sourds entre Pedro et le narrateur québécois, tous deux étant des « nègres d'Amérique » .

Tandis que le narrateur éparpille les observations qu'il adresse à Pedro, ce dernier, par ailleurs ivre, ne comprend aucune de ses paroles mais réplique parfois avec des mots hors de propos mais qui trahissent une infériorité de classe, comme « I friend sure work good » (Godbout, 1965, p. 91). Entre Patricia et le narrateur, persiste le même manque de communication, car

tous deux s'expriment en monologues, comme le narrateur le remarque :
« nos conversations n'en demeuraient pas moins des monologues qui vivaient le temps d'un souffle entre deux gorgées de bière ou de café chaud. »
(Godbout, 1965, p.108).

Godbout poursuit la rupture de la communication jusqu'à un certain point. Préférer le manque, c'est préférer au produit final le processus d'écriture qui est en fait un processus d'exploration, voire de contestation. En même temps, c'est refuser, dans le contexte où l'ennemi est le « consumérisme », de fabriquer un nouveau produit commercial. Par contre, achever un texte, c'est mentir en donnant une cohérence à l'acte de communication entre dominateur et dominé. La vraie faute de Marise dans *Salut Galarneau!*, celle qui précède sa trahison, c'est de demander à François qu'il finisse le livre, en montrant sa préférence pour la clôture. Dans le « vécrire », il n'y a que processus. Marise lui dit :

— François, je ne veux pas que ça te rende malade, et si tu vois que ça te fatigue trop, arrête, mais ça me ferait un *grand* plaisir que tu finisses quand même ton livre. (Godbout, 1967, p. 79)

Le fait de s'être lancé dans l'écriture, sur une suggestion de Jacques et de

Marise, révèle à François des aspects de l'existence qu'il n'avait jamais, jusqu'à ce moment, soupçonnés, ce qui lui interdit d'accepter une société consommatrice, même quand il s'agit de livres :

— J'ai pas bu plus que vous deux. Seulement moi, ces jours-ci, je pense. Vous m'avez dit : écris Galarneau, ça va être drôle en bibite, on a pas mal hâte de te lire. Je te corrigerai tes fautes, ça va te distraire. C'est pas comme ça que ça se passe, Jacques, c'est pas comme ça. Je ne fais pas des phrases tous les jours. Je ne moisiss pas des heures dans ce maudit cahier seulement pour vous amuser, stie ! Tiens, j'en ai plein mon cul de vos amadouages. C'est trop facile : il s'ennuie, François, on va l'occuper. Qu'est-ce que tu penses qui m'arrive, hein? Je reste des grandes journées longues comme des régimes de bananes à me souvenir; puis d'autres, à regarder devant moi, autour de moi. Tu sais ce que je vois autour de moi, tu le sais, Jacques? Des saloperies, des sacrements d'égoïsteries. (Godbout, 1967, p.85)

Alors qu'écrire donne cette perception du monde, finir la phrase, clore, et surtout vendre le texte est une sorte de prostitution. Ainsi dans la même

harangue de François, accuse-t-il son frère :

Toi, qu'est-ce que tu fais ? Les élections approchent, tu fais l'idiot, tu écris des discours à deux cents piastres la shot. Peu importe le parti, tu lèches des ministres... (Godbout, 1967, p.86)

Dans *D'Amour, P.Q.* on favorise également le manque, par la condamnation de la phrase lapidaire :

— ...Ah! Maudite marde de pape en plastique! J'ai oublié la citation pis les médailles!... Sur qui qu'il s'appuie cette fois ? Sibole ! Aragon !... on est bien loin de l'Annonce à Marie ka s'était faite fourrée sanl savoir par un oiseau! Koséki dit, Aragon, de si fin ?

« Il s'agit toujours d'exprimer ce qu'on aime et qu'on voudrait nous interdire d'exprimer. »

— Ça me semble évident mouman. Pourquoi mettre une phrase de même en exergue ? Pour faire cultivé, je suppose... (Godbout, 1983, p.14)

Mireille trouve sans doute que Thomas va à l'encontre du principe énoncé dans la citation d'Aragon, en la plaçant ainsi en exergue dans son texte.

Citer Claudel et Aragon, c'est se reposer sur l'autorité de la France.

L'assurance et la conviction de supériorité morale avec lesquelles Mireille utilise le joul sont plutôt inusitées dans les ouvrages québécois des années soixante et soixante-dix⁴⁰, où le joul sert généralement à montrer les carences d'instruction, de statut économique qui existent chez le personnage qui l'utilise, comme nous l'avons vu au premier chapitre. Il est à noter, pourtant, que l'emploi du joul par Mireille est un artifice peu convaincant ou qui jure avec la vraisemblance de la narration, si on se rappelle le degré de connaissances et de culture que possède Mireille. Il ne faut pas oublier le côté politique du joul, son aspect militant. Mireille ne s'en sert que comme d'une stratégie pour saisir la parole, et pour récuser le ton assez pompier des textes de Thomas, stratégie qu'elle énonce clairement, et d'ailleurs dans un français standard, car il s'agit de sa *pensée* :

Je ne sais pas pourquoi, pense Mireille, déroulant le ruban de papier de son crayon à effacer, le cassant sec entre ses dents fermes, je ne sais pas pourquoi Thomas D'Amour et ceux de sa caste me donnent envie de crucifier l'imparfait du subjonctif. Dès qu'ils ouvrent la bouche, comme une fenêtre trop grande, je voudrais leur fourrer au fond de la gorge un mot juteux, un mot mouche justement, un mot de rue, un

mot bon, pas un bon mot, un mot au fenouil, un mot scotch, un mot poivré comme j'aime les Bloody Mary, un char de mots dans la gorge douze par bancs, puants, parfaits. (Godbout, 1983, p.67)

Dura lex sed lex : le message malgré tout

La « dura lex », la dure loi à laquelle le sous-titre fait allusion, est la suivante : dans le contexte révolutionnaire québécois, l'esthétique doit se soumettre au dogme. Et la conclusion qu'il faut donc tirer de cette analyse, c'est que le manque dans le discours du manque, tel qu'il est employé par Godbout, n'est que superficiel. Sur le plan littéraire, Godbout ne va pas très loin dans l'abandon d'un référent clair, choisissant enfin de donner une solidité référentielle à la narration. A la différence de Hubert Aquin, que nous étudierons dans le chapitre suivant et qui pousse plus loin l'incohérence⁴¹, les textes de Godbout finissent par communiquer une voix d'auteur, une voix identifiable, apportant un message. On arrive toujours à une « cellule d'Amour »⁴², à un article de journal, enfin à une revendication plutôt éditoriale.

Par contre, lorsqu'on suit l'évolution des romans et essais de Godbout à travers les années soixante et soixante-dix⁴³, on est frappé par l'absence de

conviction et par la figure de caméléon de Godbout. Les idées politiques, comme le nationalisme québécois, l'opposition au capitalisme américain, et même, si nous nous fions au propos de Godbout dans ce sens, le féminisme, finissent par être plus ou moins abandonnées, dépassées par de nouveaux événements. Sans pour autant le résoudre, l'oeuvre de Godbout présente le conflit entre les besoins de la narration et l'appel de l'idéologie, conflit qui est au coeur de la problématique de l'engagement dans le roman québécois.

Chapitre 4

Influences exercées sur Hubert Aquin

L'influence de Gaston Miron

Les textes les plus ouvertement politisés de Hubert Aquin sont le fruit de plusieurs influences, souvent contradictoires, et qui illustrent, mieux que chez tout autre auteur québécois, la dynamique de la création et de l'idéologie de la Révolution tranquille. Ces diverses influences apparaissent dans les textes d'Aquin par le biais d'une intertextualité complexe. L'influence la plus évidente est celle de Gaston Miron, qui offre en quelque sorte un modèle idéal, mais d'autres influences sont constamment discernables, comme celles de Balzac, de Borges et de Nabokov. La force véritable de ces influences reste cependant difficile à déterminer, qu'il s'agisse à certains moments de hantise ou à d'autres de rivalité.

Le critique américain, Harold Bloom, dans *The Anxiety of Influence*, a étudié la façon dont certains grands auteurs ont assimilé les idées et l'esthétique de leurs prédécesseurs littéraires. Pour H. Bloom, l'histoire littéraire occidentale depuis la Renaissance est une histoire d'influences

littéraires. L'influence est inévitable, mais paradoxale, car les vrais créateurs⁴⁴ font une lecture abusive de leur prédécesseurs pour assurer leur initiative créatrice. L'auteur, qui part d'une admiration pour un père ou une mère littéraire, finit par développer une poétique qui suggère que c'est lui le vrai créateur. Cependant, la dette que l'auteur ressent à l'égard de son parent spirituel est source de tension, ou, selon la terminologie de Bloom, d'une anxiété essentielle à la production de la poésie moderne :

Poetic Influence — when it involves two strong, authentic poets, — always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation. The history of fruitful poetic influence, which is to say the main tradition of Western poetry since the Renaissance, is a history of anxiety and self-saving caricature, of distortion, of perverse wilful revisionism without which modern poetry as such could not exist. (Bloom, 1973, p. 30)

Chez Hubert Aquin, on peut relever une inter-textualité constante, le sujet de nombreux commentaires, mais l'influence que nous aimerions étudier ici à la lumière de l'ouvrage de Bloom, c'est celle des auteurs de

L'Hexagone, et notamment celle de Gaston Miron. C'est Miron qui assume la vocation d'auteur engagé, ce qui fait de lui l'« écrivain maudit » par excellence. Le passage suivant de « La mort de l'écrivain maudit », malgré l'ironie qui le sous-tend, permet de déceler en Miron le père politique d'Aquin :

Je me sentirais d'autant plus gêné de dire que j'incarne, en tant qu'écrivain, la vocation trouble de la nation québécoise, car je n'ai rien d'un sauveur de race... ni rien de si énorme... Au-dessus et bien au-devant de moi, je place par exemple un Gaston Miron dont la vocation exemplaire a un je-ne-sais-quoi de fracassant et d'absolument merveilleux. Lui, tel qu'en lui-même, c'est notre Christ... et je crois lui rendre hommage en disant que son seul nom constitue, de plus en plus, un blasphème extraordinaire... (Aquin, 1995d, p. 204)

Les essais célèbres d'Aquin

La comparaison avec le Christ suggère un rapprochement avec P.X. Magnant, dont la deuxième initiale, « X » sert souvent de symbole de Jésus Christ. En fait, l'association qu'introduit Aquin entre Miron et le Christ donne matière à réflexion, car on ne peut éviter de songer à plusieurs essais

de jeunesse d'Aquin, parmi lesquels surtout « Le Christ ou l'aventure de la fidélité ». Dans cet essai, on remarque le même mélange d'admiration et de malaise chez Aquin à l'égard du Christ et à l'égard de Miron. Le Christ est au principe chez Aquin d'un conflit entre la fidélité et l'infidélité à une juste cause, entre la lucidité et l'imaginaire, entre la plénitude et le néant :

Le Christ m'oblige à me choisir continuellement entre mille tentations d'éparpillement et de mensonge; je n'ai plus le droit de me retirer du jeu, je n'ai plus la chance d'échapper à l'option. C'est un choix réfléchi, total; non pas une vague acceptation de tout ce qui arrive, ni un consentement fataliste à la vie, mais une décision à prendre devant chacun de mes actes entre celui qui est néant et celui qui est plénitude, entre un moi réduit et la grandeur. (Aquin, 1995d, p. 42)

Comme le Christ, symbole transparent d'un conflit personnel chez Aquin, Miron est celui qui, véritablement, fait des sacrifices pour la cause de son pays : il cesse par moments d'écrire afin de se consacrer à l'action politique, car il trouve la littérature et l'engagement incompatibles à certains égards. Miron, constatant l'impuissance de la poésie à faire progresser de

façon efficace la révolution, renonce, même si ce n'est que provisoirement, à faire de la poésie pour s'engager comme militant indépendantiste, comme il l'explique dans « Recours didactique ». Il écrit, par exemple :

En 1962, je persistais (...) dans mon refus de l'écriture et mon refus de publier, donnant la priorité à l'engagement politique et à la construction de l'indépendance. (Miron, 1970, p. 118)

On remarque de nombreux liens entre la pensée de ce dernier et celle qu'Aquin exprime dans « La fatigue culturelle du Canada français », à commencer par la coïncidence des dates, 1962 étant l'année où Aquin a signé son essai. Miron résout dans une certaine mesure son conflit entre écriture et action militante en constatant que la littérature est un acte :

la littérature n'est pas qu'une expressivité, elle est aussi un acte, son action en est une de dévoilement de l'aliénation et de son dépassement; elle aussi en créant ses conditions propres peut créer les conditions de son historicité. Publier devient donc un acte aussi probant que l'action politique. (Miron, 1970, p. 119)

Aquin, pour sa part, cherche, à l'instar de Miron, à unir politique et littérature. Il suit, jusqu'à un certain point, l'itinéraire de Gaston Miron,

comme Miron lui-même le constate dans « Recours didactique » :

Le seul qui en était venu là, c'était Hubert Aquin, avec qui j'en avais parlé à l'occasion; il s'est d'ailleurs expliqué dans des textes irréfutables; son point de vue comporte des différences cependant.

(Miron, 1970, p. 116)

Si on remonte plus loin dans la carrière d'Aquin, il y a, en fait, une première étape d'écriture conventionnelle, étape qui correspond, plus ou moins, à ses essais de jeunesse et à la nouvelle *Les Rédempteurs* aussi bien qu'au roman *L'invention de la mort*. Ensuite, viennent la découverte de la colonisation et l'écriture douloureuse de l'écrivain colonisé qui se découvre en tant que colonisé. Cette étape correspond à des essais importants dont deux nous semblent essentiels, « La fatigue culturelle du Canada français » et surtout « Profession : écrivain ». C'est aussi à cette époque qu'il écrit *Prochain épisode*. Dans « La fatigue culturelle du Canada français », Aquin développe une argumentation indépendantiste avec une logique brillante⁴⁵. Pour s'opposer à Pierre Elliott Trudeau dans « La nouvelle trahison des clercs », article à objectifs universalistes, il reprend systématiquement les arguments de son adversaire fédéraliste. Si Trudeau présente la guerre comme la

conséquence malheureuse de la pensée nationaliste, Aquin s'attache à démontrer que cet argument est bien prématuré et que plus probablement la guerre est la conséquence de l'oppression d'un groupe par un autre. Aquin cite une étude de Claude Lévi-Strauss pour postuler qu'après l'esclavage, la société offre de nouveaux « écarts » qui mènent à des conflits :

Selon cette vision, les « écarts » individuels, vite résorbés par un rituel dans une société primitive, le sont, au niveau des grandes sociétés modernes, par des luttes collectives et, de plus en plus, au prix de vies humaines. Ces écarts entre classes, États ou groupes d'États ou cultures sont les germes de toutes les luttes futures quelles que soient les formes, militaires ou parlementaires ou idéologiques que prendront ces luttes. (Aquin, 1995e, p. 73)

Cependant, déjà dans cet essai célèbre se discernent les premiers signes de révolte contre la pensée, aussi bien que l'inspiration de Miron. D'une part, on note l'absence d'une véritable affirmation de l'option séparatiste, qui n'est, selon Jacinthe Martel, abordée qu'avec « discrétion » :

Dans cet article, comparativement aux discours prononcés pour le RIN, essentiellement partisans, l'option séparatiste est plus

discrètement et plus subtilement traitée. Par ailleurs il est étonnant que certains des sujets privilégiés d'Aquin n'y soient abordés que de façon allusive; c'est le cas de la Rébellion de 1837-1838 ... (Aquin, 1995e, p. 60)

D'autre part, un élément frappant de « La fatigue culturelle du Canada-français », c'est l'entrée en scène du « je » après une argumentation solide à la troisième personne. Il n'est pas difficile de relever dans l'aveu suivant quelque chose d'ambigu, par le rapprochement opéré entre préoccupations personnelles et politiques, comme chez Miron, ni de reconnaître la mauvaise conscience de qui n'est pas soucieux de rigueur politique :

Je suis moi-même cet homme « typique », errant, exorbité, fatigué de mon identité atavique et condamné à elle. Combien de fois n'ai-je pas refusé la réalité immédiate qu'est ma propre culture? J'ai voulu l'expatriation globale et impunie, j'ai voulu être étranger à moi-même, j'ai déréalisé tout ce qui m'entoure et que je reconnais enfin. (Aquin, 1995e, p. 103)

Devant cette sorte de conversion, avec le retour « enfin » de la brebis égarée, se découvre un fort sur-moi politique, incarné par la figure

exemplaire de Gaston Miron. Miron, lecteur des textes québécois, est engagé, louant les écrivains qui assument leur statut de colonisé : tel Aquin, dans la citation précédente, félicité d'être arrivé, malgré quelques différences de point de vue, à la même conscience de la problématique de l'écriture face à sa condition de colonisé (Miron, 1970, 116). Ailleurs, il critique les écrivains

enfermés dans une position exclusivement individualiste, caractéristique dominante de l'idéologie bourgeoise. Les assimilés, eux récusent [la prise de conscience d'être colonisé] encore plus violemment; (Miron, 1970, 121)

Aquin paraît hanté par la dénonciation chez Miron de l'impuissance de la poésie à faire avancer de façon efficace la révolution, ce qui l'a amené à renoncer provisoirement à la poésie pour devenir militant indépendantiste. Il est intéressant de noter, dans l'évolution de la pensée aquinienne, combien le désir d'être romancier entre en conflit avec celui d'être bon Québécois.

Cette évolution se poursuit dans le second des deux essais les plus célèbres d'Aquin, « Profession : écrivain ». Aquin suit un chemin tortueux pour arriver à une conception assez personnelle de l'écriture engagée. Dans

un premier moment, cet essai présente le caractère compensatoire de l'écriture conventionnelle, classique, héritée. On permet au dominé de briller dans certains domaines qui sont sans portée politique :

L'important est-il que je sois doué pour les arts ? Non, mais de savoir que je suis doué pour les arts du fait même que je suis dominé, que tout mon peuple est dominé et que son dominateur l'aime bien tzigane, chantant, artiste jusqu'au bout des doigts, porté tout naturellement vers les activités sociales les plus déficitaires. (Aquin, 1995c, p. 49)

Essentiellement, la problématique de l'écrivain engagé est présentée dans « Profession : écrivain » de la manière suivante : être engagé, c'est renoncer à faire de la « littérature ». Car, en faire, c'est rentrer dans le système du colonisateur :

En décembre 1963, Paul Comtois étant lieutenant-gouverneur de Galilée et moi ce que je suis, dans cette période de latence et dans notre province confusionnelle, j'affirme solennellement qu'une belle oeuvre intellectuelle et qu'un roman bon pour le Gouverneur général, postulent invariablement que la littérature est une fonction de notre

organisme national. Or, nous sommes désorganisées; donc, n'est-ce pas... (Aquin, 1995c, p. 49)

Les points de suspension incitent le lecteur à conduire la phrase à son terme logique : « donc, notre écriture sera, elle aussi, désorganisée. » Ce qui sous-entend la pratique aquinienne de l'écriture où le lecteur sera appelé, par exemple, dans *Trou de mémoire*, à se passer d'un référent clair. A un autre niveau, les points de suspension signifient éloquemment le silence destiné à éviter de jouer le jeu du colonisateur. Mais, cette contradiction interne — entre paroles et silence — implique une argumentation complexe . Aquin semble confirmer, à la manière de Miron, que l'auteur québécois engagé doit assumer son statut de colonisé, en publiant des textes incomplets, syntaxiquement incohérents. Mais, d'autre part, écrire comporte, pour Aquin, un certain fatalisme, associé à une complicité, volontaire ou involontaire, de l'écrivain avec la société qu'il dénonce. Aquin relève une cohérence implicite à laquelle même l'écrivain québécois qui refuse d'écrire ne peut se soustraire :

Le bon petit Canadien français promis à un brillant avenir dans les choses frivoles entreprend soudain de produire un écrit dominé par

une thématique du refus d'écrire, non-sens qui ne saurait accéder à une signification que par l'explosion simultanée de tous les bâtons de dynamite qui pourrissent actuellement dans les arsenaux de la province de Québec (Aquin, 1995c, p. 51)

Que ces armes pourrissent fait partie du tragique du militant québécois :

Oui, le dominé vit un roman écrit d'avance; il se conforme inconsciemment à des gestes assez équivoques pour que leur signification lui échappe. Par exemple, le dominé se manifeste comme un revendicateur, mais il ne mesure pas le degré de complémentarité du revendicateur et de son maître... (Aquin, 1995c, p. 53)

Cette complémentarité sera la source de l'impuissance du héros dans *Prochain épisode* et des aspects parodiques du discours révolutionnaire qu'on trouve dans *Trou de mémoire*. Cette complémentarité, faite d'une telle complicité entre le colonisé et le colonisateur, fait s'interroger sur le genre d'engagement que préconise Aquin. En d'autres termes, une lecture linéaire d'Aquin comme révolutionnaire engagé ne peut qu'être remise en question.

Or, dans un deuxième moment (mais à vrai dire ce deuxième moment est presque parallèle au premier) Aquin célèbre l'écriture « confusionnelle »,

angoissée de l'auteur colonisé :

Faire la révolution, c'est sortir du dialogue dominé-dominateur : à proprement parler, c'est divaguer. Le terroriste parle tout seul.

Comme Hamlet qui imaginait l'amant de Gertrude derrière toutes les tentures, le révolutionnaire choisit d'être taxé de folie comme le sweet prince du royaume pourri. Le révolutionnaire rompt avec la cohérence de la domination... (Aquin, 1995c, p. 52)

Cette prise de position, a priori politique car écrire d'une autre manière serait écrire de mauvaise foi, conduit à l'idée de l'écriture de la souffrance et de l'aliénation tenue pour témoignage de la détresse du colonisé et pour esthétique. Le tragique de l'écriture n'est pas, comme le suggère le lecteur cynique qu'Aquin fait intervenir dans le même essai, une « piètre excuse [...] pour faire oublier une simple absence de talent . . . » (Aquin, 1995 c, p.51). Au lieu d'être une excuse, le tragique de l'écriture est davantage une justification de la véritable ambition de Hubert Aquin : malgré une forte conscience des impératifs politiques du jour, le désir de faire une révolution plutôt littéraire s'associe à une idée qu'on trouve déjà dans « Profession : écrivain », et selon laquelle la révolution équivaut à une guerre syntaxique :

La révolution qui opère mystérieusement en chacun de nous débalance l'ancienne langue française, fait éclater ses structures héritées qui, par la rigueur même de ceux qui les respectaient, exerçaient une hégémonie unilatérale sur les esprits. (Aquin, 1995c, p. 58)

Notons bien la différence avec Miron : chez celui-ci la poésie était découverte et apprentissage de l'humiliation du colonisé, car « [le colonisé], de par sa prise de conscience appelle une reprise et un devenir. Nous, écrivains colonisés, contribuons à cette prise de conscience » (Miron, 1970, p. 121). Pour Aquin, cette découverte et ce moyen d'apprentissage, qui ont amené Miron à préférer l'action politique à l'écriture, possèdent une autre valeur. En fait, la reconnaissance de l'état du colonisé devient rituel esthétique pour Aquin :

[. . .] les rites de la création littéraire sont généralement reconnus pour leur effet thérapeutique : après une nuit d'extase plus que lente, le danseur n'a plus la force de riposter au sphinx colonial. (Aquin, 1995c, p. 54)

Et l'apprentissage de son état de colonisé pour Miron, c'est-à-dire, l'écriture,

devient but en soi pour Aquin, car, grâce à Miron, l'apprentissage est déjà accompli. En effet, *Prochain épisode* et *Trou de mémoire* n'enseignent pas au lecteur l'état de colonisé du Québécois. Connaître cet état constitue plutôt un préalable à la lecture, préalable qui permet au lecteur averti de saisir les différentes références idéologiques, même si la cohérence de l'ensemble risque d'être difficile à trouver. L'idée que la révolution aurait lieu au niveau de la syntaxe suggère que la véritable ambition d'Aquin est d'être écrivain. Chez Miron, la littérature sert de moyen, d'outil, non certes d'outil vulgaire car il est d'un maniement douloureux, et rend transparente l'aliénation du poète. Mais c'est un outil quand même, car la poésie demeure subordonnée à ce but : l'indépendance du Québec. Tant que ce but n'aura pas été atteint, la poésie passera à l'arrière-plan. Pour Aquin, par contre, la Révolution le cède à l'art, qui n'est point moyen mais fin, et ce dès les premiers écrits de l'auteur. Car, dans une première crise de jeunesse, Aquin mettait l'artiste en rivalité avec Dieu et donnait nettement l'avantage à celui-là, non pas l'avantage de plus de force, mais d'une espèce de supériorité morale, devant, pour emprunter une expression à Brassens, une « concurrence déloyale »⁴⁶. Relevons cette formulation à la fin de l'essai d'Aquin « Tout est miroir » :

En vous racontant cette fantasque aventure, j'ai passé près de devenir Dieu; j'avais mobilisée mes archanges, j'organisais déjà mon royaume... Rien n'était à sa place, par principe. Tout ce qui avait une place tendait à s'en dérober, encore par principe. Moi, installé au nombril de cet univers, j'étais l'être le moins à sa place. Mais tout cela dont j'étais le souverain, était tellement déplacé que cela faillit n'être rien du tout.... Alors, j'allais presque recréer le monde, mais je me suis arrêté, car la concurrence de Dieu le père me contrariait. C'est entendu qu'il sera toujours le plus fort, et je suis mauvais perdant.

(Aquin, 1977, p. 31)

Rien de surprenant donc à ce que dans « Profession : écrivain » Aquin se préoccupe surtout de l'écriture, et qu'il considère la révolution non comme un but, mais comme une sorte de retombée de l'écriture, un produit de l'écriture qui échappe à la volonté de l'artiste, en un mot, un témoignage involontaire. En fait, la prise de position politique est beaucoup moins claire dans « Profession : écrivain » que dans « La fatigue culturelle du Canada français ». ⁴⁷ Avec « Profession : écrivain », nous constatons que l'ambition littéraire met Aquin-créateur en conflit avec son père spirituel, Gaston

Miron, dont l'influence politique masque le genre d'anxiété dont nous parle Harold Bloom :

the anxiety that blocks their creativeness. [The spiritual father] is that something that makes men victims and not poets, a demon of discursiveness and shady continuities, a pseudo-exegete who makes writings into Scriptures. (Bloom, 1973, p. 35)

Ce conflit se manifeste dans les romans d'Aquin réputés « engagés », *Prochain épisode* et *Trou de mémoire*. Dans l'ensemble, la critique a voulu imposer une image monolithique du premier, image dont il faut se débarrasser si on veut comprendre le texte dans ses rapports avec l'idéologie politique. Il est vrai que Josef Kwaterko dans *Le roman québécois* est arrivé à la conclusion que :

tous les niveaux de la structure du texte sont parcourus de tensions, souvent difficiles à contrôler, qui marquent les clivages et les contraintes de la narration, mais qui par là même informent un ensemble romanesque éminemment pluriel, à l'intérieur duquel circulent des discours ouverts au jeu de l'ambiguïté. (Kwaterko, 1989, p. 121)

Mais, en général, la critique d'avant les années quatre-vingts a jugé l'ouvrage en fonction de son apport révolutionnaire. Léandre Bergeron, qui condamne *Prochain épisode* comme étant « contre-révolutionnaire », dit :

Hubert Aquin a décrit d'une main de maître le cowboy révolutionnaire empêtré dans ses problèmes et qui confond thérapie et révolution.

Tout ce qu'on peut reprocher à l'auteur, c'est d'avoir confondu révolutionnaire et cowboy révolutionnaire. Au niveau littéraire, la distinction importe peu. Au niveau politique, elle est fondamentale.

[...] La morale révolutionnaire aurait dû commander cette distinction à l'auteur. (Bergeron, 1973, p. 129)

Jean-Guy Rens, qui retourne la notion d'échec dans les écrits d'Aquin contre lui, abonde dans le même sens. Ce critique soutient qu'Aquin aurait voulu grandement aider la cause nationaliste, mais qu'il y a échoué, victime de l'idéologie bourgeoise :

[A propos de « Profession : écrivain »] Décidément le formalisme que nous décelions dans les derniers articles d'Aquin, n'était pas accidentel. C'est le langage à double-sens d'une bourgeoisie vaincue qui essaie de faire passer son projet historique étriqué pour le destin

collectif de tous les Québécois. Mais derrière les rodomontades révolutionnaires de *Profession écrivain* (sic) subsiste le mélange de rationalisme et de religiosité de la bourgeoisie en faillite du Québec traditionnel. (Rens, 1976, p.126)

Depuis, on a persisté à valoriser chez Aquin une intention nationaliste ou bien à dénoncer chez lui le défaut de celle-ci.

***Prochain épisode* : l'impuissance du héros**

Dans *Prochain épisode*, Aquin inflige à son narrateur-scripteur cette même critique d'avoir échoué en tant que révolutionnaire nationaliste. Les formes que cette impuissance prend, c'est celle d'une incapacité d'agir au bon moment, celle, apparemment, d'être trompé par la mystérieuse K, et celle de ne pas arriver à terminer son roman policier d'une manière concluante. La thématique de l'impuissance du héros dans *Prochain épisode* est introduite tôt dans le roman. Balzac, le romancier par excellence, est associé au thème de l'impuissance d'une manière paradoxale. A la terrasse d'un café à Genève, le narrateur entend trois clients discuter de la possibilité, selon une théorie de l'écrivain belge, Georges Simenon, que Balzac ait été impuissant. Ce n'est qu'une théorie, en l'occurrence contestée par l'un des

interlocuteurs et, de toute façon, invérifiable. Par contre, Aquin utilise une citation tirée de la préface à *L'Histoire des Treize* pour illustrer l'assurance politique qui manque à son propre narrateur :

« Il s'est rencontré sous l'Empire et dans Paris, treize hommes également frappés du même sentiment, tous doués d'une assez grande énergie pour être fidèles à la même pensée, assez politiques pour dissimuler les liens sacrés qui les unissaient... » (Aquin, 1995a, p. 11)

Ces personnes seraient assez convaincus pour réaliser leur idéal politique. Mais une telle efficacité, hors de la portée du narrateur de *Prochain épisode*, souligne a contrario l'inefficacité politique de l'écriture d'Aquin, dont la « prose cumulative » est opposée à l'écriture cohérente des « vrais romans » qu'il finit par laisser aux « vrais romanciers » (Aquin, 1995a, p.12). La lecture du texte balzacien offre une image de cohérence et d'efficacité qui condamne le narrateur hésitant. Or, la suggestion de l'impuissance sexuelle attribuée à Balzac par Georges Simenon, vient troubler cette opposition entre le romancier-père et le romancier-fils. Balzac, en tant que romancier, sert de modèle de cohérence, ou de « lisibilité », pour emprunter un terme à

Barthes, à quiconque veut écrire un roman en français. Selon la théorie de Bloom, se mêleraient influence et rivalité. En fait, on pourrait dire que Balzac, sur le plan esthétique, joue le même rôle pour Aquin que Miron sur le plan politique, en offrant un exemple culpabilisant qui suscite en Aquin une envie d'égaliser le modèle célèbre, mais aussi un sentiment de révolte.

L'impuissance, selon Jacques Cardinal, se rapporte surtout à la condition de colonisé de l'auteur. L'étude de Cardinal, *Le Roman de l'histoire*, traite des textes aquiniens en fonction de la politique, par le biais de ce que Cardinal appelle la « transmission du nom » du sujet. Le narrateur aquinien étant colonisé, le vrai roman politique ne s'écrira pas :

la situation coloniale se présente comme un ratage symbolique de l'inscription et de la reconnaissance du sujet. Cela devient lisible dans la rhétorique aquinienne de la déliaison et de l'indiscernabilité où le procès [sic] narratif se trouve continuellement fracturé malgré son désir de maîtrise, césuré dans son phrasé. Parce que le narrateur suppose aussi un phrasé discernable et linéaire, garant de l'inscription de son nom, l'esthétique de la déliaison s'avère pour lui la forme même de son inauthenticité. (Cardinal 1993, p. 16)

Mais, l'impasse, à notre avis, serait surtout littéraire. André Lamontagne, dans son analyse de l'intertextualité chez Hubert Aquin *Les mots des autres*, suggère de façon intéressante qu'Aquin est plus en conflit avec Simenon qu'avec Balzac et que là réside son problème, voire son obsession de l'originalité :

Ainsi donc, le désir d'une mort symbolique de Simenon, qui culmine dans la tentative d'assassinat de H. de Heutz au château, s'explique maintenant aussi par le poids trop lourd du modèle qu'est l'écrivain belge, par sa présence littérairement castratrice pour le narrateur.

Reconnu tout autant pour sa remarquable prolificité en tant qu'auteur de romans policiers que pour la qualité de ses oeuvres, Simenon, dont Aquin était grand lecteur, représente pour ce dernier, qui en est à son premier roman, et pour le narrateur, qui cherche à écrire un roman d'espionnage, le père qu'il faut tuer pour pouvoir enfin faire entendre sa propre voix. (Lamontagne, 1992, p.109)

Aussi Aquin confond-il fréquemment son inaction politique avec sa déroute littéraire, déroute qui nous mène loin des préoccupations du révolutionnaire nationaliste. L'hésitation fatale du héros, selon la perspective du narrateur,

mine l'intrigue de son roman :

J'ai fait une erreur certaine en me sauvant à l'apparition de la femme blonde qui venait au secours de H. de Heutz et qui n'a pas cessé de me suivre[...] Cela ne fait aucun doute : j'ai perdu l'initiative à ce moment et, dès lors, le temps que j'avais gagné auparavant a commencé de se tourner contre moi. Les coordonnées de l'intrigue se sont emmêlées. J'ai perdu le fil de mon histoire, et me voici rendu au milieu d'un chapitre que je ne sais plus comment finir. (Aquin 1995a, p.136)

L'incapacité de tuer au bon moment s'associe à ce fatalisme littéraire. Selon Anthony Wall, le désir de tuer serait une conséquence du désir littéraire de dominer la vie de l'extérieur, d'être en quelque sorte l'auteur de sa vie propre. C'est une impossibilité, ce qui mène Wall à la constatation suivante à propos des différents personnages de *Trou de mémoire*, mais aussi bien applicable au narrateur de *Prochain épisode* :

Les personnages essaient les uns après les autres de s'extraire de ce mouvement vital de la vérité, de s'en extraire à tout prix, même au prix d'un suicide. La leçon à tirer de leurs multiples échecs est simple :

on vit la vérité, on ne l'observe pas d'une quelconque position objective. En d'autres termes, on ne s'extrait pas de la vérité. (Wall, 1989, p. 302)

Faute de tuer l'autre, c'est le suicide qui sert de substitut à un salut. C'est ainsi que dans *Prochain épisode* nous constatons que le narrateur, au moment où il commence à abandonner sa résolution de tuer H. de Heutz, songe au suicide :

Cet homme H. de Heutz ou von Ryndt, je ne l'ai pas encore tué et cela me déprime. J'éprouve une grande lassitude : un vague désir de suicide me revient. (Aquin 1995a, p. 63)

L'hésitation et l'impuissance du héros s'expriment dans l'emploi du verbe au futur. Le narrateur songe à l'action à venir, tandis qu'une fois venu le moment d'agir, il en est incapable. La fin du livre, où d'aucuns ont trouvé une promesse réelle de révolution à venir au Québec, traduit une autre triste hésitation et l'aveu auto-culpabilisant que la véritable ambition de l'auteur c'est d'être écrivain. Un symptôme de ce conflit intérieur apparaît dans un humour amer qui mine le sérieux du roman. Un cas s'en trouve dans le curieux jeu de mots par lequel le narrateur se réfère au « souvenir de

[sa] course impliquée » (Aquin, 1995a, p. 57). Lorsqu'il prononce ces paroles, il est prisonnier de H de Heutz, réfléchissant à l'échec de ses efforts, et cherchant une issue. Le terme, « impliquée » s'impose premièrement parce que cela se passe dans une Volvo. L'anglais « involved » suggère « engagée », et le calembour un peu facile teint de ridicule cette notion d'engagement. Si le désir d'écrire un roman est confondu avec celui de faire de l'action politique directe, cet humour déprécie les deux notions, enlevant tout sérieux au projet. De plus, un sens secondaire d'« impliquée » naît de la suggestion du mot « vulve ». Si, tout au long du roman le narrateur suppose une équivalence entre le coït avec K et la révolution au Québec, « impliquée » apporte à cette interprétation un contexte ridicule. Et enfin, « impliquée », de par son étymologie anglaise et latine, ajoute une tonalité fataliste à la notion de révolution. Aussi l'édition critique de *Prochain épisode* donne-t-elle cette définition dans son glossaire :

Involquée (55) : (latinisme et anglicisme) qui rappelle la marque de voiture Volvo. Du latin « volvere » : rouler. (Aquin 1995a, p. 274)

Cette définition souligne l'aspect cyclique de l'aventure du narrateur, et favorise une interprétation plus large du mot révolution, celle de révolution

perpétuelle.

De la même manière, le repas copieux que mange l'espion apporte un élément de ridicule, de farfelu, à la narration :

il fallait que je mange, car je n'aurais pas pu maintenir beaucoup plus longtemps le rythme affolant de cette course à relais avec l'hagiographe de Scipion l'Africain. (Aquin 1995a, p. 104)

L'attente, la remise au lendemain de l'action révolutionnaire pour satisfaire les besoins de l'estomac, rentre tout à fait dans la thématique de l'hésitation.

Le circularité de cette « course » ressort du même passage, attestant la littéralité désarmante du terme « révolution », la terre ayant fait une révolution complète (vingt-quatre heures) depuis la dernière visite avec K. :

Ce collège de montagnes et cette vallée grandiose, depuis plus de quarante-huit heures, je m'y étais perdu mille fois sans jamais m'en détacher. L'axe seul avait changé depuis l'instant où j'avais retrouvé la femme que j'aime près de la place de la Riponne. (Aquin 1995a, p. 105)

Cette suggestion d'un éternel retour s'accorde avec la thématique des « frères ennemis », liée au conflit entre idéologie indépendantiste et création

littéraire. H. de Heutz est l'ennemi vaguement associé au fédéralisme. K informe le narrateur que de Heutz sous le nom de Von Ryndt « siège au conseil d'administration de L'Union de Banques Suisses ». Elle souligne « la puissance de L'U.B.S. comme lobby fédéral » (Aquin 1995a, p.38). Par contre, il y a des coïncidences extravagantes, relativement au narrateur et à H. de Heutz, surtout en ce qui concerne les histoires identiques qu'ils racontent chacun à son tour pour se sauver de l'emprise de l'autre. Devant son double, le narrateur se met à douter de la mission lui revenant de tuer cet autre, si semblable en apparence à lui-même :

A mesure que j'écoute son histoire, j'éprouve une sorte de vertige, H. de Heutz semble à ce point bouleversé et véritablement ému que je ne suis pas porté à me méfier. Pourtant, c'est l'évidence, il est en train de se payer ma tête. Toute cette histoire à dormir debout ressemble singulièrement au boniment que je lui ai servi ce matin au château d'Échandens [. . .]. C'est du plagiat. (Aquin 1995a, p.79)

Cette thématique suggère une complicité avec l'ennemi peu en accord avec l'orthodoxie révolutionnaire. Le vertige créé lorsque H. de Heutz confie au narrateur une histoire identique à celle qu'il a inventée place la notion de

meurtre, chère au narrateur, sous le signe d'une valorisation de sa virilité personnelle : tuer son « *doppelgänger* » ne saurait avancer la cause d'une révolution. L'idée d'un fatalisme s'impose ici, car toute cette thématique des frères ennemis est un héritage des *Rédempteurs*, une nouvelle qu'Acquin a terminée en 1951. Dans cette nouvelle, un culte veut, par le suicide collectif, payer ou effacer le péché originel. Trois personnages, deux frères et une fille, fuient un massacre. Le cadet tue son aîné et s'en va avec cette fille, ayant commis de nouveau un péché initial de l'histoire de la race humaine. Ainsi dans *Prochain épisode*, si l'espion veut tuer H. de Heutz, ce n'est que pour être H. de Heutz. C'est un cercle vicieux puisqu'il sera l'opresseur contre lequel il se révolte. La révolution n'aura pas du tout abouti à un bouleversement majeur : il y aura simplement changement de masque dans une intrigue qui demeure identique. La révolution doit être toujours recommencée, condamnée à l'échec par sa réussite.⁴⁸ Cette espèce de circularité futile de la révolution caractérise la relation entre le narrateur et K., surtout lorsqu'on songe à la conversation téléphonique entre H. de Heutz et une personne qui serait probablement K., ce qui laisse soupçonner une trahison par le Québec.

Trou de mémoire et Pale Fire

Le réseau d'influences tournant autour de questions de création et d'idéologie existe aussi dans *Trou de mémoire*. Un peu comme se présente un rapport entre *Prochain épisode* et la pensée de Gaston Miron, rapport trouble qui d'ailleurs persiste dans *Trou de mémoire*, il existe dans ce deuxième roman un autre rapport significatif avec le roman de Vladimir Nabakov, *Pale Fire*. Aquin affirme dans son journal (26 octobre 62. Vendredi soir) son bouleversement à la suite de la lecture de ce roman :

Épreuve de force : Nabakov vient de publier un roman dont la composition ressemble singulièrement à celle que j'avais commencé de donner au roman que j'écris depuis quelque temps. *Pale Fire* est un roman dont la forme est constituée de plusieurs formes de récit : poème, essais, souvenirs, analyses philosophiques, etc. Je suis devancé — et par celui qui, un été m'a révélé l'efficacité de l'écriture verbigératrice pour rendre l'obsession sexuelle. Ce que j'imaginai en secret, et avec un sentiment certain d'être bien axé, voilà que j'en deviendrais en quelque sorte le plagiaire apparent. (Aquin 1992, p. 248)

Si l'idée d'influence suppose un développement plutôt linéaire du rapport entre *Pale Fire* et *Trou de mémoire*, on discerne dans l'expression « épreuve de force » dans le passage qu'on vient de citer la présence d'une rivalité entre Aquin et Nabokov. La notion de rivalité annonce, comme nous l'avons indiqué, que l'écriture du disciple-Aquin prendra de nouvelles directions, ce qui s'applique bien au cas de *Trou de mémoire*. Nabokov lui aurait montré « l'efficacité de l'écriture verbigératrice... » avec le roman de sa jeunesse *Chambre obscure*⁴⁹, et Aquin souligne le lien entre lui et Nabokov avec une référence à « cette chambre obscure de l'Hôtel Windsor... » (Aquin, 1995b, p. 49). Aquin, dans son journal, tire la « conclusion » suivante de la révélation pour lui du risque d'être un plagiaire :

mon roman doit tirer sa force d'une invention formelle encore plus savante (mais sans virtuosité) — ce qui veut dire que, même sur le plan strictement formel, je m'engage à aller plus loin et plus profond que Nabokov lui-même. Donc les effets de contrepoint et de polymorphisme littéraire doivent être doublés... (Aquin 1992, p. 248)

En fait, déjà en 1962, Aquin se prépare à multiplier les jeux intertextuels. Dans *Pale Fire* il s'agit d'un roman où le texte commenté, le poème de

l'universitaire John Shade, n'est qu'un prétexte pour la véritable histoire qui est racontée dans les notes infra-paginales. Dans *Trou de mémoire*, également, les notes prennent une grande importance, souvent démentant ou défaisant la crédibilité du texte commenté. Aquin a dû ressentir une sensation curieuse en lisant certains passages de *Pale Fire* où il existe des similarités frappantes avec son roman et même avec l'ensemble de son oeuvre. Dans les deux romans il s'agit d'universitaires, de chercheurs, dont la mission est mystérieuse, l'identité réelle souvent mise en question. On note que comme les « révolutionnaires » Magnant et Ghezso-Quénum, l'assassin Gradus dans *Pale Fire*, également révolutionnaire « extrémiste » selon le narrateur, a fait des études en pharmacologie. Ce qui frappe encore, c'est que Sybil Shade, la veuve de John Shade, demeure au Québec (Nabokov, 1962, p.18). D'une manière très générale aussi, on se rappelle *Prochain épisode* et l'hôtel d'Échendens lorsque le narrateur et éditeur espionne l'assassin en train de manger en attendant de commettre son assassinat :

In a restaurant on Broadway he consumed a large portion of pinkish pork with sauerkraut, a double helping of elastic French fries, and the half of an overripe melon. From my rented cloudlet I contemplate

him with quite surprise : here he is, this creature ready to commit a monstrous act — and coarsely enjoying a coarse meal! (Nabokov, 1962, p.276)

Il est encore plus d'un passage où le narrateur envisage le suicide, pensée que nous pourrions qualifier de presque aquinienne :

If I were a poet I would certainly make an ode to the sweet urge to close one's eyes and surrender utterly unto the perfect safety of wooded death. Ecstatically enfolding one's liberated spirit, the warm bath of physical dissolution, the universal unknown engulfing the minuscule unknown that had been the only real part of one's temporary personality. (Nabokov, 1992, p. 221)

Cela rappelle l'« ophélisation », liée à une descente dantesque aux enfers dont le narrateur de *Prochain épisode* savoure la tentation :

Descendre est mon avenir, plonger mon gestuaire unique et ma profession. Je me noie. Je m'ophélise dans le Rhône. Ma longue chevelure manuscrite se mêle aux plantes aquatiques et aux adverbes invariables, tandis que je glisse, variable, entre les deux rives échanrées du fleuve cisalpin. (Aquin, 1995a, p. 18)

Si l'on met de côté une différence principale en ce qui concerne la spiritualité associée au suicide, des similarités intéressantes demeurent. Le terme « ophélise » établit un lien avec la folie et l'incohérence d'Ophélie mais aussi avec l'impuissance de Hamlet qui hésite à tuer son oncle. Il y a aussi l'envie du narrateur, déjà mentionnée plus haut, de se suicider faute de pouvoir éliminer H. de Heutz (Aquin 1995a, p. 63), et enfin, dans *Trou de mémoire*, la possibilité de suicide ou de double suicide chez Olympe et Charles H. Mulhahy à l'avant-dernier chapitre.

Un autre point de comparaison entre ces romans se trouve au niveau des voix narratives, où malgré une similarité apparente, les différences sont profondes. Il est vrai que la fin du roman de Nabokov n'est pas tout à fait claire, puisqu'elle met en doute la véracité de la voix du narrateur. Lorsque le narrateur Kimbote pense à l'avenir, il songe à un projet d'écriture :

I may pander to the simple tastes of theatrical critics and cook up a stage play, an old-fashioned melodrama with three principles : a lunatic who intends to kill an imaginary king, another lunatic who imagines himself to be that king, and a distinguished old poet who stumbles into the line of fire, and perishes in the clash between the

two figments. (Nabokov, 1962, p. 301)

Les mots « imagines » et « figments » ébranlent brièvement notre confiance en la narration fournie par les notes. Mais, le coup n'est pas mortel et le texte de *Pale Fire* conserve une cohérence pour le lecteur.

Cette cohérence est ce qui distingue essentiellement *Pale Fire* et *Trou de mémoire*. Malgré les nombreuses similarités ou coïncidences entre les deux textes, une différence sensible réside dans le rôle des notes en bas de page. Si, dans *Pale Fire*, elles servent à insérer le point de vue du commentateur Kimbote dans le roman, dans *Trou de mémoire* le procédé est beaucoup plus complexe. Il ne s'agit ni d'un narrateur omniscient ni d'une seule voix parlant à la première personne, mais plutôt d'une collection de textes, dont les uns commentent les autres. Les notes servent parfois à corriger les erreurs du texte commenté, à y ajouter des précisions ou de nouvelles erreurs. Les différents commentateurs se contredisent, ce qui amène le lecteur à se demander quelle voix est autorisée. Au début, une lecture misant sur une prise de position idéologique semble s'imposer. Magnant serait le protagoniste de l'histoire, et l'assassinat de Joan serait un geste terroriste révolutionnaire. La confusion qui entre dans le récit ferait partie de la

confusion du colonisé. Par exemple, dans l'avant-propos, la lettre d'Olympe donne à lire ceci :

Ce que j'écris à la machine — sur cette vieille Olivetti dont le « q », invariablement, crée un embouteillage de caractères — me fascine en retour : c'est un peu comme si la feuille, imprimée par le truchement de cette machine, invulnérable en termes de graphologie, n'avait rien à voir avec un texte de moi. La graphologie officialise ma logorrhée et lui confère un statut de mandement ou de manifeste politique....

(Aquin 1995b, p. 11)⁵⁰

Anamorphose

La confusion du scripteur colonisé, notion de Fanon reprise par Miron, serait alors la clef de *Trou de mémoire*. Mais en fait, la lettre d'Olympe devient plutôt une sorte d'auto-critique postmoderne, un simple exercice littéraire au lieu d'une révolution littéraire. Pourtant, la supposition même que ce roman ait une clef nous oblige à réfléchir. Certes, un élément qui donne un certain espoir d'en trouver une, c'est le tableau de Holbein, « Les deux ambassadeurs », anamorphose qui paraît offrir une mise en abyme du roman entier. Si nous considérons l'anamorphose selon une théorie de la

réception, il y a pourtant une énorme différence entre la satisfaction éprouvée devant ce tableau et la réponse que nous apportons à la lecture de *Trou de mémoire*. Quand RR présente le tableau, en soulignant l'intérêt que portait « Joan » aux anamorphoses, nous croyons tout d'abord avoir résolu l'énigme du livre, qui aurait alors un sens, dont l'anamorphose offrirait la clef. Cet espoir est inspiré par la portée allégorique que RR attribue à la notion d'anamorphose. Elle-même par exemple se compare à cette figure énigmatique :

je me sens, ni plus ni moins, comme une effigie distordue qui, jamais regardée obliquement et selon le bon angle, reste infiniment une image défaite. Tableau secret aux lignes rallongées avec extravagance et non sans cruauté de ta part, je m'étire lamentablement dans une perspective que tu as préméditée et comme une anamorphose [. . .] je suis une anamorphose de ma propre mort et de l'ennui. (Aquin, 1995b, p.147)⁵¹

Cependant, lorsque nous regardons « Les deux ambassadeurs » et que nous examinons le tableau d'un certain angle, nous nous rendons compte que la clef de l'énigme est un crâne humain. Ainsi est évoqué le lieu

commun biblique de la mort entourée d'opulence, le « *vanitas vanitatum* » de l'*Écclésiaste*. En même temps est suggérée une esthétique baroque, qui confère une certaine place à l'anamorphose. Cette deuxième découverte est encourageante pour le lecteur perdu dans le tourbillon de voix contradictoires : n'y aurait-il pas alors un certain ordre dans le désordre de *Trou de mémoire*? La première découverte, celle du crâne humain, est moins agréable, car elle est assez sinistre. Mais, on éprouve la satisfaction d'un mystère résolu et le sentiment de familiarité qui accompagne la reconnaissance d'une intertextualité prestigieuse.

Or, le lecteur de *Trou de mémoire* est fondé à douter de cette cohérence promise, en parcourant, ou immédiatement après avoir parcouru le chapitre « *Semi-finale* » dans lequel RR présente sa nouvelle version des faits. Elle serait alors l'amante de « Joan », P.X. Magnant n'existerait même pas, et l'assassinat de Joan dans le laboratoire n'aurait même pas eu lieu. Cette version des faits est tout de suite contredite dans le chapitre qui suit et, à la fin du livre, RR présente cela comme une plaisanterie :

Qu'on me pardonne aussi d'avoir écrit ce passage où je raconte que moi, RR, j'ai écrit tout ce livre, que j'ai été l'amante de Joan qui est

ma soeur; j'espère seulement que cette plaisanterie n'a rien d'injurieux pour sa mémoire... (Aquin 1995b, p. 234)

Mais, il est à noter que c'est dans le chapitre même où l'anamorphose est présentée comme la clef du roman que les lacunes de sens, amenant de grandes réserves sur la cohérence du roman, sont les plus graves. Et à la toute fin du chapitre « Semi-finale », dont le titre indique justement qu'une autre vérité est à suivre, nous trouvons une référence à la notion de révolution qui tourne en ridicule irréparablement l'idée que le meurtre de Joan serait un geste révolutionnaire. Maintenant, Joan est la terre, le pays :

Tout est fini, tout commence, tout est lent et majestueux ,
j'orbite doucement et vertigineusement autour de toi, terre blonde
dont le mouvement clandestin me transporte et m'envahit d'une
évidence que je défendrais, comme Galilée, au prix de ma vie. Ta
rotation décélérée n'est que la réflexion en miroir de ma caresse
ininterrompue, longue et interminable. (Aquin 1995b, p. 149)

La révolution devient une simple rotation, sens premier du mot « révolution ». Mais, s'il y a un « Semi-finale », il y a également la « Note finale » du livre qui voudrait répondre à toutes nos questions. La fin du

roman n'est pas satisfaisante, relevant du pastiche pour ne pas dire du « kitsch ». RR aurait trouvé la paix, avec l'oubli de son passé, et elle serait devenue « Québécoise, pure laine ». En fait, est présentée, mais de façon complètement ludique, l'idée que la lecture de ce livre amène la révolution politique tant désirée :

En lisant ce livre, je me suis transformée : j'ai perdu mon ancienne identité et j'en suis venue à aimer celui qui, s'ennuyant follement de Joan, est venu jusqu'à Lagos pour en retrouver l'image — cherchant en vain l'éclat de sa chevelure dans mes cheveux. (Aquin 1995b, p.236)

Violée par P.X. Magnant, le viol étant souvent présenté dans *Trou de mémoire* comme signe de la révolution, elle serait amoureuse de ce « révolutionnaire ». Et c'est une lecture de ce texte « révolutionnaire » qui l'aurait amenée à cette conversion. En fait tout est mis en doute, le meurtre de Joan, l'existence même de son assassin, et l'existence d'un éditeur final. Ce doute dément la signification révolutionnaire de l'acte de P.X. Magnant, le transformant en moment esthétique, en anti-anamorphose. Avec tout notre scepticisme en ce qui concerne ce surgissement subit de l'amour pur

entraîné par un crime brutal, le viol, on a du mal à imaginer que qui que ce soit ait pu croire aux intentions révolutionnaires politiques du texte.

Les connotations ludiques de l'évocation d'un « pharmacien révolutionnaire » font croire à une parodie du discours révolutionnaire; elles mettent, en tout cas, l'accent sur son côté humoristique. Certes, un pharmacien est un être qui est censé guérir les maladies, en l'occurrence sociales, par l'administration de médicaments; ainsi Olympe peut-il raconter son apprentissage du métier dans son pays colonisé :

J'y ai appris comment rédiger des ordonnances [...] ; j'y ai aussi appris les prolégomènes de notre science, soit : l'art de disposer les tubes et les boîtes de médicaments « artistement », l'art d'empoisonner les adversaires politiques soit par ordonnance (flèches empoisonnées, dose quoad mortem), soit illégalement (en les invitant à déguster un thé infusé avec de la racine de strychnos)... C'est à Dakar que s'est opérée en moi cette grande transformation qui a fait que je suis revenu ici non pas pour vendre des dérivés d'herbes médicinales contre la chaleur, mais, d'abord et avant tout, pour y faire la révolution.

(Aquin, 1995b, p. 9)

Le côté parodique de la notion de drogue révolutionnaire apparaît dans la conversation cocasse entre Olympe et la pharmacienne suisse où on constate qu'« il ne faut pas se priver des bonnes choses ». Généralement il y a une ambiguïté dans l'emploi de la drogue « révolutionnaire », car on se demande s'il s'agit de drogue pour guérir ou de drogue hallucinogène. Ou, encore, de pulsion de mort, car selon Magnant, peu lui importent les effets secondaires d'une drogue, « seul [lui] importe de partir invariablement » (Aquin 1995b, p. 18) .⁵²

Voir dans le roman une manifestation révolutionnaire fait passer sous silence des pages d'un franc comique; y suivre une méditation esthétique et philosophique sur la notion même de révolution permet d'expliquer ses parties disparates ou contradictoires. Le jeu des influences se révèle dans les voix discordantes du récit : aucun auteur n'écrivant dans un vide littéraire, Aquin trahit la multiplicité des voix s'imposant à son esprit. Finalement, l'anamorphose n'est pas une clef du roman, et compte tenu des doutes planant sur la mort de Joan et sur l'existence même de son assassin, il serait plus approprié de parler d'« anti-anamorphose ». Tandis que l'anamorphose amène le spectateur à trouver dans une énigme un message caché, *Trou de*

mémoire renverse ce mouvement et finit par conduire le lecteur de la notion d'une révolution politique à celle d'une esthétique révolutionnaire.

Pourtant, en l'occurrence, la critique a souvent reproché à Aquin ses lacunes en tant que révolutionnaire, comme si être révolutionnaire avait été son dessein essentiel. David Leahy, par exemple, dans sa critique pourtant convaincante de l'idée que les romans d'Aquin orienteraient le lecteur vers l'action révolutionnaire, ne résiste pas au désir de reprocher à Aquin son manque d'optimisme idéologique :

And yet, like the anamorphic death's head — which glaringly underlines the inevitable end of all power and life — the textual counters to Québécois cultural amnesia are predominately from a nihilistic perspective. As a result, *Trou de mémoire* never acknowledges the positive, popular historical forces of the epoch of the Quiet Revolution — the successes of the RIN, the rapidly growing and militant trade union movement, improvements in mass education, — without which a text like *Trou de mémoire* would not likely have been written and published, let alone so well received. (Leahy, 1993, p. 37)

Un tel reproche néglige une tension intérieure au roman aquinien tenant à

ce que l'auteur semble subir une pression externe le poussant à l'engagement : le nihilisme en question est alors davantage une réaction romanesque qu'un refus de reconnaître les bienfaits de la Révolution tranquille. Malgré tout, *Trou de mémoire* s'inspire d'une esthétique révolutionnaire, sans militer pour une vraie révolution. Ainsi y lisons-nous souvent des notations comme la suivante :

La révolution dérive ; seule la conquête est permanente, car elle se double à l'infini selon des agencements imprévisibles et d'après un ordonnancement sériel qui instaure l'immanence en pleine transcendance... (Aquin 1995b, p. 63)

La révolution vue comme simple mouvement circulaire n'aboutissant nulle part offre une image paradoxalement unificatrice de *Trou de mémoire*.

L'absence de but significatif est un trait majeur de l'esthétique aquinienne :

La révolution, dans son être global, n'est qu'un immense et inaudible cri, cri funèbre et inédit proféré par une nation... et non pas le bégaiement informel que je sténotypie avec tristesse sur ces pages pour oublier l'inaudible nudité de Joan. (Aquin, 1995b, p. 60)⁵³

Vers une esthétique du manque

La notion d'esthétique révolutionnaire connaît une évolution que l'on retrouve dans les essais et entrevues d'Aquin. Le ton change, passant de celui de l'urgence de « Profession : écrivain » à un ton plus détaché. En 1969, Aquin prononce un discours sur « La mort de l'écrivain maudit » où a priori la littérature sert à une contestation politique. Être « maudit », c'est être en opposition avec le statu quo, comme dans les cas d'abord cités par Aquin : celui de Gaston Miron offre un « blasphème extraordinaire », celui de Louis-Joseph Papineau étant sans doute plus anodin, grâce à un déplacement de la « frontière maléfique » (Aquin, 1995d, p. 204-5). Mais, si Aquin semble alors dire que la littérature est politisée, les pistes commencent à se brouiller, lorsqu'il dispense l'auteur de faire de l'écriture idéologique :

Non pas que [l'écrivain québécois] doive se mettre en tête de représenter ou de refléter la société québécoise autour de lui (nous ne sommes pas des miroirs...) : mais du fait de son enracinement, l'écrivain québécois devra vraisemblablement être manifestement québécois, créer son mode de manifestation personnel, inventer le style de sa propre épiphanie... afin d'être (dans ses livres) québécois à

rendre malade... (Aquin, 1995d, p. 205)

Ce passage donnerait à comprendre que tout écrit québécois est politisé du moment que l'auteur adopte sa propre esthétique. Ensuite, après sa mention honorable de Miron et celle qui l'est un peu moins de Papineau, Aquin situe son modèle en dehors du champ nationaliste québécois avec les noms étrangers de Borges et Paracelse. Cette tendance à la mutation esthétique est encore plus marquée dans l'essai de 1974, « La disparition élocutoire du poète (Mallarmé) » où Aquin favorise l'absence virtuelle de l'auteur, par l'emploi d'un ton beaucoup plus neutre, et par la préconisation d'un retour à l'anonymat en littérature :

Dans les livres contemporains québécois et autres, j'ai trouvé que l'auteur est décidément surprésent. Le livre se trouve, en fin de compte, contaminé par la présence de son auteur à tel point que le jeu, quand on lit, consiste à aimer ou à détester la personne même de son auteur. J'en viens à préconiser une pratique de l'absence...

(Aquin, 1995d, p. 248-9)

Cette « pratique de l'absence » nous ramène au manque. Ce qui constitue l'élément révolutionnaire de l'esthétique d'Aquin, c'est

effectivement le manque et ses séquelles : manque de certitude associé à un désir inassouvi, désir de certitude, désir d'une esthétique stable, et désir de permanence. Jacques Cardinal, dans *Le Roman de l'histoire* souligne, selon les vues de Lacan, le lien chez Aquin entre l'espèce d'impuissance du scripteur de *Prochain épisode* et l'expression au niveau de la narration d'un désir inassouvi :

Le narrateur ne peut donc, par ailleurs, adhérer à une certaine rhétorique moderne de la transgression de l'identité par le jeu généralisé du masque ou du simulacre puisque le masque s'inscrit aussi, bien qu'on puisse le reconnaître à l'origine de la formation du moi, dans la structure de l'identification nominale. En cela le nom est, comme la paternité d'ailleurs, la fiction légale qui ancre le sujet dans le symbolique et qui permet par la suite d'ouvrir le nom sur l'imaginaire immaîtrisable du désir qui la détermine. (Cardinal, 1993, p. 64-65)

On pourrait voir chez Aquin une illustration de l'obligation pour toute esthétique révolutionnaire de se baser sur le manque, sans quoi, il n'y a comme certitude que la révolution, et donc une anti-esthétique. Mais, le

manque revient à un manque de signification. L'esthétique révolutionnaire d'Aquin est révolutionnaire en ce qu'elle donne la priorité au processus de création, mais elle laisse de côté le but (la signification) : ce qui pourrait être considéré comme une attaque contre la pensée occidentale, où qui veut la fin veut les moyens. L'esthétique révolutionnaire d'Aquin est également suicidaire car elle préconise l'absence du scripteur, ce qui introduit le problème de trouver la bonne manière d'élucider l'intérieur par l'extérieur.

André Lamontagne dans *Les mots des autres*, son étude de l'intertextualité chez Hubert Aquin, fait remarquer à quel point l'écriture aquinienne se trouve aux antipodes des objectifs révolutionnaires, ce qui demeure chez Aquin une source constante d'angoisse. A. Lamontagne évoque dans *Prochain épisode* (P.E. , 89) le moment où la réalité politique contraint le scripteur à ne pas tuer H. de Heutz, car ce serait réaliser la révolution, ce qui équivaldrait à une tricherie :

Cette réorientation de l'activité scripturale vers un engagement révolutionnaire vient effacer la disjonction art-révolution perceptible tout au long du texte. En effet, qu'il s'agisse du narrateur, hésitant sans cesse entre la poursuite de son roman et son introspection

esthétisante, ou du héros, qui en quelques occasions succombe à un esthétisme démobilisateur (par exemple, au château, lorsqu'il est fasciné par l'environnement culturel dans lequel vit H. de Heutz), l'art est très souvent mis en opposition avec l'action révolutionnaire.

(Lamontagne, 1992, p. 111)

Sans le manque, la révolution devient anti-esthétique, idéal du réalisme socialiste auquel Aquin fait référence lors d'une entrevue accordée à Yvon Boucher dans le *Québec littéraire II*. Le réalisme socialiste retire la responsabilité d'être original à l'écrivain, car il fait de ce dernier l'instrument d'une fin, et apporte une solution trop facile au problème des influences et des rivalités. Les répliques d'Aquin dans l'extrait suivant sont des paraphrases, proposées par l'interviewer (Yvon Boucher), des passages qu'Hubert Aquin lui avait demandé d'omettre⁵⁴ :

Q.L. Une certaine réflexion sur les conditions de l'écriture peut aboutir au silence.

H.A. *Selon Aquin, de façon plus efficace, cela aboutit au marxisme.*

Q.L. Au marxisme?

H.A. *Aquin précise que la solution marxiste fait de l'écrivain un être*

institutionnalisé, ce qui lui confère d'emblée, un statut et lui enlève beaucoup de problèmes. Aquin précise que, dans ces conditions, un écrivain n'est pas tenu de cracher un chef-d'oeuvre pour chaque production. (Boucher, 1976, p.143)

Cette interview souligne la difficulté qu'éprouve Aquin à expliquer son écriture au lecteur québécois. Elle marque aussi le refus chez Aquin du stéréotype de l'écrivain engagé. Aquin est comme traqué, fuyant des explications devant un interlocuteur qui cherche à définir le créateur devant lui. Après l'entrevue, d'ailleurs malheureusement distribuée en trois séances, Aquin a demandé à Boucher de retrancher certaines questions et réponses, dont celles qu'on vient de citer. Par un compromis insatisfaisant, Boucher a mis les questions censurées en italique et donné les réponses en résumé.

Or, dans « Hubert Aquin et le jeu de l'écriture », un entretien avec Anne Gagnon où Aquin semble se sentir beaucoup mieux compris par son interlocutrice, celui-ci situe l'absence de l'auteur, ce manque essentiel, dans sa conception de la lecture. Il invoque un respect du lecteur, même si ce dernier se voit fréquemment provoqué, mené par le bout du nez. Selon, Gagnon, certains lecteurs le prennent mal, mais selon Aquin cela ne va pas

de soi :

A.G. [. . .] il y a une sorte de lecteur qui n'accepte pas de se sentir dévalorisé.

H.A. Mais au contraire, il devrait se sentir valorisé ce cher lecteur parce que justement j'imagine que c'est parce que j'ai beaucoup d'estime pour lui que je joue avec lui et au même niveau que lui. Je considère qu'il est capable de me déchiffrer, de me décoder et même de voir des choses que je n'ai pas vues. Bref , de jouer ce jeu. (Gagnon, 1975, p. 9-10)

Lors de cette même interview, Aquin, qui devait mettre fin à sa vie en 1977, présente sa véritable ambition littéraire qui est celle de chercher la renommée au-delà des frontières québécoises, une renommée définitive. Si nous revenons brièvement à la question du premier chapitre, celle du joul, ce n'est que pour montrer que les *raisons* de la condamnation par Aquin de ce parler populaire comme langue littéraire révèlent sa grande préoccupation de la réputation littéraire :

H.A. [...] Comme le joul est une transcription d'un parler, le parler va évoluer et du coup ce sera l'incommunication avec les

Québécois. Je comprends qu'on utilise le joul à la télévision ou à la radio parce que c'est une langue de communication orale qui sert *hic et nunc*. Mais si on se contente de transcrire le joul, ça ne va pas, parce qu'il y a des modes d'expressions, d'idiotismes; un parler ça roule, c'est un échange continu. Mais la littérature c'est avant tout un travail de conception et non la transcription d'un parler. Le joul, ça va pour les émissions populaires qui ne peuvent être gardées pour l'immortalité. (Gagnon, 1975, p. 10)

S'il faut décider entre le pays et l'immortalité, Aquin opte pour l'immortalité : s'il ne répond pas à l'appel idéologique, ce n'est que pour mieux assurer sa réputation littéraire.

En conclusion, pourtant, il ne faut pas oublier que l'ambition littéraire chez Aquin se heurte aux contraintes idéologiques qui l'ont hanté à partir de la publication de *Prochain épisode*. S'il désire atteindre une renommée universelle, il admet en même temps, dans un passage cité plus haut, l'obligation d'être « québécois à rendre malade ». Pour être un bon Québécois pendant la Révolution tranquille, il fallait respecter certains

dogmes. Bien qu'Aquin ait parfois pu intéresser la critique en dehors du Québec (surtout la critique américaine), c'est chez lui qu'il avait ses plus grands problèmes. Repoussé par ses premiers lecteurs, les intellectuels québécois, et souvent mal compris en général par ces derniers, il s'est vu privé de l'appui des siens. Les textes étudiés dans ce chapitre oscillent entre le besoin de regagner la confiance de ce lecteur québécois, nationaliste, dogmatique et celui de satisfaire le lecteur idéal.

Chapitre 5

Nicole Brossard et le féminisme postcolonial

Les féministes ont souvent constaté une lacune dans le mouvement nationaliste littéraire de la Révolution tranquille au Québec : son exclusion des préoccupations des femmes. Le roman de Francine Noël, *Maryse* (1983), en garde le souvenir : son personnage principal, Maryse, assiste à une discussion de gens « engagés », dont le jargon est frappant, et Maryse se voit obligée de faire la vaisselle alors que la discussion porte sur le féminisme. De la même manière, lors d'une entrevue accordée en 1991 à *Voix et Images*, Louky Bersianik témoigne d'une amertume due à sa mise à l'écart par Miron et L'Hexagone :

J'ai été isolée dans ma génération, avec toutes les conséquences qui en découlent. Par exemple, quand on parlait de nouvelle écriture, mon nom n'était pas mentionné. Quand on parlait de la génération de L'Hexagone, on insistait sur le pays. Et moi, je n'ai jamais accroché à la thématique nationaliste. On a permis aux poètes nationalistes de parler du pays, mais si j'aborde une thématique féministe, c'est de

l'idéologie. Deux poids, deux mesures, je trouve. (Dupré 1991, p 17)

Quelques observations peuvent être faites à propos du féminisme québécois. La première, c'est qu'il existe pourtant des similarités frappantes entre le discours littéraire de *L'Hexagone* et de *Parti Pris* qui s'opposent à la « colonisation » des Québécois et le discours littéraire des féministes qui s'opposent au patriarcat. Du moins au début, Nicole Brossard, longtemps impliquée dans le mouvement nationaliste, n'a eu qu'à reprendre les structures de la pensée anti-coloniale de la Révolution tranquille, pensée basée sur le manque, pour former le discours féministe. Un doute se retrouve sur la possibilité d'un accord entre les exigences de la cause politique et celles de la création littéraire. Au niveau de la pensée politique elle-même, les deux « écoles » ont recours au même discours du manque. On entend arguer de ses propres déficiences, pour appuyer ses revendications politiques. Sur le plan esthétique, on prétend opposer son discours revendicateur à un discours dit universaliste. Pour le discours féministe comme pour le discours nationaliste qui suit le premier, sans qu'il y ait de coupure chronologique nette à faire, les prises de position catégoriques sont suspectes. Après beaucoup d'années de lutte pour une cause de grande

envergure politique, il n'est pas étonnant de constater une révolte contre un certain dogmatisme. Ce qu'on dénote dans le féminisme, c'est une méfiance générale, de caractère postmoderne, à l'égard de l'idéologie, mais cette méfiance est associée à un désir de promouvoir une idéologie anti-patriarcale. En d'autres termes on est anti-idéologique, tout en reconnaissant qu'il s'agit là d'une prise de position *dangereusement* idéologique. Une étude des conséquences romanesques de ce conflit intérieur au féminisme littéraire constituera une partie importante de ce chapitre.

Parallèles : postcolonialisme et féminisme

Mais d'abord, quel est le rapport entre la recherche du pays et la recherche de l'imaginaire féminin menée par Brossard? Grosso modo, on remarque que le Québec est victime du colonisateur ou de « l'étranger », de la même façon que la femme dans la société patriarcale est colonisée par l'homme. Notons que ces deux « écoles » suivent un peu le même programme, dans le même but d'opposer leur discours marginalisé à un discours universaliste, voire impérialiste. Pour le nationalisme postcolonial, selon Franz Fanon, la culture d'une nation colonisée traverse trois périodes, que les sociologues québécois, dont Marcel Rioux⁵⁵, ont reconnues dans

l'histoire du Québec. La période qui précède la prise de conscience (pour Rioux, c'est avant 1935) se caractérise par l'imitation du colonisateur, tentative condamnée à l'échec, car on n'est ainsi qu'un imitateur, jamais soi-même. Mais on doit finir par exorciser le démon du colonialisme. Les femmes également, sans la conscience de vivre dans une société patriarcale, cherchent à être aussi légitimées à côté des hommes, à être hommes, et elles se voient jugées selon les critères masculins. Aussi L. Bersianik dans *L'Eugélonne* s'en prend-elle particulièrement à des notions comme l'envie du pénis. Ainsi, Adam au jardin d'Éden en voyant Ève pour la première fois aurait cru qu'elle était une « enfant handicapée » :

D'abord, dès qu'il vit Ève, le père-mère Adam fut frappé par son aspect étrange. Elle avait sur le haut du corps deux choses dressées qui pointaient vers lui sans défaillance. Ces choses étaient terribles, majestueuses, magnifiques. Mais, ayant baissé son regard Adam se voila la face. Avait-il bien vu? Ne s'était-il pas trompé? Il risqua un oeil vers l'endroit où Ève, cette coquine, aurait dû avoir un membre, comme lui, naturellement en avait un. Il dut se rendre à l'évidence : Ève n'avait pas de membre! Quelle catastrophe! *Adam avait mis au*

monde un enfant handicapé! Est-ce qu'on survit à une telle déception?

(Bersianik, 1976, p. 42)

A une deuxième étape pour les colonisés (cela correspond aux années 1935-1950 au Québec selon Rioux), Fanon remarque qu'avec sa prise de conscience, le colonisé intellectuel a besoin, pour retrouver ses racines, sa vraie nature, de concevoir un passé d'avant l'arrivée du mal de la colonisation. C'est la période « folklorique », où le colonisé est forcément marginalisé. Bien sûr dans le cas du Québec, cela oblige à une réinvention d'un passé, car il n'y a jamais eu de période de précolonisation pour les Québécois. Dans l'histoire du Québec, les Français sont venus dans le « Nouveau Monde » en vainqueurs. S'il y a lieu de parler de colonisation, ce serait à propos des Autochtones. Chez les féministes, le corollaire est la notion d'une société pré-patriarcale, d'une époque heureuse *d'avant* le patriarcat. Mais Nicole Brossard, dans le passage suivant de *Picture Theory*, choisit de dépeindre ce qu'il y a de lourd et de contraignant dans l'idéalisation du passé, au lieu de tomber dans la folklorisation de celui-ci. L'extrait présente des retrouvailles entre soeurs, où l'époque de leur enfance est discutée. La rencontre est gênante car, pendant que Florence parle de la

joyeuse activité politique de leur mère, l'ironie de sa subjugation se fait

sentir :

Florence et Claire s'étaient allongées sur le sable et regardaient devant elles, gênées de se retrouver seules après tant d'années. Puis Florence parle de leur mère et de Jean. Claire écoutait mais donne l'impression de ne rien entendre assaillie par les souvenirs d'enfance très réelle de deux filles studieuses ayant grandi dans les rues et les institutions new-yorkaises. Florence racontait que leur mère était pleine de projets et que pour elle un voyage n'attendait pas l'autre tant elle jouissait de la vie dans les meetings et les conférences qui défendent les droits de l'Homme et la liberté de parole (Brossard, 1982, p. 83)

Une autre base de comparaison qui s'applique en partie à la deuxième étape de la colonisation, c'est la mise en relief de la figure du traître⁵⁶. Dans le cas du féminisme il s'agit de la « femme patriarcale » :

« Au restaurant, une très belle femme dit : la torture des femmes, je comprends, oui mais les hommes, eux/Florence Dérive concentrée dans ses pensées répond qu'à Los Angeles il n'y a que des hommes et donc pas de torture pour les femmes. » (Brossard, 1982, p. 25)

La « très belle femme » n'arrive pas à partager la conscience politique du féminisme brossardien, car elle est victime de la colonisation par le patriarcat, ce qui l'oblige à comprendre les malheurs des femmes selon l'optique des hommes.

La troisième étape pour Fanon est celle d'une littérature de combat (pour Rioux, cela correspond aux années soixante au Québec). Pour nos deux groupes, ce combat est d'issue incertaine, car les anticolonialistes et les féministes se heurtent aux mêmes contradictions : l'ennemi est partout et nulle part à la fois. Dans les deux camps, ce dilemme mène à une impasse, dont les responsables ne sont pas toujours dupes. Un Québec libéré de l'anglophone, des valeurs américaines, et de l'universalisme français relève de l'utopie, mot que Nicole Brossard, par exemple, est prête à assumer. Puisqu'un discours non patriarcal n'a pas d'expression dans un monde en principe patriarcal, ce discours des femmes va seulement se trouver dans un non-lieu, une u-topie. Barbara Godard note que les hologrammes, utilisés dans *Picture theory*,

are the ultimate forms of *trompe l'oeil* employed by Brossard, simulacra or simulations that enjoy no privilege of resemblance or likeness, for

they are not copied. Since there is no origin outside their simulating, they are saved from the tyranny of becoming models, any fiction having an equal claim to validity. Because of this resistance to hierarchies of representation (Plato's shadows in the cave) women's writing, according to Brossard, must inevitably be fiction and Utopian, visionary, posturing, feigning. By remaining self-conscious and deliberate artifice, it avoids the trap of naturalization, of pretending to be reality, that has made traditional writing a weapon for the subjugation of women and reality. (Godard, 1986, p. 125)

La bonne nouvelle

L'utopie que N. Brossard assume est caractérisée par une tentative de subversion du discours patriarcal, même du discours idéologique. Pour ce qui est du projet de dépasser l'idéologie, Nicole Brossard, par sa polyvalence (poète, romancière, essayiste) et par son talent novateur mérite d'être considérée comme chef de file du féminisme littéraire d'après la Révolution tranquille. Si notre étude se concentre sur elle, c'est qu'elle est en quelque sorte typique du féminisme québécois en ce qu'elle aborde les thèmes et les approches stylistiques du jour, mais en même temps présente un projet de

dépassement de l'idéologie de cette école de pensée : elle puise par exemple

dans le postmodernisme afin d'aller au delà de la simple approche américaine de la critique des « images de femmes » montrées par les médias de la société

contemporaine.

On serait tenté de dire la même chose au sujet de *L'Eugénone* de

Louky Bersianik. Selon Jennifer Waelti-Walters, le livre est purement

subversif, jouant sur le fait que « le contraire du verbe établi, c'est le silence »

(Walters, 1986, p. 299). Evelyn Voldeng parmi d'autres a voulu aller plus

loin, en attribuant à *L'Eugénone* une vertu de subversion carnavalesque, le

carnavalesque étant au service du programme féministe :

Cette écriture, sorte de rhétorique appliquée, travaille dans et sur

l'intertexte d'écrits canoniques et officiels, en vue de les subvertir pour

contribuer à l'élaboration d'un discours de la féminité.

(Voldeng, 1983, p. 119)

Et dans une certaine mesure, le terme « carnavalesque » est approprié pour

caractériser ce texte. La force du roman ne réside certes pas uniquement

dans son message : « à bas le patriarcat », mais également dans son aspect

humoristique. L'expression « carnaval de rires » qui constitue un appel au

changement, convient au passage de *L'Euguélienne* où l'on s'entretient des caractéristiques anatomiques des hommes et des femmes. Le fameux avantage des hommes capables de pisser debout est renversé. Alik, petite fille en train elle-même d'uriner debout, est surprise par son frère :

Et puis tu sais à la campagne j'adore faire pipi sur l'herbe. J'arrose les petites fourmis noires et c'est tellement drôle quand elles se mettent à courir pour éviter la pluie que je fais! L'herbe, elle, elle aime ça que je l'arrose. Elle se penche et elle devient plus verte. As-tu déjà arrosé des chenilles? (Bersianik, 1976, p. 135)

Et le garçon d'avouer qu'il ne l'avait pas remarqué... « Je pisse trop loin, tu comprends ». Enfin au cours de leur discussion, il fait l'objection suivante : « Mais il y a une chose qui ne doit pas être rigolo, avoue. Tu es obligée de t'essuyer à chaque fois... »

Et la réponse de la fille insiste sur les possibilités érotiques que cela ouvre :

Oh! Mais ça aussi c'est amusant. Moi j'aime m'essuyer, ça me chatouille, ça me fait toutes sortes de sensations.... (Bersianik, 1976, p. 136)

Dans *L'Euguélienne*, L. Bersianik utilise une thématique traditionnelle,

consistant en grande partie à parodier la Bible (un peu dans la manière des *Lettres persanes*) pour montrer la relativité des idées patriarcales. Elle réussit cette satire plutôt conventionnelle du patriarcat, en parodiant avec brio les notions de la psychologie freudienne qui dévalorisent les femmes. Mais malgré les protestations contraires, *L'Euguélienne* est une Bible féministe, sans le côté populiste du carnavalesque ni l'ouverture de festin que préconise Bahktine. C'est un pamphlet, en somme, pour revendiquer pour les femmes une meilleure image, et exiger chez les femmes aussi une meilleure idée d'elles-mêmes.

Lorsqu'on compare les textes de Nicole Brossard et ceux de Louky Bersianik, on retrouve une opposition comparable à l'opposition établie au chapitre précédent entre Hubert Aquin et la critique idéologique, entre prise de position préalable et ouverture — entre révolution perpétuelle et Révolution historique d'une époque particulière. L. Bersianik insiste sur les inégalités entre hommes et femmes dans *L'Euguélienne* — mot qui veut dire « bonne nouvelle » et où l'on perçoit des échos évangéliques. *L'Euguélienne* s'attaque au langage patriarcal, en l'occurrence à la désignation d'homme pour parler de toute l'espèce :

C'est ce glissement du mot HOMME, de l'espèce vers le mâle, c'est « ce glissement imperceptible » qui fait toute la différence, dit l'Euguélienne.

Jamais Éros ne sera révolutionnaire, dit l'Euguélienne, tant que ce mot HOMME mettra à l'ombre la moitié de l'Humanité, comme vous faites de vos prisonniers. (Bersianik, 1976, p. 243)

Une impasse idéologique

Le ton du débat s'élève considérablement quand il s'agit des textes de Nicole Brossard qui, en tant que romancière, est plus consciente que L. Bersianik des contraintes de l'idéologie. La démarche de N. Brossard se veut moins axée sur l'idéologie que celle de L. Bersianik, dont le personnage principal de *L'Euguélienne* est un oracle qui cherche « le mâle de [s]on espèce ». Tandis que chez L. Bersianik, la révolte demeure au niveau du contenu du message, exprimé sous une forme conventionnelle, chez N. Brossard la révolte s'incorpore jusque dans la syntaxe des phrases et il s'agit d'une rupture enfin plus paradigmatique avec la société des hommes, et non plus d'une simple critique des injustices de cette société. On rompt avec le patriarcat, pour trouver une sexualité lesbienne qui transcende le mode de penser et le mode

d'écrire de la société patriarcale. Comme chez Georges Bataille, qui indique que « donner à la philosophie la transgression pour fondement [est] la démarche de [s]a pensée », l'Éros de N. Brossard transgresse les principes d'une pensée patriarcale. Dans *Double impression*, elle cite le passage suivant de *L'Érotisme* :

Qu'on me comprenne bien : la transgression n'est pas le mal-texte, mais une étrange fascination. Pas plus qu'elle n'est l'arme politique par excellence. La transgression est un prérequis à l'entrée en matière, au voyage de connaissance et de plaisir que nous nous devons à l'égard de nous-mêmes. (Bataille, 1970, p. 39)

Le problème, c'est que l'engagement politique est fondé sur un désir, tandis que dans la littérature on constate un énorme décalage entre la nécessité politique et le désir romanesque. On pourrait dire avec Tony Tanner (Tanner, 1975, p. 87-100), à la suite des travaux de René Girard, Denis de Rougemont, et de Jacques Lacan que le désir, en tant que structure narrative, est fonction d'un manque. C'est-à-dire, que le désir implique toujours un manque qui s'oppose, dans le cas d'un roman politique, à une structure sociale qui se veut perpétuelle. Et N. Brossard en 1977 de

constater que :

[Le projet d'un État socialiste] a fait naître une génération de marxistes et à certains égards un ascétisme idéologique qui, niant toute conscience individuelle, toute individualité, refuse par le fait même l'exploration écrite du désir, toute fiction.

A qui donc, saura se servir des mots, sans les figer, sans idée fixe, mettant à jour le réel imaginaire, dont parlait Gauvreau, bien avant que se mette à l'oeuvre notre littérature, le futur de celle-ci. (Brossard, 1977b, 385)

Ce qui distingue N. Brossard de L. Bersianik, c'est qu'elle semble avoir réfléchi bien davantage au fonctionnement du désir, au fait que ce désir relève de la politique, de la création, de l'amour ou de l'érotisme.

Revendiquer, vouloir, ce sont des gestes ambigus, dont l'accomplissement mène à l'insatisfaction. N. Brossard, après ses débuts, renonce apparemment à faire de la polémique à proprement parler, ce qui l'amène à refuser le débat.

Son écriture n'en est pas moins subversive, car son refus du jeu patriarcal est catégorique, ne permettant pas le débat, par exemple dans *Double*

Impression :

Je dis que pour avoir raison il faut étrangement ressembler à celui qui nous contredit — il faut avoir les mêmes bases de consentement, les mêmes préalables... Les écrivains polémiques connaissent bien le degré de connivence qu'ils ont avec leurs opposants. Sinon, ils frapperaient dans le vide. Quand on organise un DÉBAT télévisé, on sait d'avance qu'il y aura des gens qui s'exprimeront avec plus de facilité que d'autres, on sait qu'il y en aura qui auront l'air cave, mais on sait surtout que rien ne sera changé. (Brossard, 1984, 61)

Ici, N. Brossard aborde le problème qui a hanté Hubert Aquin dans *Profession : écrivain*, à savoir la complicité entre adversaires, où celui qui revendique n'a jamais gain de cause car il ne :

mesure pas le degré de complémentarité du revendicateur et de son maître, non plus que la bienveillance avec laquelle ce dernier accepte de donner la réplique, en cédant assez pour que le revendicateur puisse se dire à l'occasion qu'il a gagné la partie... Et tout rentre dans la cohérence invisible. Refuser cette cohérence revient à choisir pleinement et irréversiblement l'incohérence. (Aquin, 1995c, p. 51-2)

En fait, la réaction de N. Brossard au problème dans *Picture Theory* a

plusieurs des mêmes caractéristiques, parmi lesquelles surtout un manque de cohérence. L'écriture de N. Brossard, au lieu de présenter des revendications, s'appliquera à créer un monde de l'imaginaire féminin, d'érotisme au féminin. En se refusant la plénitude cohérente, l'écriture féminine sera, un peu comme celle du Québécois colonisé de l'époque précédente, fondée sur le manque. Il s'agit d'un manque de cohérence voulu, ce qui donne en quelque sorte le négatif du monde patriarcal, puisque toute affirmation est fondée par le patriarcat. De plus, le manque sert de symbole à la sexualité féminine dans une société patriarcale, où la femme serait perçue comme un homme « manqué ». Toute cette orientation théorique sur le manque fait penser à celle d'Aquin dans *Prochain épisode* et encore plus dans *Trou de mémoire* où la décomposition de la cohérence et de la fiabilité des points de vue crée une « dystopie » chaotique, un vide. Or, tandis que chez Aquin tout tend vers le rien, sorte de trou noir, chez N. Brossard, ce manque devra être une valeur positive malgré tout, et surtout, si nous lisons bien le passage suivant, mener à une écriture érotique⁵⁷ :

ce qui peut être dit de la femme qui écrit et de son écriture agit

forcément dans le sens de la multiplication des vides, des creux. Nous

entrons par l'écriture dans un terrain vaste et vague où le tout luit et se reflète (éviter le fond de teint). Les mots sont huileux, sur la vague qui meurt, meurt et ment passionnément avec tous les alibis de la passion. (Brossard, 1984, p. 58)

Et l'écriture féminine est un orgasme qui dépasse la cohérence linguistique :

L'écriture/ enjeu de la perte douloureuse de la volonté de puissance.

Lieu à redéfinir, à épuiser dans une pratique — ainsi que l'orgasme

qui disperse toute cohérence linguistique. Qui rayonne par en dedans

le centre du pouvoir sur soi. (Brossard, 1984, p. 64)

Picture Theory : refus postmoderne de la cohérence

Dans *Picture Theory* le texte nous oriente vers l'idée que l'incohérence du texte, ou du moins son incomplétude, serait la seule manière d'éviter que le texte ne fasse le jeu du patriarcat :

Danièle Judith, la circulation est dense. Nous parlons de profil comme un propos de civilisation qui marque un temps d'arrêt. « Nous manquons de manuscrits depuis la mort du héros à double sens patriarcal. » C'était absolument dans un autre livre qu'elle saurait retracer le moment venu, les lignes d'une forme humaine parfaitement

lisible. (Brossard, 1982, p. 25)

La complétude se voudrait ici éclatée, pour céder la place au manque, toute lisibilité existant « dans un autre livre » encore à faire dans une civilisation u-topique, au sens étymologique d'existant nulle part. Également dans *Picture Theory*, N. Brossard assume la critique qu'elle fait de l'abstraction : elle met de l'avant « l'abstraction vitale » (Brossard, 1982, p. 75 & 82). N. Brossard, dans un entretien à propos de *Picture Theory*, explique qu'il s'agit d'une concrétisation du réel subjectif :

Pour moi, l'abstraction n'a rien d'abstrait et ce dans la mesure où elle est l'aboutissement d'un sentiment, d'une intuition, ou d'une émotion. Elle est toujours l'aboutissement de ce qui figure dans la subjectivité de la personne qui énonce. (Cotnoir et al, 1982, p. 188)

De la même manière que, pour le discours nationaliste des années soixante, le colonisé étalait ses carences linguistiques par un discours que sous-tend le manque, ici, dans le discours du manque féministe, il s'agit de faire valoir sa marginalisation. Dans les deux cas, cette stratégie mène à une impasse particulière, car, bien que la valorisation de sa marginalisation permette une critique du statu quo, elle ne permet pas de remplacer le statu

quo. On risquerait de créer un nouveau statu quo, ce qui annulerait la valeur du discours du manque, et partant donnerait lieu à une autre marginalisation. Donc, ce que Hubert Aquin cherchait, de même, sans doute, que Ferron et Godbout, c'est un mode de signification qui permettrait de sortir, sinon des contraintes de l'idéologie, du moins de celles de l'idéologie conventionnelle, mais c'est Brossard qui est allée le plus loin dans ce sens.

Féminisme et postmodernisme

Comme les partisans du joul, N. Brossard situe le problème au niveau du langage, où la parole de la femme « ne s'insère pas dans l'histoire » (Brossard, 1984, p.54)⁵⁸. Se basant sur Lacan, Nicole Brossard reconnaît que le langage trahit le désir de libération du dominé. Aussi le colonisé a-t-il recours à une langue qui n'en est pas tout à fait une, le joul. Et N. Brossard cherche une langue de femmes qui serait plus corporelle, plus polysémique que la langue patriarcale. Si la parole de la femme est ignorée par l'histoire, la parole écrite s'inscrit dans l'histoire, à condition de défaire la syntaxe patriarcale :

Choquer, provoquer, séduire : se faire femme. S'offrir à la lecture,

sans voile, au regard de l'autre. Se décontracter. Faire la femme dans son texte d'homme qui cherche à comprendre par tous les pores de son corps comment ça s'organise un orgasme cosmique : concentration. Faire la femme pour ne pas toujours avoir à se raidir inutilement. (Brossard, 1984, p. 54)

Cette citation répond à la pensée de Luce Irigaray dans *Ce sexe qui n'en est pas un* : on pense surtout à sa célèbre phrase « « Elle » est infiniment autre qu'elle-même ». Brossard parle d'un « joul syntaxique » pour « faire la différence avec le joul lexical des écrivains partipristes » (cité dans Dion, 1992, p. 254). Mais en cette tentative de promouvoir une idéologie à partir d'une multiplicité de hiérarchies de voix, la question « qui parle? » finit par se poser. Chez L. Irigaray elle-même, si « elle » est infiniment autre, il y a quand même un message idéologique exprimé par quelqu'un. Pour se tirer d'une telle impasse, où le besoin qui est ressenti mais non pas dit devient désir qui relève du langage, N. Brossard pour s'attaquer au patriarcat s'inspire de la même esthétique que celle que les militants de la Révolution tranquille ont adoptée pour combattre le colonialisme : une esthétique du manque. Dans le cas des postcolonialistes, le jeu se situe sur le plan

référentiel où l'anti-héros, comme Ti-Jean dans *Le Cassé*, est mis de l'avant, où la fin heureuse est rare, où l'ironie domine. Le jocal est également utilisé pour opposer une langue nationale ou populiste à la langue soi-disant standard. Dans les deux cas, il ne s'agit pas d'un simple recours au postmodernisme qui, à la différence de l'anticolonialisme et du féminisme, peut se contenter de l'ironie. Linda Hutcheon, dans *Splitting Images : Contemporary Canadian Ironies*, relève la différence entre le postmoderne et le postcolonial : le postmoderne peut s'en tenir à l'ironie, n'ayant pas de projet politique défini, mais le postcolonialisme doit faire siennes les revendications du groupe colonisé. Elle affirme aussi qu'il en va ainsi pour le féminisme :

Colonies may well speak 'unreflectingly', as Dennis Lee has suggested [...], but the post-colonial has at its disposal various means of subverting from within the dominant culture, such as irony, allegory, and self-reflexivity — means that it shares with the complicitous critique of post-modernism, even if its politics differ in important ways. I return to the last point to emphasize the difference that the use of irony by both underlines. The post-colonial, like the feminist,

is a political enterprise insofar as it implies a theory of agence (dismantling but also constructive) and of social change that the postmodern deconstructive impulse lacks. While both 'post-'s use irony, the post-colonial can never *stop* at irony. (Hutcheon, 1991, p. 90)

Dans le cas du féminisme, le lien entre postmodernisme et postcolonialisme offre une contradiction qu'il est malaisé de surmonter. Louise Milot, par exemple, parle d'une hiérarchisation qui nuit au postmodernisme du texte brossardien. L. Milot prétend que cette ressemblance entre *Parti pris* et *La Nouvelle Barre du jour* va jusqu'à annuler la « modernité » des écrits de Nicole Brossard :

Pourtant, que le nouveau Pays de la NBJ ait été la Femme, voilà certes un symptôme assez clair de l'évolution socio-historique, mais pour ce qui est de la modernité, on n'a pas beaucoup bougé depuis 1965; même que par rapport aux années 1970, il faudrait penser qu'on tire un peu de l'arrière. (Milot, 1985b, p. 82)

Le même métadiscours demeure en place et la critique n'a pas manqué de faire remarquer que N. Brossard, tout en théorisant une incohérence,

cherche en même temps à guider le lecteur vers une lecture particulière de ses textes. Dans un article intitulé « Écrire ce qui se donne à lire. Nicole Brossard lectrice », Robert Dion définit cette contradiction⁵⁹ :

En dernière analyse, l'illisibilité revendiquée du texte brossardien entraîne, peut-être involontairement, une dépréciation de la lecture par autrui. Pour l'auteure, seule compte en définitive sa propre lecture (ou relecture) réfléchissante — lecture d'ailleurs inscrite dans le texte lui-même, et qui non seulement l'interprète, mais en programme la réception critique (ce texte est moderne), à défaut de la réception effective (ce texte sera-t-il lu comme je désirerais qu'il le soit? (Dion, 1992, p. 259)

Et Jean Fisette, dans une étude sur deux textes de Brossard dans *Double impression*, dépeint l'espèce d'impasse à laquelle N. Brossard arrive. Pour lui, l'impossibilité de la signification dans un vide où les repères sémantiques disparaissent oblige Nicole Brossard soit à renoncer à l'idée de la subversion, en acceptant une simple déconstruction, soit à conserver cette subversion, tout en maintenant un contrôle sémantique de l'expression. Ce qui en ressort, c'est un jeu de passe-passe relativement transparent :

Feindre la transgression totale, c'est se cacher pour mieux utiliser et contrôler les codes.

Sade et Machiavel, par exemple, savaient, eux, faire gronder les *chiens de garde* de la morale : c'est qu'ils jouaient [sic] et manipulaient, avec une maistria peu commune, les codes... (Fisette, 1985, p. 70)

Quoique la juxtaposition des noms de Sade, de Machiavel et de Brossard ait de quoi surprendre, Fisette soutient ici, non sans raison, que l'enjeu idéologique des textes de Brossard est ce qui leur enlève la possibilité d'être ce qu'ils prétendent être, les lieux d'une « transgression totale ». Les textes de Brossard auraient donc une envergure aussi didactique que ceux de Sade et Machiavel. Selon ce point de vue Fisette a raison de présenter le double jeu chez la Nicole Brossard de *Picture Theory*, *Amers*, et *Amantes* comme une manipulation, plutôt que comme un véritable point de départ. C'est ce qui a irrité d'autres lecteurs comme Robert Dion et Louise Milot. Mais, il est possible que ces lecteurs sous-estiment l'engagement de N. Brossard pour amener la transgression à un nouveau stade. Car un autre nom à ajouter à la liste de lecteurs gênés par le contrôle sémantique de l'auteur serait celui de N. Brossard elle-même, si l'on prend en considération l'évolution de sa

pensée que représente *Le Désert mauve*.

Nicole Brossard fait de cette recherche d'une issue idéologique la matière principale du *Désert mauve*. Même si nous partageons la frustration de certains lecteurs de textes ardues qui ne font que feindre l'incohérence, il semble curieux que Dion dans son article, publié en 1992, n'ait pas fait référence au *Désert Mauve* de Brossard, publié en 1987. Car ce livre représente une tentative très fructueuse pour résoudre la problématique du désir romanesque et politique. Il est vrai que les personnages de *Picture Theory*, telles Claire et Florence Dérive, semblent flotter dans une utopie postpatriarcale, un univers de femmes où fleurit l'imaginaire, l'écriture, où elles ne rencontrent pas de véritables obstacles à leurs désirs. Par contre, *Le Désert mauve* est le roman du désir qui, vulnérable et fragile, est constamment menacé par le contact avec la réalité. Ce roman part des contradictions qui ont créé l'espèce d'impasse que nous constatons après *Picture Theory* pour en faire une oeuvre de fiction chargée de désir ambigu.

***Le Désert mauve* : un point de départ**

Au lieu d'avoir deux voix d'auteure, l'une volontairement incohérente pour ébranler les systèmes de signification, l'autre métadiscursive, en train

de nous expliquer constamment ce que cette incohérence veut dire, *Le Désert mauve* présente un récit qui suppose différentes lectures ou « traductions ».

Dans la nouvelle de Laure Angstelle du début et qui est proprement intitulée « Le Désert mauve », la narratrice Mélanie fait un récit de ses souvenirs d'adolescence, récit dont les détails, quoique empreints de subjectivité, sont intelligibles. Elle raconte la vie de couple de sa mère, seul personnage sans nom propre⁶⁰ à part « l'homme long », et de Lorna, l'amante de sa mère. Elle raconte également son propre éveil sexuel, lorsqu'elle danse avec Angela Parkins, dont le prénom suggère une lesbienne idéale. Mais Angela est tuée, probablement par la figure sinistre de « l'homme long », bien que selon Catherine Perry,

[aucun] meurtrier n'étant spécifiquement désigné, on soupçonne que l'histoire elle-même est implicitement en cause, l'histoire qui aurait toujours empêché les femmes de vivre une expérience distincte de celle que la culture leur a imposée et dont l'acte fondateur remonte si loin qu'il a pris une autorité mythique incontestable. (Perry, 1994, 601)

Après le premier récit, il y a le récit de la traduction de Maude Laures, « Un livre à traduire », et enfin la traduction elle-même. La signification du mot

traduction est à nuancer, car il s'agit ici d'une traduction « intralinguistique », impliquant le passage entre fiction et réalité et, en même temps, le travail de l'écriture. Maude, la traductrice de Laure, est une lectrice en même temps et l'ensemble rappelle *Trou de mémoire* par son rapport avec le lecteur qui doit choisir entre des versions non hiérarchisées de la réalité. Comme chez Aquin, le texte en devenir perpétuel est un défi constant pour le lecteur. Perry souligne qu'il s'agit d'un nouveau contrat de lecture :

En contraignant aussi le lecteur à mettre en cause les catégories binaires auxquelles il est accoutumé, les mises en abîme et les compositions successives du *Désert mauve* lui apprennent à dé-lire, la traversée des miroirs de la mimêsis provoquant une sorte de vertige qui déboucherait sur une « vision aérienne » (Perry, 1994, p. 587-8)

Les incohérences du texte n'ont pas valeur d'arguments dans une polémique concrète, mais sont de simples signes de la nature paradoxale, voire de l'impossibilité du désir :

Aucune intrigue ne résiste au désert. Le désert boit tout, l'anatomie, les pensées capables en apparence d'espoir. Il faut pouvoir inventer

autour de ses 15 ans. Tout pouvoir. Dramatiser, cascade audacieuse au-dessus de l'horizon, transformer l'eau vive des cascates en puits de lumière, immobiliser l'ombre, d'un seul élan traverser toutes les probabilités. (Brossard, 1987. p. 218).

« Désert » par sa ressemblance avec « désir » enveloppe en un lieu différents éléments. *Le Désert mauve* est le moment où le postcolonialisme et le féminisme sont engagés dans des quêtes parallèles, où la femme cherche à être le lieu privilégié, cependant que les nationalistes québécois des années de la Révolution tranquille cherchaient à définir un pays. Lieux poétiques, utopiques, mais lieux vrais en même temps. La Vallée de la mort, Death Valley, par sa véritable existence dans le sud-ouest des États-Unis, évoque des odeurs, une couleur, une chaleur, et une peur du danger, du manque. Anne-Marie Picard, dans une étude comparant *Le Désert mauve* à *Rose Mélie* de Marie Redonnet, rattache la quête d'une identité à l'aspect géographique du désert :

Dans la mise en signe de l'imaginaire féminin chez les deux auteures, ce qui en est de ce féminin se pluralise et se relativise puisqu'il est irrémédiablement ancré dans un territoire géographique et historique.

(Picard, 1995, p. 102)

Dans le passage suivant, nous reconnaissons le thème de l'empiétement du colonisateur sur le colonisé, mais le rapport d'oppression est subtilement traduit par la métaphore du désert :

Le désert est un espace. Un jour les hommes y sont venus et ils ont affirmé que cet espace était enfin conquis. Ils ont dit souffrir de leur conquête. Ils ont souffert car le désert ne permet aucune erreur. Mais les hommes ont confondu l'erreur et la souffrance. Ils ont conclu que leur souffrance pouvait corriger l'erreur de la nature, la nature même de l'erreur. Ils se sont ainsi abouchés à la mort. (Brossard, 1987, p. 137)

L'erreur que ce passage attribue aux « hommes » colonisateurs, c'est celle justement de croire que le désir est réalisable, que l'entreprise de la guerre trouve sa conclusion en une conquête du manque. Dans la manière dont le désert ou le désir résiste à cette erreur nous apercevons le paradoxe du désir pour N. Brossard. Devant le texte de Mélanie à traduire, Maude Laures se pose la question suivante :

Qu'est-ce donc que le désert? Pourrais-je m'obstiner longtemps à

vouloir le décrire, à le désirer tantôt fureur de vivre, tantôt extinction uniforme de l'espoir ou belle quiétude? (Brossard, 1987, p. 95)

Le désert est une utopie féministe, selon Claudine Potvin, et cette utopie est à considérer dans ce qu'elle a de parallèle et de divergent avec l'utopie traditionnelle. Potvin la compare à l'utopie de More, qui est essentiellement statique et puis à celle sur laquelle est fondé le mythe du grand amour (Roméo et Juliette, Tristan et Iseult, etc) :

Ce mythe du grand amour et de l'amour(eux) pseudo-idéal, que je réduis ici intentionnellement, s'accroche au quotidien des femmes et y grimpe tel un lierre, conditionnant leur vécu, leurs rapports érotiques, leur vision d'elles-mêmes. Le pouvoir de ces mythes s'explique en partie parce qu'il s'articule autour d'une vision utopique de l'échange et de la communication, elle-même fondée sur une fausse conception de l'utopie conçue comme un lieu d'arrivée au lieu d'un point de départ, en réalité mise en place du voyage en utopie. (Potvin, 1997, p. 204)

L'univers du *Désert mauve* conserve des similarités avec celui des autres auteurs étudiés dans ce travail, puisque la transgression par l'absence —

absence de lieu, absence de référent, ou absence de cohérence — caractérise la démarche de Miron, Godbout, Ferron, et enfin, d'Aquin. Pourtant, aucun d'eux n'est prêt à aller jusqu'au bout de l'utopie, chacun voulant conserver une prise sur le réel idéologique.

Nicole Brossard non plus ne méconnaît plus entièrement, à partir du *Désert mauve*, des obstacles sans doute infranchissables pour son projet féministe, car elle a compris que ce sont ces obstacles justement qui engendrent le désir. Le désert, même s'il se caractérise par l'absence, la stérilité, et si, dans le roman, il suggère un désir rendu possible seulement par le manque, est un lieu réel. Et, selon une observation d'Anne-Marie Picard, « l'homme long », personnage sinistre et assassin probable d'Angela Parkins, a une fonction semblable, celle de rendre possible le fantasme féministe en figeant l'autre sexe, le rendant presque absent :

« L'homme long », lui, crée, écrit : il dessine en quelque sorte le trait minimal d'un mot, une lettre encore illisible ; celle du nom du désir immédiatement associée ici à la violence, une violence de la passion interdite, on dirait, par l'éthique, l'idéologie féministes. Mais n'est-il pas en fin de compte chargé d'écrire sur le corps de l'autre femme, pris

comme support, ce qu'il en est du risque du passage dans le symbolique? (Picard, 1995, p. 110)

L'homme, simple outil, finit par aider la passion. La notion de la complicité entre ennemis, qui constitue chez Aquin le fond de l'impuissance des personnages, devient chez Brossard une composante essentielle du fonctionnement du désir. René Girard, à la conclusion de son texte sur le désir romanesque, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, indique que le désir romanesque n'est pas original, mais que c'est le résultat d'une « médiation », d'un triangle du désir :

Les grandes créations romanesques sont toujours le fruit d'une fascination dépassée. Le héros se reconnaît dans le rival abhorré ; il renonce aux « différences » que suggère la haine. Il reconnaît, à ses propres dépens, la présence du cercle psychologique. (Girard, 1961, p.336)

N. Brossard, comme tout grand écrivain selon Girard, comprend que le désir romanesque n'est pas simplement un désir spontané, authentique. Le désir dans *Le Désert mauve* est fonction des obstacles à sa réalisation et même de sa condamnation fatale à l'échec, ce qui n'est pas sans rappeler la théorie

romanesque de Denis de Rougemont, exprimée dans *L'Amour et l'Occident*.

Rougemont analyse le roman occidental à partir du mythe de Tristan et

Iseult afin d'y cerner le rôle capital de l'obstacle dans le désir romanesque :

Tout manifeste, dans le comportement du chevalier et de la princesse, une exigence ignorée d'eux — et peut-être du romancier — *mais plus profonde que celle de leur bonheur*. Pas un des obstacles qu'ils rencontrent ne se révèle, objectivement, insurmontable, et pourtant ils renoncent à chaque fois! On peut dire qu'ils ne perdent pas une occasion de se séparer. Quand il n'y a pas d'obstacle, ils en inventent : l'épée nue, le mariage de Tristan. Ils en inventent comme à plaisir, — bien qu'ils en souffrent. Serait-ce alors pour le plaisir du romancier et du lecteur? Mais c'est tout un, car le démon de l'amour courtois qui inspire au coeur des amants les ruses d'où naît leur souffrance, c'est le démon même du *roman* tel que l'aiment les Occidentaux.

(Rougemont, 1972, p. 47)

C'est en suivant cette même ligne de pensée que N. Brossard fait des

obstacles une composante essentielle du désir dans *Le Désert mauve*.

Catherine Perry montre bien que la peur, le désert sont des « mots-

obstacles » mais aussi des « mots-couveurs » qui permettent le désir, tout en nous rappelant l'homophonie des mots « désert » et « désir » :

En d'autres termes, la *peur* est un « mot couveur » qui, dirigé vers une expérience positive, permettrait d'effacer le sentiment négatif auquel il s'applique généralement. Ainsi, Mélanie peut faire appel à l'expérience du « désir qui sans obstacle [l']effrayait comme une certitude » (Perry, 1994, p. 595)

Nous ajouterions à cela la répétition sinistre dans le texte de N. Brossard du mot « réalité » (comme d'ailleurs du mot « obstacle »), qui représente une réalité patriarcale qui marginalise le projet féministe. Pourtant, comme l'indique Potvin, le texte interpelle la réalité, tout en y échappant :

Dans sa manière de s'attacher au réel avec précision et d'insister sur le détail, Brossard produit un effet d'hyperréalisme qui rappelle par ailleurs l'importance des éléments descriptifs dans les utopies littéraires traditionnelles. Or la cité utopique, c'est le cas du désert où se déroule l'action, est impossible à décrire, comme l'indique la première ligne des deux romans de Laure et de Maude. (Potvin, 1997, p. 209-210)

Dans un chapitre qui s'appelle « La Beauté » on voit à quel point le discours du manque veut devenir une *esthétique* du manque, libérée de charges idéologiques. Il n'y a plus de « parce que », de méta-langage justificatif dans une lutte vertueuse contre le patriarcat :

Un fléchissement, une chute de tonalité, un bris dans le rythme, on peut penser que la beauté s'apparente à des signes esquissés admirablement pour nous surprendre. La beauté inévitablement courbe le souffle, harmonise le vide, *soudain* les parfums qui se succèdent, la pupille, on verra, se dilate, les paupières se ferment quand même. La beauté comme s'il n'était plus question de vivre. Le moment précieux. Surface givrée. La conscience éperdue. (Brossard, 1987, p. 105)

La nuit et le désert hantent pourtant la narration. La narratrice, funambule qui ne doit pas regarder ses pieds, sans quoi sa chute serait assurée, veut éliminer les institutions de la société patriarcale, tout en se rendant compte de l'impossibilité de sa tâche :

Ici dans le mauve, j'oublie. J'oublie la littérature et la civilisation.

J'oublie les sourires de la Renaissance et l'ambiguïté du mot passion,

la lourdeur des membres, les têtes renversées au regard extasié, la douleur et les inclinaisons puissantes qui remembrent les émotions. J'oublie le danger. La tournure des événements. Le danger qu'il y a à vouloir tromper la réalité. (Brossard, 1987, p. 94)

Le Désert mauve, même dans sa polyvalence, contient un monde violent et pessimiste, ce qui l'éloigne de l'utopie traditionnelle. Catherine Perry attribue la mort d'Angela Parkins à l'échec du projet féministe sur le plan de la réalité :

Elle a donc cru pouvoir surmonter la réalité par l'invention de sa propre réalité; mais une telle transgression ne pardonne pas. Entre la fiction et la réalité se tient l'homme, pareil à un fil de fer tranchant; on ne peut lui échapper, pas plus qu'on ne peut échapper à la peur, où à la « terreur »... (Perry, 1994, p. 604)

L'aube est privilégiée, symbole d'une clarté précédée par la nuit. En se substituant au terme révolution, l'aube offre une possibilité à l'imaginaire dans cet univers désertique où la pleine lumière brûle les yeux. Mais, il s'agit moins de voir que de « vouloir l'aube » :

L'aube attire, cela est certain, l'aube fascine. Elle est au bout de la

nuit au bout de l'âme une certitude tranquille, un apaisement des jeux épris de changements et d'utopies. L'aube se mérite.

Était-ce cela, vouloir l'aube, que Mélanie avait intuitionné quand dans le Red Arrow Motel le goût de l'aube s'était violemment fait sentir en elle, goût radical comme un projet de perdition ou une volonté de disponibilité totale à tous les dérapages de l'esprit? Besoin de l'aube, désir de défier la nuit, construisant au fil des heures des arguments, des choses émaillées tantôt lisses tantôt kaléidoscopiques donnant sur des jardins multiples ou pouvant sans avertissement conduire à l'euphorie. Vouloir l'aube, c'était se frayer un chemin parmi les intuitions furtives qui ne s'ouvrent qu'à la nuit [. . .]

(Brossard, 1987, p. 97)

Puisque le moment où est comblé le désir marque la fin du désir, la lumière, c'est-à-dire la parfaite lucidité, est nuisible. Pour Mélanie, c'est le désir qui est détruit :

La lumière est vive, glisse sur les tuiles, se décompose arc-en-ciel dans le regard. Les bras, les cuisses, les dos, les poitrines. La lumière assaille l'infiniment précieux désir de vivre. (Brossard, 1987, p.214)

Le problème rencontré est, pour la traductrice, celui de trouver la juste distance critique à adopter. Comme le montre Perry,

une évolution s'est produite chez Maude, de l'identification première à une prise de distance critique, de l'état de lectrice à celui de traductrice, maîtrisant désormais le texte pour créer à son tour un récit fictionnel. Cependant, la distance critique ne doit pas exclure l'identification émotionnelle, sous peine de voir se tarir l'inspiration créatrice comme le sens d'une communauté féminine. (Perry, 1994, 591)

La tâche de l'écrivaine est celle de traduire ses émotions et expériences linguistiques, sans trop se poser en idéologue aux dépens des émotions, sans s'identifier à l'excès avec ses émotions.

Vers une nouvelle esthétique du manque

Le Désert mauve est un point tournant dans le travail de N. Brossard, après la crise survenue dans le mariage du postmoderne et du politique, ainsi qu'une phase importante dans l'évolution du discours du manque, avec le travail de l'Hexagone, des Partipristes, et des féministes d'après la Révolution tranquille. En libérant l'écriture de ses charges idéologiques, N. Brossard fait du discours du manque une esthétique du manque. C'est un peu ce que Marcuse propose dans *The Aesthetic Dimension*. Il note :

the commitment of art to Eros, the deep affirmation of the Life Instincts in their fight against instinctual and social oppression. The permanence of art, its historical immortality throughout the millennia of destruction, bears witness to this commitment.

Art stands under the law of the given, while transgressing this law. (Marcuse, 1978, p. 10-11)

Le Désert mauve et l'oeuvre de Brossard en général, sont construits comme des oeuvres en cours d'élaboration, sans que le mot définitif soit prononcé.⁶¹

Selon Marcuse, faire vivre le processus de la création ne va pas sans engagement social. Pourtant, comme chez les autres auteurs de cette étude

proposant le discours du manque, la donnée principale de l'oeuvre de Brossard demeure l'échec idéologique; l'incapacité de se libérer du rôle de porte-parole idéologique n'en est pas le moindre aspect. *Le Désert mauve* est une des rares oeuvres littéraires trouvant une puissante source d'inspiration dans les contradictions internes d'un courant esthétique et idéologique datant au Québec de plusieurs décennies, c'est-à-dire, d'un discours du manque, jetant l'histoire des défaites d'un passé précolonial ou prépatrilial au visage de l'opresseur pour préparer un avenir révolutionnaire. Que la recherche du pays conduise à un paysage désertique, à une sécheresse mortelle pour l'esprit, c'est certes une interprétation permise de la métaphore du désert. En même temps, le paysage du *Désert mauve*, situé à la frontière de l'abstraction et du réel, entre le mot et la chose, est riche de suggestions. Il laisse à désirer, en même temps il laisse rêver, respirer, et vivre.

Conclusion : l'héritage de Gaston Miron

Au terme de notre analyse où l'idéologie est souvent un piège, il apparaît que cette idéologie si contraignante pour les créateurs québécois des années soixante et soixante-dix est toutefois une idéologie de libération. Son objectif est de libérer la collectivité québécoise de la domination étrangère et du joug d'idéologies messianiques, capitalistes, américaines et, dans le cas du féminisme, patriarcales. Pourtant, porter la charge d'une idéologie particulière, qu'elle soit de libération ou autre, est vécu comme une obligation trop lourde par les créateurs qui recherchent une ouverture de signification dans leurs textes. Cette contrainte est la première raison pour laquelle les auteurs étudiés adoptent le discours du manque, car ce discours paraît offrir une certaine marge de manoeuvre. Il est composé de brèches syntaxiques et sémantiques, de silences, de réserves, et d'ambiguïtés. Mais, il se propose comme un message politique à cause de ces mêmes manques, dont il sait faire une arme de revendication.

Cette idée selon laquelle le manque devient revendication, parvient au Québec de l'extérieur. Les idées d'Albert Memmi dans son *Portrait d'un*

colonisé offrent un modèle basé sur les pays colonisés par la France en Afrique, un modèle utile sur plusieurs plans pour saisir la situation québécoise. En ce qui concerne la littérature, la situation de l'écrivain colonisé africain présente cette ironie qu'il écrit pour le colonisateur :

Curieux destin que d'écrire pour un autre peuple que le sien! Plus curieux encore que d'écrire pour les vainqueurs de son peuple! On s'est étonné de l'âpreté des premiers écrivains colonisés. Oublient-ils qu'ils s'adressent au même public dont ils empruntent la langue? Ce n'est, pourtant, ni inconscience, ni ingratitude, ni insolence. A ce public précisément dès qu'ils osent parler, que vont-ils dire sinon leur malaise et leur révolte? Espérait-on des paroles de paix de celui qui souffre d'une longue discorde? De la reconnaissance pour un prêt si lourd d'intérêt? (Memmi, 1985, p. 128)

Memmi reconnaît à quel point l'injustice de la colonisation s'étend à tous les domaines de la vie du colonisé, de sorte que l'écrivain colonisé ne peut faire autrement que servir le colonisateur. Pour les écrivains colonisés, l'objectif est celui de trouver une forme de révolte qui exprime « leur malaise », forme qui réponde à la situation paradoxale où son public est fait de l'élite

ennemie.

Or, ces idées étrangères exercent une contrainte sur l'auteur québécois qui leur doit sa prise de conscience du phénomène de la colonisation, mais qui trouve que la réalité québécoise ne suit pas le modèle proposé. Tandis qu'en Afrique l'opresseur est facile à identifier, au Québec, ce n'est pas du tout aussi clair : est-ce le Canadien anglais, le riche, le Français de France, l'Américain, la bourgeoisie? Surtout, comme nous l'avons vu au premier chapitre, la langue d'oppression est souvent la langue dont on a besoin pour résister à l'oppression linguistique du français. Cette idéologie de revendication rend donc nécessaire le discours du manque, parce qu'on ne peut ni accepter le statu quo, ni proposer quelque chose de meilleur. Le discours du manque naît d'une idéologie étrangère transplantée en terre québécoise, où l'écrivain assume sa situation d'infériorité, en mettant ses carences de l'avant. Mais, le manque au Québec n'est pas celui du Maghreb, puisqu'il ne s'agit pas de chasser le colonisateur et de faire valoir sa propre culture et sa propre langue aux dépens d'une culture et d'une langue étrangères. La culture québécoise est essentiellement nord-américaine, et sa langue, en fin de compte, ressemble à s'y tromper au français standard.

Comblé le manque doit toujours être remis à plus tard, dans un avenir incertain. Le manque devient presque un but en soi, la fin paradoxale d'un discours qui cherche sa justification dans le manque, et qui perpétue en même temps ce qu'il veut abolir.

Ce discours s'avère plein de paradoxes, dont le plus frappant relève de la rencontre d'objectifs libérateurs et de sérieuses contraintes idéologiques. Écrire devient un geste politique, ce qui donne priorité à l'idéologie, faisant des auteurs québécois les porte-parole de la collectivité. Cette responsabilité leur donne une raison d'être, mais contrarie aussi les impulsions créatrices susceptibles de servir la communauté. Le premier à reconnaître le problème, c'était Gaston Miron, figure de premier ordre qui suscite des sentiments mêlés chez les auteurs étudiés dans cette thèse. Il s'agit de faire coïncider l'acte de militer sur le plan politique et celui de faire de la littérature. Puisque la priorité absolue est politique, ce que Miron doit choisir, c'est l'abandon nécessaire de la littérature. Dans la situation éprouvante de la colonisation, toute écriture finit par servir le colonisateur. Il vaut mieux se taire :

Quand les conditions objectives d'une action n'existent pratiquement

pas, comme ce fut longtemps le cas ici, l'écrivain colonisé, lui, en plus de devoir gagner sur soi, écrit le plus souvent *contre* nature, et c'est pourquoi, tournant en rond dans sa situation impossible, la parole lui est atroce, douloureuse. A moins que, éludant sa situation et la problématique qu'elle pose, il ne se fasse transfuge, ou évadé de lui-même, ou objet de dérision ou d'autodestruction. (Miron, 1970, p.113)

Gaston Miron a décidé que, puisque écrire était écrire pour le colonisateur, la seule manière de se libérer de cette emprise c'était d'écrire en sabotant la cohérence de son langage. Aussi annonce-t-il que sa poésie va refléter les carences de sa situation collective :

J'écris ces choses avec fatigue, comme celui qui disait être « las de ce monde ancien ». De ces régions de mon esprit comme du bois qui craque dans le froid. Les régions exsangues. Dans l'incohérence qui me baigne de part en part, aux prises avec la confusion de mes vocables les plus familiers, en proie à la perversion sémantique à l'échelle de toute une langue. Dans le refoulement constant dans mon irrationalité dans laquelle CECI me rejette à tout moment. Dans le

malheur commun quand le malheur ne sait pas encore qu'il est malheur. Je l'écris pour mémoire. Comme étant transitoire. (Miron, 1970, p. 128)

Si Miron est un point de départ pour le discours du manque, les véritables sources remontent loin dans le passé québécois. Car, le discours messianique auquel la Révolution tranquille s'oppose admet les mêmes présupposés que celle-ci. Lionel Groulx présente les Canadiens français comme des gens vertueux grâce à leur noble souffrance chrétienne. L'idée que le Canadien français devait travailler la terre, ce qui le préservait des profits (et abus) de la révolution industrielle va dans ce même sens. Le discours du manque de Miron reste prescriptif. En rapport avec une idéologie rigide, la métaphore déjà citée de Jacques Ferron du tailleur étranger qui habille mal les intellectuels québécois⁶² n'est pas inadéquate. C'est Ferron, lui-même, qui met en question l'application de la notion de colonisation à la situation des Québécois, concluant que ce sont des « demi-colonisés ». On pourrait juger non sans ironie que l'application globale de cette notion de colonisation à la situation québécoise constitue une nouvelle forme de colonisation du Québec, par les idées cette fois, plutôt que par la

langue.

Liberté et paradoxe

Le discours du manque est le fil commun qui relie des auteurs assez divers. C'est le reflet d'un climat intellectuel particulier au Québec pendant la Révolution tranquille. Le discours du manque enveloppe les paradoxes et les valeurs d'une certaine revendication, d'une certaine liberté créatrice. La littérature résultante est conditionnée de façon implicite ou explicite, par ce qui n'est pas, mais qui devrait être. Sur le plan idéologique, cette littérature « engagée » ou « révolutionnaire » a pour objectif principal de souligner tous les défauts d'un système qu'on voudrait en principe abolir. Sur le plan esthétique, les textes littéraires comportent des silences, des ouvertures de signification, surtout dans les dénouements des récits, le processus d'écrire étant préféré à l'écrit final. Même le projet politique n'aboutit pas, dans ces textes, à une révolution. Le plus souvent, on laisse le lecteur quant aux conclusions à tirer devant un point d'interrogation.

Cette approche comporte un paradoxe central. Le discours du manque est une réponse littéraire à une situation réelle, existant dans un Québec qui dans les années soixante cherche à formuler sa quête collective, mais sans

sacrifier le souci de la liberté de l'individu. Il importe de se libérer d'une domination politique, culturelle et économique. Est recherchée également une liberté intellectuelle mettant fin à de longues années de censure par un régime politique ultra-conservateur. Plus tard s'impose, pour les femmes, la nécessité de se libérer d'un régime patriarcal. Mais, l'idéologie de ce discours comporte de nouvelles contraintes, car l'imagination créatrice accepte difficilement d'être mise au service d'un programme idéologique. Or, pendant la Révolution tranquille les milieux intellectuels québécois sont avides de principes idéologiques inspirés surtout par le nationalisme, mais aussi par d'autres idées en vogue comme le marxisme. La critique idéologique est sévère à l'égard d'auteurs qui semblent ne pas suivre la bonne ligne de pensée, comme nous l'avons vu dans le cas de la réception de *Trou de Mémoire* d'Aquin et d'*Un Joualonnais, sa Joualonie*, de Marie-Claire Blais. De peur d'être marginalisé par un rejet de la part de la critique et de son public, l'auteur québécois de la Révolution tranquille reste forcément très préoccupé par les questions idéologiques.

Diversité des réponses

Miron fut le premier à reconnaître la contradiction entre sa prise de

position idéologique et son projet littéraire et le premier à abandonner pendant un temps celui-ci. Miron était sans doute un idéologue sincère, mais les différents auteurs étudiés dans ce travail, qui l'ont suivi jusqu'à un certain point, ont constaté que leurs priorités n'étaient pas exactement les mêmes que celles de Miron. Chacun de ces auteurs québécois a su, à sa manière, prendre ses distances à l'égard des contraintes idéologiques que Miron prescrivait, une forme du discours du manque qui permette un traitement esthétique de la problématique idéologique.

Le discours joualisant est le discours du manque par excellence. Le joul conserve son cachet idéologique, par son lien étroit avec le nationalisme québécois et le prolétariat. Malgré ce cachet, le joul présente une ambiguïté en raison du caractère élitiste de la langue inventée. En effet, le joul littéraire n'équivaut pas tout à fait au joul parlé, et s'en distingue souvent par une préoccupation idéologique qui n'est pas partagée par ceux qui parlent joul dans leur vie. Le joul littéraire est finalement un artifice comme un autre, dont la valeur expressive reste limitée, car il traduit toujours une carence par rapport au français standard. Ainsi, malgré le succès isolé du *Cassé* de Jacques Renaud, des auteurs comme Ferron,

Godbout et Aquin se sont éloignés du joul, à cause de ses limitations et de ses contraintes idéologiques.

Pour ces trois derniers, nous avons pris la pensée de Gaston Miron comme un surmoi idéologique, source d'une obligation morale qui les inspire en même temps qu'elle fait obstacle à leurs ambitions littéraires. Leurs réponses à ce conflit intérieur sont différentes. Les contes de Ferron connaissent le problème de Miron de faire coïncider la littérature et l'idéologie. Nous l'avons relevé chez ses narrateurs-médecins, des êtres chargés de guérir les maux de la société et qui ne se sentent pas toujours à la hauteur de la tâche. C'est donner à ces personnages le sens de leur futilité, de leur vide, comme dans le cas du médecin dans « Armaguédon » ou comme celui qui est ridiculisé dans « Une fâcheuse compagnie ». Ferron est quand même un habile manieur du discours du manque, terminant souvent ses contes par des questions qui intriguent, comme dans le cas du départ en taxi de la femme dans « Retour à Val-D'Or ». Fondera-t-elle le « pays incertain » ? Chez Godbout, on dirait que la frustration créée par cette problématique de la réconciliation entre esthétique et idéologie l'amène à une désillusion à l'égard des principes idéologiques qu'il continue

d'énoncer, peut-être par sentiment d'obligation. Ambigu sur plusieurs plans, le discours du manque chez lui comporte des conflits intérieurs, aussi complexes que les personnages sont unidimensionnels. Chez Aquin, la conscience morale est comme imprégnée de pensée mironienne, du sentiment de la nécessité morale de militer par la littérature mais, bien que cette cause ne soit pas dénuée pour lui d'une certaine importance, ses véritables ambitions sont littéraires. Il vit toute la contradiction entre l'activité littéraire et l'activité militante que Miron a connue, poursuit l'élaboration d'une littérature du manque telle que la préconisait Miron, mais son écriture est souvent une parodie de l'écriture idéologique à la Miron. Autrement dit, la confusion en elle-même finit par l'emporter sur la subversion idéologique qu'elle est censée apporter. A la différence de Godbout, qui le plus souvent donne le dernier mot à un narrateur et conserve son identité, Aquin mène jusqu'au bout « l'écriture confusionnelle ». Elle n'est plus seulement un outil de décolonisation. Si, chez Godbout, François Galarnéau présente l'écriture comme une façon de vivre, l'écriture aquinienne est un processus d'auto-destruction, un vrai tourbillon où ne se retrouve pas une voix d'auteur stable.

L'échec est le motif autour duquel tournent les récits de Godbout et d'Aquin.⁶³ Godbout n'arrive pas à « vécrire », c'est-à-dire, à faire coïncider la fiction et la politique. Tandis que le discours du manque fait de l'écriture un processus plutôt qu'un aboutissement, les textes godboutiens couronnent leurs explorations par un message, tout en présentant un affaiblissement progressif des convictions politiques ainsi exprimées. Aquin, par contre, poursuit le processus de l'écriture, aux dépens de la clarté et de la cohérence ultime du récit, jusqu'à l'élimination virtuelle de l'auteur. Il s'en explique ainsi dans « La disparition élocutoire du poète » :

L'Écriture : une lecture inversée, cela veut dire, dans la pratique, que je suis préoccupé jusqu'à l'obsession par le lecteur. En écrivant, j'imagine que je me lis par les yeux de cet inconnu et je voudrais que son plaisir de lire ne soit pas uniforme, constant, prévisible en quelque sorte, mais avec plusieurs seuils d'intensité, enrichissant, capable de le surprendre, voire de l'ébranler et difficile à prévoir. (Aquin, 1995d, p.244)

Nicole Brossard, comme Aquin, traite l'écriture comme un processus plutôt que comme une fin et elle se trouve dans un conflit semblable entre

idéologie et création. Elle a un projet politique, féministe et lesbien, et pourtant, elle cherche par son écriture à faire autre chose qu'un pamphlet. N. Brossard adopte une esthétique du manque, une forme de pensée parallèle à celle de Miron, mais elle l'adapte à sa notion du désir érotique, à ses besoins esthétiques. C'est elle qui montre que le discours du manque est un discours idéologique où est ancré l'échec, une sorte d'enfance qu'il faut dépasser. Il y a deux pôles du problème, deux extrêmes en effet que N. Brossard évite. D'une part, le danger d'être trop dogmatique : le texte alors finit par être le porte-parole d'un point de vue, mais rien de plus. N. Brossard fuit ce danger en désaxant la syntaxe de ses phrases, en recherchant une incohérence. Mais, il y a aussi le danger de trop divaguer, au point où l'acte de communication est annulé. N. Brossard reconnaît ce danger aussi, mais, dans les textes qui précèdent *Le Désert mauve* elle tombe pourtant dans le piège, ce qui l'oblige à prescrire une lecture particulière dans de multiples entrevues et commentaires hors-texte : elle est enfin, comme l'indique Robert Dion (Dion, 1992, p. 259)⁶⁴, la seule lectrice dont la lecture compte. Finalement, avec *Le Désert mauve* elle arrive à une expression unique, mais qui reste suffisamment ancrée dans le référentiel pour qu'une interaction

avec un lecteur éventuel soit possible sans intermédiaire. Si nous trouvons la lecture du *Désert mauve* si riche et satisfaisante, c'est peut-être en raison de sa *lisibilité*, de son rapport avec un réel géographique, des détails du récit, même si les perspectives sur le réel et l'imaginaire sont multiples. Tout en refusant de présenter une seule optique idéologique, Brossard offre, par son propre exemple, la multiplicité en modèle. Mais même *Le Désert mauve* autorise un constat d'échec à plusieurs niveaux. La mort d'Angela Parkins semble bien indiquer que le projet féministe ne peut être indiqué sans se compromettre fatalement. Ce qui relève d'une utopie n'a qu'une valeur limitée dans la politique militante.

Enfin, pour revenir à l'absence de conclusion qui caractérise le discours du manque, on pourrait se demander si le point d'interrogation, si fréquent à la fin des contes et romans, cache une réponse que le lecteur pourrait déduire. Nous croyons que non, que le projet politique reste toujours obscur parce que ce projet n'existe pas ou du moins n'a pas été formulé. Face à des systèmes de pensée politique d'une rigidité dogmatique, les auteurs québécois se sont exilés de plus en plus dans leurs propres créations.

L' « échec » mis en perspective

Par contre, ces créations, le plus souvent fruits d'une angoisse créatrice, forment un corps de romans des plus réussis. Sans doute s'agit-il en général d'une contestation des valeurs reçues, qui vise le fait de contester, les moyens de contestation (l'écriture), plutôt qu'un produit final : un roman achevé, une révolution au Québec, le renversement du patriarcat. Mais, si les auteurs risquent de tomber dans un « piège » idéologique, la critique doit éviter le « piège » de ne pas reconnaître la fécondité romanesque et poétique de ce discours qui découle des particularités de la situation québécoise.

Faisons deux remarques. Le Québec des années soixante et soixante-dix a vécu une période d'énormes changements sociaux, changements qui étaient les principales préoccupations du public et qui impliquaient essentiellement une remise en question idéologique. En second lieu, tout écrivain est influencé dans une certaine mesure par le réel dans lequel il vit, c'est-à-dire que l'écriture exige non seulement un rapport avec le réel, mais aussi se fait en relation avec le marché du livre. Ainsi, écrire vers la fin des années soixante comme si la Révolution tranquille n'avait jamais existé serait

à peu près impossible, à moins que l'auteur n'accepte de n'être ni publié ni lu. Lorsque nous notons l'importance qu'Aquin accorde au lecteur dans la citation précédente, par exemple, nous nous devons de reconnaître que l'écriture ne se fait pas dans un vide. Il s'ensuit qu'un auteur est assujéti jusqu'à un certain point à un contexte politique et social. Louis Aragon ou Paul Éluard n'auraient pas écrit les mêmes textes dans un contexte politique différent. On ne pourrait guère parler d'eux sans parler de la Deuxième Guerre mondiale et de la montée du fascisme en Europe. Comme le marque généralement la pensée de Foucault, la littérature est souvent une fonction des institutions d'une époque donnée.

Le Mot de la fin : vers une notion de genre

Afin de situer le discours du manque dans une problématique plus large, il ne serait pas sans intérêt de placer le discours du manque dans le contexte du roman « à thèse ». Il s'agit là d'un mode d'expression fréquemment mal considéré, mais peut-être à tort. Susan Rubin Suleiman considère le roman à thèse comme un sous-genre ou « presque-genre » qui se heurte aux mêmes difficultés que celles qu'ont rencontrées les auteurs analysés dans notre étude :

un genre divisé contre lui-même, fissuré entre « roman » et « thèse ».

Le roman réaliste proclame avant tout la vocation de rendre la complexité et la densité de la vie quotidienne; le roman à thèse, par contre, se trouve devant la nécessité de simplifier et de schématiser ses représentations pour ses besoins démonstratifs. Or, la simplification et la schématisation trouvent mieux leur place dans les genres allégoriques ou mythiques que dans les genres réalistes. Le roman à thèse est peut-être condamné à manquer son but, soit d'un côté soit de l'autre. (Suleiman, 1983, p. 33)

Mais S. Suleiman juge que le roman à thèse occupe une place importante dans la littérature moderne, en reflétant les préoccupations centrales de notre temps, nos angoisses et nos carences :

Genre « impur », instable, partagé entre des désirs contradictoires, fatalement inscrit dans une position de manque, de mauvaise conscience — ne dirait-on pas que le roman à thèse est un des *emblèmes*, sinon une des manifestations, de notre modernité?

(Suleiman, 1983, p. 33)

Nous soutenons, en suivant cette même ligne de pensée, que le

discours du manque a produit quelques-uns des textes les plus essentiels de la littérature québécoise, tout en recherchant, avec plus ou moins de succès, à écarter l'étiquette : « thèse ». Les écrits d'Aquin, de Godbout, de Renaud, de Ferron, et de N. Brossard, continuent à connaître une grande popularité. Surtout, ils continuent à faire réfléchir leurs lecteurs, comme participants à part entière, au processus de la création. Ce sont en même temps des ouvrages qui reflètent une évolution du genre romanesque, en contestant sans cesse les formes établies. Le mérite de ces textes est de traduire, de façon exemplaire, par le discours du manque, les angoisses, incertitudes, et déficiences ressenties par le Québec contemporain.

NOTES

1. Un chapitre dans *La Dissémination*, p. 77-213.
2. Brunet, Michel. « Trois dominantes de la pensée canadienne-française », dans *Écrits du Canada français*, no 3, 1957, p. 33-117.
3. Wyczynski, Paul. *Émile Nelligan. Sources et originalité de son oeuvre*. Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1960.
4. Pour une comparaison entre Zola (*La Terre*) et Ringuet, voir Jacques Viens (1970) *La Terre de Zola et Trente arpents de Ringuet*, Québec, Éditions Cosmos, 148 p.
5. François-Marc Gagnon, *Borduas*. p. 203
6. Bien que, évidemment, Miron précède ce dernier mouvement.
7. Mais cette discussion sera pour un autre livre.
8. Lors d'une conférence prononcée à l'Université Dalhousie à Halifax en janvier 1997, à laquelle j'ai assisté, Eagleton s'est réaffirmé comme critique marxiste, mais a présenté Marx comme esthète.
9. *Préface aux Damnés de la terre*, dans *Situations*, V, Paris, Gallimard, 1964 p.175.
10. André Laurendeau, *Le Devoir*, 21 octobre 1959.
11. Dans ses notes après l'article, intitulé « Essai de définition du joul, aspect du français parlé au Québec », Santerre indique qu'il s'agit de la « matière d'un entretien formel présenté aux étudiants de philologie romane, Univ. de Trêve, Allemagne de l'Ouest, janvier 1979. »
12. Poirier nous renvoie à : Martel, P. « Recherches sociolinguistiques dans la région de Sherbrooke (Estrie) », *Travaux de linguistique québécoise*, t.2, Québec, P.U.L., 1975, pp 55-95.
13. Barthes écrit : « Notre littérature est marquée par le divorce impitoyable que l'institution littéraire maintient entre le fabricant et l'usager du texte, son propriétaire et son client, son auteur et son lecteur. Ce lecteur est alors plongé dans une sorte d'oisiveté, d'intransitivité, et, pour tout dire, de sérieux : au lieu de jouer lui-même, d'accéder pleinement à l'enchantement du signifiant, à la volupté de l'écriture, il ne lui reste plus en partage que la pauvre liberté de recevoir ou de rejeter le texte : la lecture n'est plus qu'un *referendum*. » (Barthes, 1970, p. 10)
14. Aucun lien de parenté avec André Major.

15. Bien que Jasmin ne fût pas membre de *Parti pris*, ce roman a été publié par cette maison d'édition en 1965.

16. « Lettre ouverte à Claude Jasmin, romancier », *La Presse*, « Arts et Lettres », 19 juin 1965, p. 6.

17. Voir entrevue avec Aquin par Anne Gagnon, (Gagnon, 1975, p. 11), où il donne son opinion sur le joul de Tremblay. En général, il affirme que le joul a sa place sur la scène, mais non pas dans la narration d'un roman.

18. Il faut dire pourtant que le succès en France de chansonniers comme Charlebois et plus récemment Richard Desjardins (dialecte de l'Abitibi) donne à réfléchir.

19. D'ailleurs, la pensée de l'époque veut allier la lutte des classes avec la lutte pour l'indépendance du Québec : le joul, langue prolétaire et langue québécoise, pourrait théoriquement fonder une littérature qui mène ce combat. Mais cette vision, comme nous le fait remarquer Maurice Arguin, est insatisfaisante, car elle assume que la presque totalité des citoyens appartient au prolétariat. (Arguin, 1989, p. 178)

20. Voir Poirier.

21. Voir la première partie de l'Introduction, où il est question d'immunisation contre l'anglais par le joul.

22. Si « queue d'âne » m'était conté ou *La Vie sexuelle de Bérurier* (San Antonio, 1976, p. 13).

23. Pour une étude plus détaillée de ce phénomène voir le Chapitre 4.

24. L'article d'Oore note que : « [p]lusieurs études traitent de la question [de l'identitaire], mais aucune n'examine cette problématique dans l'oeuvre de Marie-Claire Blais. ». Oore démontre que le côté « iconoclaste » de ce roman gêne la critique à forte tendance idéologique. D'ailleurs, elle cite quelques critiques assez hostiles à cet égard :

On comprendra comment une telle approche iconoclaste s'est attiré la colère de la critique québécoise de l'époque. A titre d'exemples, relevons quelques citations. Ivanhoé Beaulieu écrit dans *Le Devoir* : « Je trouve quelque chose de détestable au dernier roman de Marie-Claire Blais, *Un Joualonnais sa Joualonie*. » [« La vie est une 'vicieuse de chiennerie'. » *Le Devoir*, 64, no. 128 (2 juin 1973), p. 15] Et dans *La Presse*, Réginald Martel se plaint sur un ton plus doux : « Tant de faiblesses rendent assez pénible la lecture du trop long roman de Marie-Claire Blais. » [« Nous sommes tous des trous-de-cul. » *La Presse*, 89, no. 119 (19 mai 1973), p.D-3]. En 1977 encore Dorion écrit dans *Études françaises* : « ... *Un Joualonnais sa Joualonie* (1973), roman joul raté, parce que l'auteur tentait maladroitement de s'impliquer dans la société québécoise... » [« La littérature québécoise 1960-1977. Le roman. » *Études françaises*, 13, Nos 3-4 (octobre

25. Godard, Barbara, « La grande querelle ». *Journal of Canadian Fiction*, vol III, no 3, 1974, pp. 106-108.
26. Voir : Fortin, France. « De Thunder-Ten-tronckh au Farouest », *Études canadiennes*, no 18, 1985, pp. 24-43.
27. Sur le plan économique, l'idéal agricuturaliste était bien beau pour le fils aîné qui pouvait hériter de la terre paternelle, mais pour les fils cadets de ces familles nombreuses, il n'y avait souvent pas de terrain, ce qui a laissé beaucoup de désœuvrés.
28. Paraphrasé de Pierre Jaccard, *La folie*, Paris, Bordas (« Les Thèmes littéraires »), 1989, p. 28.
29. Ferron ne semble pas croire non plus à la retraite, à l'isolement dans la nature. Il écrit, par exemple, à propos de Gabrielle Roy :
- On dit qu'elle s'est cloîtrée dans la nature qu'elle aimerait beaucoup, beaucoup. Une explication complètement ridicule. La nature, c'est bête comme chou, ça rend bavarde comme tout. Un mois parmi les épinettes, et vous êtes délirant, causant pour pas grand'chose parce que les épinettes, elles ne vous ont rien appris. (Ferron, 1973, p. 109) Montréal est bien le lieu privilégié dans plusieurs contes, dont « Retour au Kentucky », ou « Ulysse », où, tout de même, Ulysse a le sentiment de tourner en rond.
30. D'une optique souvent assez professionnelle et pas tellement littéraire, mais avec quelques perceptions utiles à notre propos.
31. C'est dans le même article, p. 86.
32. Voir Chapitre 4 pour une discussion plus ample.
33. « L'orgie » (Godbout, 1984, p. 94).
34. Voir Chapitre 4 pour une comparaison du traitement de cette idée chez Aquin et Miron.
35. Cette impression (en partie personnelle) d'invasivité survient du fait que Godbout prête à une anglophone qui est censée être superficielle et inconsciente de la réalité québécoise une connaissance des francophones de partout et une habileté à manier le discours anti-colonialiste.
36. Le chapitre a pour titre « La faute de François-Thomas Godbout », pp. 140-169.

37. Le refus ou l'incapacité de terminer son livre est un autre aspect du problème du couple, aspect que nous analyserons plus loin.
38. Jacques Pelletier, André Smith, Godbout lui-même dans l'entrevue citée à la page 145.
39. Les numéros de page dans cette citation se réfèrent à l'édition que nous utilisons.
40. Voir Chapitre 1 pour une plus ample discussion de cette aberration.
41. Voir Chapitre 4.
42. Marcotte commente : « Ainsi le personnage de Godbout change, mais ne change que de peau, goriza-serpent ; il voyage, mais partout il retrouve sa « cellule » » (Marcotte, 1976, p. 169).
43. Nous avons laissé de côté *Les Têtes à Papineau* (1981), et *L'Aquarium* (1962) pour éviter trop de répétition. Une discussion analogue à celle que nous avons tenue est possible pour ces romans.
44. Bloom considère le cas de Blake et Milton, parmi d'autres.
45. Aquin promet au début de l'essai, pour éviter le simple monologue, que : « Et puisque Pierre Elliott Trudeau situe sa recherche sur le plan de la raison, c'est à ce niveau même que je m'efforcerai de dialoguer avec lui. » (Aquin, 1995e, p. 67)
46. Georges Brassens, le célèbre chansonnier de Sète, a une chanson qui porte ce titre.
47. Dont l'édition critique situe un brouillon en 1962.
48. On pourrait conjecturer, d'ailleurs, selon cette optique fataliste, que cela décrit bien ce qui se passe dans les mouvements indépendantistes au Québec. Le provincial se révolte contre le fédéral, mais c'est seulement pour être le fédéral, et pour être l'opresseur d'autres révoltes (celles des autochtones, allophones, etc.).
49. Vladimir Nabokov, *Chambre obscure*, Paris, Grasset, 1959, trad. de Doussia Ergaz, édition originale 1934.
50. L'embouteillage en question est d'autant plus significatif que le Q est la première lettre de Québec et que l'absence de souveraineté ou, au moins, de résolution du conflit crée un embouteillage économique et social.
51. Cette citation renvoie au narrateur de *Prochain épisode* qui dit que son roman l'écrit : « Je n'écris pas, je suis écrit » (Aquin, 1995a, p. 84).
52. Voir notre discussion du *pharmakon* (Introduction et Chapitre 2).

53. cf, « Si la révolution n'est pas un cri, elle est une oraison funèbre, chant aphone et funéraire ». (Aquin, 1995b, p. 107).

54. Aquin avait, suivant un accord préalable avec *Québec littéraire*, enrayé plusieurs passages de l'entrevue, y compris des questions de Boucher, dont quelques-unes coupées au milieu d'une phrase. Enfin, Aquin a consenti à laisser paraphraser et mettre en italique ses réponses. Le ton de l'entrevue est assez hostile.

55. Marcel Rioux, « Aliénation culturelle et roman canadien », dans Fernand DUMONT et Jean-Charles FALARDEAU, dir., *Littérature et société canadiennes-françaises*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1964, pp. 145-150.

56. Voir l'introduction, à propos de Lionel Groulx.

57. En pensant à *Neige noire* et à *l'Antiphonaire*, il faut admettre que l'écriture d'Aquin a aussi mené à des oeuvres érotiques. Par contre, cet érotisme, qui paraît souvent gratuit, n'a pas le côté « jouissif » que recherche N. Brossard.

58. Presqu'une citation directe d'Albert Memmi.

59. Dion affirme que : « L'imagination au pouvoir est toujours une contradiction ». (Dion, 1992, 258)

60. Dans sa traduction, *Mauve, l'horizon*, Maude Laures lui donne le nom de Kathy Kérouac, mais dans la version originale de Laure Angstelle, elle n'a pas de nom. Il existe dans *Le Désert mauve* toute une histoire de noms, car les noms des personnages sont allégoriques et ont des rapports homonymiques les uns avec les autres.

61. La différence entre *Le Désert mauve* et *Picture Theory*, c'est qu'avec ce dernier, le mot définitif est sous-entendu et souvent dit en hors-texte, comme le soutient Robert Dion dans le passage déjà cité (Dion, 1992).

62. Voir chapitre 2

63. Il faut bien sûr reconnaître ce que ces notions de réussite et d'échec ont d'arbitraire, mais nous nous basons sur les attentes des auteurs eux-mêmes, tels qu'exprimées dans leurs textes.

64. Voir chapitre 5, p. 254.

Bibliographie

1. Ouvrages généraux

Arguin, Maurice (1989) *Le roman québécois de 1944 à 1965*, Saint-Laurent, Éditions de l'Hexagone, 279 p.

Bataille, Georges (1970) *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 300 p.

Barthes, Roland (1973) *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 105 p.

Barthes, Roland (1972) *Le degré zéro de l'écriture* (publié d'abord en 1953) suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 187 p.

Barthes, Roland (1970) *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 277 p.

Belleau, André (1984) *Y a-t-il un intellectuel dans la salle?*, Montréal, Les Éditions Primeur Inc., 206 p.

Belleau, André (1980) *Le Romancier Fictif*, Sillery (PQ), Les Presses de l'Université du Québec, 155 p.

Bloom, Harold (1973) *The Anxiety of Influence*. New York, Oxford University Press, 157 p.

- Brunet, Michel (1957) « Trois dominantes de la pensée canadienne-française », *Écrits du Canada français*, no 3, pp. 33-117.
- Camus, Albert (1951) *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 208 p.
- Crémazie, Octave (1882) *Oeuvres complètes de Octave Crémazie*, Montréal, Beauchemin, 543 p.
- Derrida, Jacques (1972) *La dissemination*, Paris, Éditions du Seuil, 448 p.
- During, Simon (1992) *Foucault and Literature: Towards a Genealogy of Writing*, London, Routledge, 259 p.
- Eagleton, Terry (1990) *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Basil Blackwell Inc., 426 p.
- Fanon, Franz (1974) *Les Damnés de la terre*, (publié d'abord en 1961), Paris, Maspero, 232 p.
- Foucault, Michel (1972) *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Éditions Gallimard, 581 p.
- Foucault, Michel (1963) « Le langage à l'infini », *Tel quel*, no 15, p. 44.
- Freund, Elizabeth (1987) *The Return of the Reader : Reader-Response Criticism*, London, Methuen & Co. Ltd., 184 p.
- Girard, René (1961) *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris , Éditions Bernard Grasset, 208 p.

- Hutcheon, Linda (1989) *The Politics of Postmodernism*, London & New York, Routledge, 195 p.
- Hutcheon, Linda (1991) *Splitting Images. Contemporary Canadian Ironies*, Toronto, Oxford University Press, 160 p.
- Kwaterko, Josef (1989) *Le roman québécois de 1960 à 1975. Idéologie et Représentation littéraire*, Montréal, Éditions du Préambule, 268 p.
- Lemire, Maurice (1970) *Les Grands thèmes nationalistes du roman historique canadien-français*, Québec, Presses de l'Université Laval, 282 p.
- Mailhot, Laurent ; Melançon, Benoît (1984) *Essais québécois 1837-1983*, Ville LaSalle, Hurtubise HMH, 658 p.
- Major, Robert (1979) *Parti pris : idéologies et littérature*, Ville LaSalle , Éditions Hurtubise HMH, 341 p.
- Marcuse, Herbert (1978) *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Boston , Beacon Press, 88 p.
- Marcotte, Gilles (1994) *Une littérature qui se fait : essais critiques sur la littérature canadienne française*, St-Laurent, Québec, Bibliothèque québécoise (première édition en 1962), 338 p.
- Marcotte, Gilles (1976) *Le Roman à l'imparfait : essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, La Presse, 194 p.
- Memmi, Albert (1985) *Portrait du colonisé*, (publié d'abord en 1957), Paris,

Gallimard, 163 p.

Ouellette-Michalska, Madeleine (1987) *L'Amour de la carte postale*,
Montréal, Québec/Amérique, 260 p.

Przychodzen, Janusz (1993) *Un projet de liberté : l'essai littéraire au Québec
(1970-1990)*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture,
213 p.

Rioux, Marcel (1964) « Aliénation culturelle et roman canadien »,
Fernand DUMONT et Jean-Charles FALARDEAU, dir., *Littérature
et société canadiennes-françaises*, Québec, Presses de l'Université
Laval, p. 145-150.

Robbe-Grillet, Alain (1967) *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard,
186 p.

Rougemont, Denis de (1972) *L'Amour et l'Occident*, Paris, Édition du Club
France Loisirs (Première publication en 1939), 499 p.

Sartre, Jean-Paul (1972) *Plaidoyer pour les intellectuels*, Paris,
Idées/Gallimard, 123p.

Sommers, Christina Hoff (1994) *Who Stole Feminism? : How Women Have
Betrayed Women*, New York, Simon and Shuster, Inc., 320 p.

Suleiman, Susan Rubin (1983) *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris,
Presses Universitaires de France, 314 p.

Tanner, Tony (1979) *Adultery in the Novel*, Baltimore & London, Johns Hopkins University Press, 379 p.

Vincenthier, Georges (1979) *Une idéologie québécoise*, Québec, Éditions Hurtubise HMH, 119 p.

Wyczynski, Paul ; Gallays, François ; Simard, Sylvain, eds (1985) *Archives des lettres canadiennes, l'essai et la prose d'idées au Québec*, Montréal, Bibliothèque Nationale du Québec (Fides), 923 p.

2. Textes de référence pour la période d'avant les années soixante

Borduas, Paul-Émile (1974) *Refus Global*. Montréal, Éditions Parti Pris, 70 p.

Callaghan, Morley (1935) *They Shall Inherit the Earth*, New York, Random House, 1935, 336 p.

Delisle, Esther (1993) *Le Traître et le Juif : Lionel Groulx, Le Devoir, et le délire du nationalisme d'extrême droite dans la province du Québec, 1929-1939*, Montréal, L'Étincelle éditeur, 284 p.

Gagnon, François-Marc (1978) *Paul-Émile Borduas : Biographie critique et analyse de l'oeuvre*, Montréal, Fides, 560 p.

Grove, Frederick Philip (1989) *Settlers of the Marsh*, Toronto, McLelland and Stewart, (première édition en 1925), 222 p.

Wyczynski, Paul (1960) *Émile Nelligan. Sources et originalité de son oeuvre*, Ottawa, Éditions de l'université d'Ottawa, 349 p.

3. Autres textes québécois

Miron, Gaston (1970) *L'homme rapaillé*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 171 p.

Langevin, André (1953) *Poussière sur la ville*, Montreal, Cercle du livre de France, 213 p.

Frère Untel (Jean-Paul Desbiens) (1988) *Les insolences du frère Untel*, Montréal, Éditions de l'Homme, (première édition en 1960), 257 p.

Groulx, Lionel (1980) *L'appel de la race*, Montréal, Fides, (première édition en 1922), 199 p.

Tardivel, Jules (1975) *Pour la patrie*, Montréal, Hurtubise HMH (première édition en 1895), 308 p.

Ringuet (1991) *Trente arpents* (première édition en 1938), Paris, Flammarion, collection bis, 278 p.

Savard, Félix-Antoine (1990) *Menaud, maître draveur*, Québec, Bibliothèque Québécois (première édition en 1937), 186 p.

Noël, Francine (1983) *Maryse*, Montréal, VLB Éditeur, 444 p.

4. Textes se rapportant au joual

- Arguin, Maurice (1989) *Le Roman québécois de 1944 à 1965*, Montréal, Éditions de L'Hexagone, 281 p.
- Belleau, André (1984) *Y a-t-il un intellectuel dans la salle?* Montréal, Les Éditions Primeur,
- Blais, Marie-Claire (1973), *Un Joualonnais, sa Joualonie*, Montréal, Éditions du Jour, 300 p.
- Derrida, Jacques (1972) *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 455 p.
- Dumont, Fernand (1976) « Le projet d'une histoire de la pensée québécoise », *Philosophie au Québec*, Montréal, Bellarmin, pp. 23-49.
- Gauvin, Lise (1975) *Parti pris littéraire*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 220 p.
- Jasmin, Claude (1985) *Pleure pas, Germaine*, Montréal, Éditions de l'Hexagone (Collection TYPO), (première édition en 1965), 204 p.
- Lalonde, Michèle (1979) *Défense et illustration de la langue québécoise (1973) suivi de prose et poèmes*, Paris, Éditions Seghers/Laffont, coll. Change, 236 p.
- Lefebvre, Gilles-R. (1965) « Faut-il miser sur le joual? », *Le Devoir*, 30 octobre 1965, p. 16.
- Major, André (1965) *La Chair de poule*, Montréal, Éditions Parti pris,

187 p.

Major, André (1980) *Histoires de déserteurs 1/L'Épouvantail* (première publication en 1974), Montréal, Éditions internationales Alain Stanké, 241 p.

Major, André (1981) *Histoires de déserteurs 2/L'Épidémie* (première publication en 1975), Montréal, Éditions internationales Alain Stanké, 226 p.

Major, André (1981b) *Histoires de déserteurs 3/Les Rescapés* (première publication en 1976), Montréal, Éditions internationales Alain Stanké, 146 p.

Major, Robert (1979) *Parti pris : idéologies et littérature*, Ville LaSalle, Québec, Hurtubise HMH, 341 p.

Marcel, Jean (1973) *Le Joual de Troie*, Montréal, Éditions du Jour, 236 p.

Oore, Irène (1993) « La quête de l'identité et l'inachevé du devenir dans *Un Joualonnais sa Joualonie* de Marie-Claire Blais », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, V. 18.2, p.81-93.

Poirier, Claude (1980) « Le Lexique québécois : son évolution, ses composantes » *Stanford French Review*, 19, Spring-Fall, pp. 43-80.

Renaud, Jacques (1977) *Le Cassé et autres nouvelles*, Montréal, Éditions Parti pris, 200 p.

San-Antonio (1976) *Si « queue d'âne » m'était conté ou La Vie sexuelle de Bérurier*, Paris, Éditions Fleuve Noir, 411 p.

Santerre, Laurent (1981) « Essai de définition du joul, aspect du français parlé au Québec », *Journal of the Atlantic Provinces' Linguistic Association/Revue de l'association de linguistique des provinces atlantiques*, 3, pp. 41-50.

5. Jacques Ferron

Bednarski, Betty (1995) « De l'anglicité chez Ferron : retours et prolongements », Michaud, Ginette (éd.) *L'autre Ferron*, Montréal, Éditions Fides, pp. 199-220.

Bednarski, Betty (1990) *Autour de Ferron*, Toronto, Éditions du GREF, 158 p.

Bernard, Isabelle (1992) « Bacchanale à Val-d'Or », *Littératures*, « Présence de Jacques Ferron », nos 9-10, 183-193.

Boucher, Jean Pierre (1995) « Ouvertures ferroniennes : « Retour à Val-d'Or » et « Ulysse », Michaud, Ginette, éditeur, *L'autre Ferron*, Montréal, Éditions Fides, pp. 47-67.

Boucher, Jean-Pierre (1974) *Les « contes » de Jacques Ferron*, Montréal, Les Éditions de l'Aurore, 150 p.

De Roussan, Jacques (1971) *Jacques Ferron*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 94 p.

- Ferron, Jacques (1975a) *Escarmouches, La longue passe*, Tome 1, Ottawa, Leméac, 392 p.
- Ferron, Jacques (1975b) *Escarmouches, La longue passe*, Tome 2, Ottawa, Leméac, 228 p.
- Ferron, Jacques (1973) *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du jour, 291 p.
- Ferron, Jacques (1968) *Contes (édition intégrale)* Québec, Éditions Hurtubise HMH, 236 p.
- Foriel, France (1985) « De Thunder-Ten-Tronckh au Farouest », *Études canadiennes*, no 18, pp. 24-43.
- Gauvin, Lise (1980) « De l'Impromptu ou Des enjeux d'une poétique », *Études françaises*, « Le Manifeste poétique/politique », XVI : 3-4, octobre, pp. 105-118.
- Kègle, Christiane (1992) « D'une position idéologique à une solution éthique : la traversée des discours sur la folie dans l'oeuvre de Jacques Ferron », *Littératures*, « Présence de Jacques Ferron », nos 9-10, pp. 55-80.
- L'Hérault, Pierre (1980) *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 293 p.
- Marcel, Jean (1978) *Jacques Ferron, malgré lui*, Montréal, Parti pris, 288 p.

- Marcel, Jean (1992) « Présence de Jacques Ferron », *Littératures*, « Présence de Jacques Ferron », nos 9-10, pp. 9-17.
- Michaud, Ginette, éditeur (1995a) *L'autre Ferron*, Montréal, Éditions Fides, 468 p.
- Olscamp, Marcel (1992) « Jacques Ferron ou le nationaliste ambivalent », *Littératures*, « Présence de Jacques Ferron », os 9-10, pp. 195-220.
- Paquette, Jean-Marcel (1985) « De l'essai dans le récit au récit dans l'essai chez Jacques Ferron », *L'Essai et la prose d'idées au Québec*, Coll. : Archives des Lettres canadiennes. (Tome VI) Montréal, Fides, pp. 621-642.
- Taschereau, Yves (1975) *Le portuna. La médecine dans l'oeuvre de Jacques Ferron*, Montréal, Les éditions de l'Aurore, 122 p.
- Viau, Robert (1989) *Les Fous de papier*, Montréal, Meridian, 373 p.

6. Jacques Godbout

- Belleau, André (1980) « En guise de conclusion : Une histoire d'Amour (P.Q.) » *Le Romancier fictif*, Québec, Presses de l'Université Laval, pp. 135-147.
- Berthiaume, André (1976) « Galarneau et le prix des mots », Saint-Jacques, Denis (éd.), *Littérature et idéologies, La mutation de la société*

québécoise de 1940 à 1972. Québec, Cahiers de l'ISSH (Université Laval), pp. 257-268.

Godbout, Jacques (1984) *Le murmure marchand, 1976-1984*, Montréal, Les éditions du Boréal Express, 154 p .

Godbout, Jacques (1983) *D'amour, P.Q*, Paris, Hurtubise HMH, Montréal (Paru en 1972 aux Éditions du Seuil), 157 p.

Godbout, Jacques (1981) *Les Têtes à Papineau*, Paris, Éditions du Seuil, 156 p.

Godbout, Jacques (1976) *L'Isle au dragon*, Paris, Éditions du Seuil, 158 p.

Godbout, Jacques (1975) *Le Réformiste, textes tranquilles*, Montréal, Les Éditions Quinze.

Godbout, Jacques (1967) *Salut Galarneau!*, Paris, Éditions du Seuil, 155 p.

Godbout, Jacques (1965) *Le Couteau sur la table*, Paris, Éditions du Seuil, 160 p.

Lazarides, Alexandre (1973) « Du roman au mythe : essai sur l'imaginaire dans *Salut Galarneau!* de Jacques Godbout », *Voix et images du pays*, no 6, pp. 65-90.

Pelletier, Jacques (1981) « La problématique nationaliste dans l'oeuvre romanesque de Jacques Godbout », *Voix et Images*, vol VI, no 3, printemps, pp. 435-451.

Roy, Fernand (1985) « Jacques Godbout : de l'anti-cléricalisme au texte national », *L'Essai et la prose d'idées au Québec*, Coll. : Archives des Lettres canadiennes. (Tome VI) Montréal, Fides, pp. 663-668.

Smith, André (1976) *L'Univers romanesque de Jacques Godbout*, Montréal, Aquila, 96 p.

Smith, Donald (1982) « Jacques Godbout et la transformation de la réalité » (entrevue), *Lettres québécoises*, no 25, printemps, pp 53-61.

Tétu, Michel (1970) « Jacques Godbout, ou l'expression québécoise de l'américanité », *Livres et auteurs québécois*, pp. 270-279.

7. Hubert Aquin

Aquin, Hubert (1995a) *Prochain épisode*, édition critique établie par Jacques Allard avec la collaboration de Claude Sabourin et Guy Allain, Québec, Bibliothèque québécoise, 293 p.

Aquin, Hubert (1995b) *Trou de mémoire*, édition critique établie par Janet M. Patterson et Marilyn Randall, Québec, Bibliothèque québécoise, 352 p.

Aquin, Hubert (1995c) *Point de fuite*, édition critique établie par Guylaine Massoutre, Québec, Bibliothèque québécoise, 321 p.

Aquin, Hubert (1995d) *Mélanges littéraires 1*, édition critique établie par Claude Lamy avec la collaboration de Claude Sabourin, Québec, Bibliothèque québécoise, 571 p.

- Aquin, Hubert (1995e) *Mélanges littéraires 2*, édition critique établie par Jacinthe Martel avec la collaboration de Claude Lamy, Québec, Bibliothèque québécoise, 607 p.
- Aquin, Hubert (1992) *Journal*, édition critique établie par Bernard Beugnot, Québec, Bibliothèque québécoise, 409 p.
- Aquin, Hubert (1977) *Blocs erratiques*, Montréal, Éditions Quinze, coll. « Prose entière », 284 p.
- Aquin, Hubert (1959) « Les rédempteurs » (nouvelle) *Écrits du Canada français 5*, pp. 46-115.
- Bergeron, Léandre (1973) « Prochain épisode et la révolution », *Voix et images du pays VI*, Montréal, Les presses de l'Université du Québec, pp.123-129.
- Boucher, Jean-Pierre (1977) « Faire la bombe... ou la lancer », *Instantanés de la condition québécoise : études de textes*, Montréal, Hurtubise HMH, pp. 161-178.
- Boucher, Yvon (1976) « Aquin par Aquin », *Le Québec littéraire 2*, pp. 129-148.
- Cardinal, Jacques (1995) « L'oblitération du nom : considérations sur le romanesque aquinien et sur le sujet-nation québécois », *Surfaces*, vol 3, article disponible à l'internet à l'adresse suivante : [http : //elias.ens.fr/Surfaces/vol3/cardinal.html](http://elias.ens.fr/Surfaces/vol3/cardinal.html), 17 p.

- Cardinal, Jacques (1993) *Le Roman de l'histoire : politique et transmission du nom dans Prochain épisode et Trou de mémoire de Hubert Aquin*. Montréal, Les Éditions Balzac, 188 p.
- Cliché, Anne Éline (1992) *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*, Québec, XYZ, 214 p.
- Gagnon, Anne (1975) « Hubert Aquin et le jeu de l'écriture » *Voix et images*, vol. 1, no. 1, pp. 5-18.
- Imbert, Patrick (1987) « Hubert Aquin : la traversée des paradigmes ». *Revue de l'université d'Ottawa/University of Ottawa Quarterly*, vol. 57, no. 2, pp. 29-37.
- Iqbal, Françoise Maccabée (1978) *Hubert Aquin romancier*, Québec, Les presses de l'Université Laval, 288 p.
- Jarosz, Krzysztof (1989) « Du réalisme au second degré », Bessière-Jean (ed.), *Roman, réalités, réalismes*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, pp. 189-200.
- La Fontaine, Gilles de (1977) *Hubert Aquin et le Québec*, Montréal, Éditions Parti pris, 158 p.
- Lamontagne, André (1992) *Les mots des autres/La poétique intertextuelle des oeuvres romanesques de Hubert Aquin*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 310 p.
- Lapierre, René (1981) *L'imaginaire captif/Hubert Aquin*, Montréal, Quinze,

« Prose exacte », 186 p.

Lapierre, René (1980) *Les masques du récit/Lecture de Prochain épisode de Hubert Aquin*, Québec, Hurtubise HMH, 138 p.

Leahy, David (1993) « Re-reading Linda Hutcheon on *Beautiful Losers*, *Prochain épisode*, and *Trou de mémoire* », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. 18, no. 2, pp. 27-42.

Massoutre, Guylaine (1992) *Itinéraires d'Hubert Aquin*, Québec, Bibliothèque québécoise, 362 p.

Nabokov, Vladimir (1962) *Pale Fire*, New York, G.P. Putnam's Sons, 315 p.

Rens, Jean-Guy (1976) « Un double échec littéraire...et politique », *Le Québec littéraire 2/Hubert Aquin*. Montréal, Guérin, p.121-127.

Richard, Robert (1987) *Le corps logique de la fiction : le code romanesque chez Hubert Aquin*, Montréal, l'Hexagone, 133 p.

Richard, Robert (1987) « La transmission du roman », *Revue de l'université d'Ottawa/University of Ottawa Quarterly*, vol. 57, no 2, pp. 9-28.

Smart, Patricia (1973) *Hubert Aquin, agent double*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 140 p.

Wall, Anthony (1989) « Prisonnier dans ce trou, ce *Trou de mémoire* », *Voix et images*, vol. 41, no 2 (hiver), pp. 301-320.

8. Nicole Brossard et le féminisme

Bersianik, Louky (1976) *L'Euguélonne*, Montréal, Éditions Stanké, 415 p.

Brossard, Nicole (1987) *Le Désert mauve*, Montréal, l'Hexagone, 224 p.

Brossard, Nicole (1984) *Double impression*, Montréal, l'Hexagone, 146 p.

Brossard, Nicole (1982) *Picture Theory*, Montréal, Nouvelle optique, 208 p.

Brossard, Nicole (1980) *Amantes*, Montréal, Les Quinze, éditeur, 111 p.

Brossard, Nicole (1977a) *L'Amèr ou le chapitre effrité*, Montréal, Éditions Quinze, 100 p.

Brossard, Nicole (1977b) « L'Avenir de la littérature québécoise », *Études françaises*, vol. 13, nos. 3-4, pp. 382-393.

Cotnoir, Louise; Guèvremont, Lise; Beausoleil, Claude; Corriveau, Hugues (1982) « Entretien avec Nicole Brossard sur *Picture Theory* », *La nouvelle barre du jour*, pp.177-201.

Dion, Robert (1992) « Écrire ce qui donne à lire. Nicole Brossard lectrice », *Voix et Images*, vol 50, no 2 (hiver), pp. 250-263.

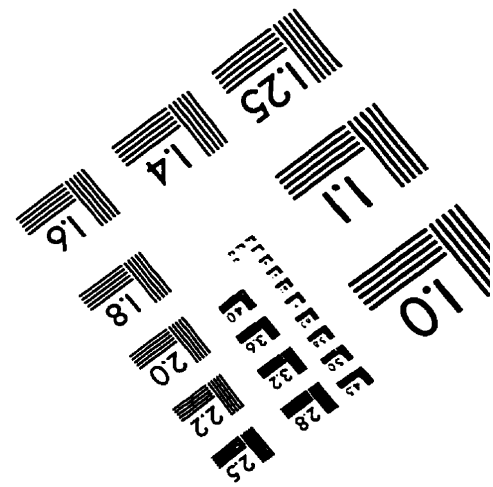
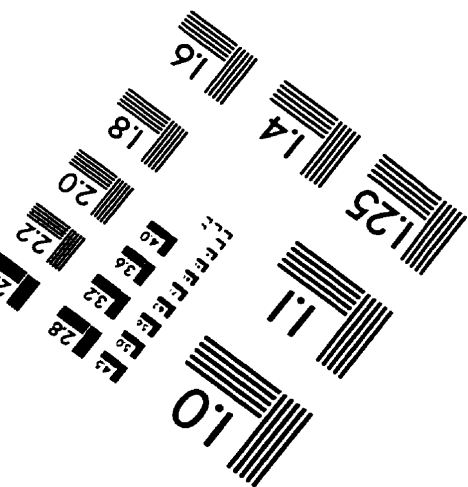
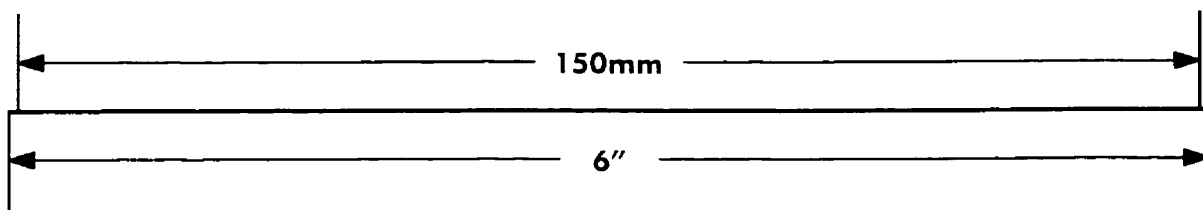
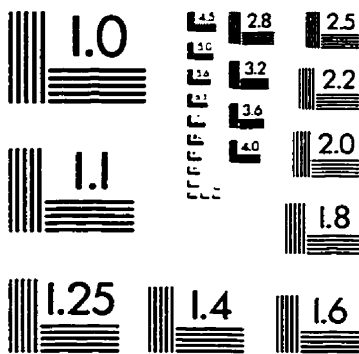
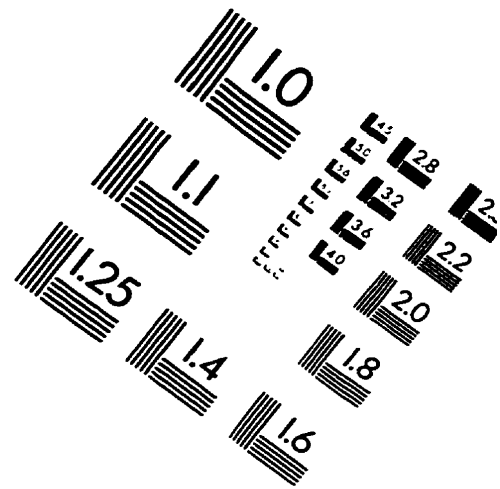
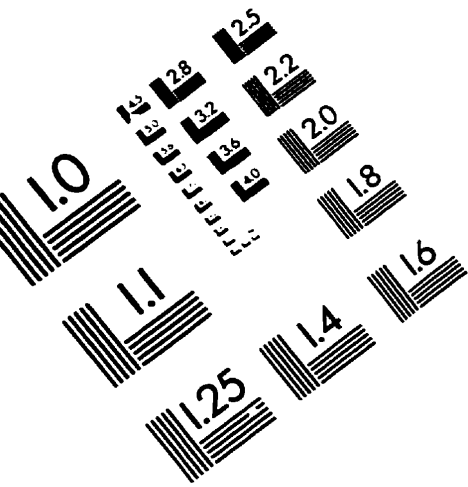
Dupré, Louise (1991) « Le tremblement de la conscience. Entretien avec Louky Bersianik. », *Voix et Images*, vol 49, no 1, automne pp. 11-21.

- Fisette, Jean (1985) « L'Écrevisse et l'Impossible : gloses autour de deux textes de Nicole Brossard », *Voix et Images*, vol. 11, no. 1, automne, pp. 63-73.
- Forsyth, Louise (1980) « L'Écriture au féminin : *L'Euguélienne* de Louky Bersianik, *L'absent aigu* de Geneviève Amyot, *L'amer* de Nicole Brossard », *Journal of Canadian Fiction* (25-26), p. 199-211.
- Godard, Barbara (1983) « La barre du jour : vers une poétique féministe », Lamy, Suzanne (éd.); Pages, Irène (éd.) *Féminité, subversion, écriture*. Québec, Éditions du Remue-Ménage, pp. 195-205
- Godard, Barbara (1986) « Nicole Brossard », *Profiles in Canadian Literature VI*, Toronto, Dundurn, pp. 121-128.
- Gould, Karen (1991) « Vers une maternité qui se crée : l'oeuvre de Louky Bersianik », *Voix et Images*, vol. 49, no 1 (automne) pp. 35-47.
- Irigaray, Luce (1977) *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 223 p.
- Joubert, Ingrid (1989) « Continent of Women, an interview with Nicole Brossard », traduction de Jean Sourisseau (seule version publiée), *Prairie Fire*, vol. 10, no. 3, automne, pp. 44-55.
- McGahan, Susan (1992) « Cleavages or *Mauve Desert* as a Post-structuralist Feminist Mystery Novel : Re-covering the "private" investigative subject », *Tessera*. North York, Ontario, Hiver (13), pp. 101-118.

- Milot, Louise (1985) « Margaret Atwood et Nicole Brossard : la question de la représentation », *Voix et Images*, vol. 11, no. 1, automne 1985, pp. 56-61.
- Milot, Louise (1985b) « Nicole Brossard : Une influence coûteuse », Frédéric, Madeleine (éd.); Allard, Jacques (éd.), *Modernité/Postmodernité du roman contemporain*, Actes du colloque international organisé par le Centre d'études canadiennes de l'Université libre de Bruxelles, pp. 77-85.
- Neuman, Shirley (1986) « Importing Difference », Neuman, Shirley (éd.); Kamboureli, Smaro (éd.), *A Mazing Space : Writing Canadian Women Writing*, Edmonton, Longspoon, pp. 392-405
- Parker, Alice (1993) « Le mal de mère/The (M)other's Text », *Tessera*, été 1993 (14) pp. 47-63.
- Perry, Catherine (1994) « L'imagination créatrice dans *Le Désert mauve* : transfiguration de la réalité dans le projet féministe », *Voix et Images*, vol. 57, no. 3 (printemps), p. 585-607.
- Picard, Anne-Marie (1995) « Arrêts sur images : identité et altérité dans *Le Désert mauve* de Nicole Brossard et *Rose Mélie Rose* de Marie Redonnet », *Dalhousie French Studies*, no. 32, pp. 101-112.
- Potvin, Claudine (1997) « Utopies amoureuses : le désir piégé? », Cauville, Joëlle; Zupancic, Metka (eds). *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*, Amsterdam, Atlanta, Ga, Éditions Rodopi B.V, pp. 201-217.

- Roy, André (1979) « La fiction vive : entretien avec Nicole Brossard sur sa prose », *Journal of Canadian Fiction*, nos. 25-26, pp. 31-40.
- Smart, Patricia (1991) « Rendre visible l'invisible : l'univers imaginaire de Louky Bersianik », *Voix et images*, vol. 49, no 2(automne), pp. 22-47.
- Voldeng, Evelyne (1983) « La parodie carnavalesque dans *L'Euguélienne* », Lamy, Suzanne (éd.); Pages, Irène (éd.), *Féminité, subversion, écriture*, Québec, Éditions du Remue-Ménage, pp. 119-126.
- Waelti-Walters, Jennifer (1986) « When caryatids move : Bersianik's view of culture », Neuman, Shirley; Kamboureli, Smaro (eds.), *A Mazing Space : Writing Canadian Women Writing*, Edmonton, Longspoon, pp. 298-306.
- Yoken, Mel B. (1980) « Nicole Brossard », *Entretiens québécois, II : Entretiens de Mel B Yoken avec Yves Beauchemin, Claude Beausoleil, Denise Boucher, Nicole Brossard, Naïm Kattan, Claudette Charlemagne, Roger Lemelin, Louise Maheux-Forcier, Pierre Nepveu, Jean-Guy Pilon, Jean Simard, Jean-François Somain*, Montréal, Pierre Tisseyre, pp. 111-128.

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved