

# LA PENSÉE COMPOSÉE

FORMES DU RECUEIL  
ET CONSTITUTION DE L'ESSAI QUÉBÉCOIS

*sous la direction de  
François Dumont*



Les Cahiers du CRELIQ

Éditions Nota bene



LA PENSÉE COMPOSÉE  
FORMES DU RECUEIL ET CONSTITUTION DE L'ESSAI QUÉBÉCOIS

COLLECTION LES CAHIERS DU CENTRE  
DE RECHERCHE EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE,  
DIRIGÉE PAR MARIE-ANDRÉE BEAUDET,  
ROBERT DION ET RICHARD SAINT-GELAIS

LES AUTEURS

René Audet

Marie-Andrée Beaudet

Annie Cantin

Serge Cantin

Robert Dion

François Dumont

Frances Fortier

Patrick Guay

Marie-Pier Luneau

Robert Major

Guylaine Massoutre

Andrée Mercier

Jacques Paquin

Annie Perron

Richard Saint-Gelais

sous la direction de  
FRANÇOIS DUMONT

# LA PENSÉE COMPOSÉE

Formes du recueil  
et constitution de l'essai québécois

LES CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE  
EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE  
n° 25

ÉDITIONS NOTA BENE

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada,  
la SODEC et le ministère du Patrimoine du Canada  
pour leur soutien financier.

© Éditions Nota bene, 1999  
ISBN : 2-89518-035-0

## PROLOGUE

*Un grand nombre d'essais québécois sont des recueils. Or les problèmes d'histoire et de poétique soulevés par la pratique du collage sont rarement considérés par la critique<sup>1</sup>. Le présent ouvrage voudrait contribuer à combler cette lacune, en mettant en lumière les rapports qu'entretiennent la forme colligée et la poétique de l'essai, en particulier au cours de la période cruciale de consolidation de l'essai québécois qui débute en 1960.*

*Les textes qui composent un recueil d'essais appartiennent souvent à deux périodes : celle d'une première publication sous forme d'article et celle de la réédition en livre. La plupart des recueils des années 1960 reprennent ainsi des textes d'abord parus dans les années 1940 et 1950. C'est le cas de La ligne du risque qui, publié en 1963, réunit des articles parus entre 1945 et 1963. Pourtant, les textes du recueil de Pierre Vadebonceur furent et continuent d'être reçus comme des textes représentatifs de la pensée des années 1960. Ce télescope n'est pas sans agir sur notre perception du discours d'une des périodes marquantes de l'histoire récente du Québec. Le rétablissement de la chronologie permet de croire que certains changements fondamentaux associés à la Révolution tranquille étaient en réalité déjà à l'œuvre ou en germe dans les années 1940 et 1950, voire auparavant.*

*La sélection, la réécriture et l'organisation des textes retenus sont des aspects avec lesquels doit compter la poétique du recueil. Soulignons d'abord que plusieurs auteurs d'articles ne se voient*

---

*1. François Ricard attira le premier l'attention sur ce phénomène et ses implications (1977 : 369-370).*

*jamais transformés en essayistes. À cet égard, les éditeurs ont joué un rôle différent de ce qui se produit habituellement pour le roman par exemple, en suscitant des ouvrages, soit pour prolonger l'intérêt aiguillonné par des articles (c'est le cas des Insolences du Frère Untel), soit pour proposer des bilans (la collection « Constantes ») ou pour orienter la mémoire collective (par la réédition de textes d'une autre époque). Il faut donc distinguer l'écriture des années 1960 d'avec la sélection opérée au cours de ces mêmes années. On verra notamment que, dans le Québec d'alors, les femmes sont totalement ignorées par les éditeurs de recueils d'essais, ce qui ne veut pas dire qu'elles aient été pour autant absentes des journaux et des revues. Pour les auteurs relayés par l'édition, seule une proportion variable de leurs écrits accède à la pérennité que favorise le livre, et certains textes retenus subissent des modifications plus ou moins notables : nouveau titre, ajouts, suppressions, permutations ou reformulations. Enfin, l'ordre d'apparition des textes dans le recueil contribue à la signification, même dans le cas d'une disposition banalement chronologique (comme dans La ligne du risque) ou apparemment aléatoire (comme dans Répertoire).*

*Si la datation originelle fait voir que l'année 1960 ne sert d'aucune façon de point de départ absolu, il en va de même pour la forme du recueil : cette forme a elle aussi une histoire, bien que l'appellation d'« essai » s'avère souvent postérieure à la publication (c'est le cas pour les chroniques d'Arthur Buies ou les articles du journaliste Jules Fournier). Certains recueils ont marqué le développement de l'essai au Québec avant 1960. Signalons, pour le XIX<sup>e</sup> siècle, outre les Chroniques, humeurs et caprices (1873) de Buies, les Chroniques (1877) d'Hector Fabre. Du début du XX<sup>e</sup> siècle à la fin des années 1930, en plus de Mon encrier (1922), recueil posthume de Fournier qu'il n'avait pas constitué lui-même, et Pensée française (1937) de son ami Olivar Asselin, les collages de critiques littéraires abondent (par Camille Roy, Henri D'Arles, Louis Dantin, Albert Pelletier, Alfred DesRochers, Marcel Dugas, Jean-Charles Harvey et Maurice Hébert). À ces ouvrages de critique, il faut ajouter les recueils de Lionel Groulx (Les rapaillages, notamment, paru en 1916) qui ont un grand retentissement. Mais on*



*trouve peu d'essais proprement dits, c'est-à-dire qui revendiquent cette appellation ou auxquels la critique l'attribue sans hésitation.*

*Dans les années 1940 et 1950, cinq collages incluant des proses d'idées s'imposent à la critique, et dans certains cas davantage comme recueils que comme essais : Pour un ordre personnaliste (1942) de François Hertel, L'abatis (1943) de Félix-Antoine Savard, Commerce (1947) de Pierre Baillargeon, Refus global (1948), recueil colligé par Paul-Émile Borduas, et L'homme d'ici (1952) du père Ernest Gagnon. Les ouvrages de Savard, Baillargeon et Borduas se présentent comme des ouvrages composites où l'essai entre en relation avec plusieurs autres genres. L'abatis déroute la critique, partagée quant à la pertinence de la forme : « Avec une désinvolture superbe, estime un critique, la dissertation coudoie amicalement le récit bref et la pièce lyrique » (Girard, 1944 : 110). Mais un autre critique demande respectueusement : « Faut-il regretter, faut-il être quelque peu déçus, qu'à sa seconde publication, l'auteur ne nous serve qu'un recueil d'articles, "alterné de souvenirs et de poèmes", au lieu d'un livre plus puissant, qui serait solidement unifié et d'une seule venue ? » (Légaré, 1945 : 133). Pour ce qui est de Commerce, la critique parle d'« essais », mais aussi de « biographie », de « maximes », d'« épigrammes », de « moralités », d'« aphorismes », et même de « roman ». Quant à Refus global, il fut – et reste – surtout reçu en fonction du manifeste inaugural qui valut son renvoi au professeur, la célébrité au manifestaire et bien des embarras à un homme qui se voulait d'abord peintre. Dans ces trois cas, l'appellation de recueil convient certes mieux que celle d'essai. Les livres de Hertel et de Gagnon s'accordent plus nettement au genre de l'essai. Pour un ordre personnaliste a donné lieu à une réception très abondante dans l'immédiat (partagée toutefois quant à la valeur des idées et de leur mise en forme), mais sera carrément abandonné par la critique ultérieure. Pour L'homme d'ici, c'est l'inverse : à peu près ignoré au moment de sa parution, il est relancé en 1963 lorsqu'il est réédité dans la collection « Constantes ». Il devient alors l'un des rares essais québécois d'avant 1960 valorisés par la critique.*

Même si les essais proprement dits sont plus abondants à partir de 1960, le corpus d'essais de cette période n'est pas pour autant plus facile à rassembler. En effet, comment établir une frontière nette et indiscutable ? Jean Marcel et Robert Vigneault ont proposé des définitions intéressantes<sup>2</sup>, mais qui font toutes deux appel à l'analyse, voire à l'évaluation des textes. Nous n'avons évidemment pas entrepris de soupeser les mérites littéraires des 712 ouvrages de prose d'idées que nous avons répertoriés. Mais en examinant les sélections opérées par la critique<sup>3</sup>, nous avons constaté que, en dépit de la variabilité des choix, les recueils sont toujours plus nombreux que les ouvrages d'un seul tenant.

Malgré la grande proportion de collages dans l'essai québécois des années 1960, la valorisation de l'essai qui accompagne le développement du genre ne se double pas d'une valorisation de la forme du recueil. Bien au contraire. Lorsque paraît la réédition de *L'homme d'ici*, par exemple, le critique Paul Gay, tout en saluant la valeur de la réflexion de Gagnon, estime qu'il s'agit d'« un livre fort incomplet, d'une vérité trop fragmentaire. Il semble que ce soit le sort de la série "Collection Constantes" dont il est le troisième numéro. Livres composés d'articles indépendants, d'une unité pu-

---

2. Pour Jean Marcel, « l'essai résulte de la combinaison, en texte, de quatre éléments formels constituant son code : 1) un JE non métaphorique, générateur 2) d'un discours enthymématique 3) de nature lyrique 4) ayant pour objet un corpus culturel » (1992 : 341). Robert Vigneault propose quant à lui cette formule : « [...] discours argumenté d'un SUJET énonciateur qui interroge et s'approprie le vécu par et dans le langage » (1994 : 21).

3. Dans *l'Histoire de la littérature française du Québec de Pierre de Grandpré (1967-1969) ; l'introduction du tome IV (1960-1969) du Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec (Lemire, 1984) ; l'anthologie Essais québécois 1837-1983 de Laurent Mailhot (1984) et Benoît Melançon ; L'essai et la prose d'idées au Québec, sous la direction de Paul Wyczynski, François Gallays et Sylvain Simard (1985) ; le manuel Littérature québécoise. Des origines à nos jours, sous la direction de Heinz Weinmann et Roger Chamberland (1996) ; La littérature québécoise depuis ses origines de Laurent Mailhot (1997).*

rement artificielle » (Gay, 1963 : 17). Les commentaires péjoratifs à l'égard de la forme du recueil abondent tout au long de la décennie 1960. La critique associe souvent la forme du recueil à l'improvisation et à la facilité, même lorsque l'évaluation du livre est positive. Dans sa critique de *Convergences* de Jean Le Moyne, Dominique Beaudin écrit explicitement : « Il résiste à la dépréciation initiale d'être fait de pièces disjointes écrites au cours des vingt dernières années » (Beaudin, 1962 : 709). Gérard Pelletier abonde dans ce sens : « Je n'aime rien moins que les collections d'articles, articulets et textes de conférences dont certains auteurs composent des livres. Ce genre d'ouvrage m'est suspect a priori », déclare-t-il, avant de conclure ainsi sa critique de *Convergences* : « Qu'est-ce à dire sinon qu'un écrivain exceptionnellement doué peut infuser la vie aux genres les plus douteux ? » (1962 : 2-3). Comme en témoignent la plupart des justifications liminaires, les auteurs de recueils semblent bien conscients de ce préjugé défavorable (encore aujourd'hui très présent, ainsi que le souligne plus loin Robert Major). Rares sont les auteurs, tels Jean Simard ou Hubert Aquin, à jouer sans s'excuser la carte de la mosaïque ou du baroque. À l'image des critiques, la plupart des essayistes valorisent les œuvres fortement unifiées, et livrent en attendant des recueils provisoires.

Les études qui suivent ne constituent pas un palmarès de l'essai québécois de la période, mais une sélection de formes et de perspectives. Nous avons voulu combiner des « classiques » et des œuvres peu connues, et surtout choisir des œuvres qui soulevaient des problématiques diversifiées. Aussi avons-nous inclus des recueils qui se rapprochent de l'essai sans en participer entièrement : ceux d'Hector de Saint-Denys Garneau, d'Hubert Aquin et de Madeleine Gagnon, notamment, qui sont loin d'être les seuls, comme on le verra, à soulever des perspectives intergénériques et la question difficile de l'appartenance au genre de l'essai. Par ailleurs, même si le projet portait initialement sur les années 1960, nous avons choisi de prolonger l'examen jusqu'à 1974, de façon à rendre compte de l'émergence ou du développement de certaines perspectives (en particulier l'essai au féminin), d'autant que notre

constatation sur la datation des textes recueillis nous invitait à retenir aussi les reprises ultérieures d'articles des années 1960.

L'ordre des études correspond au déroulement chronologique. De façon assez nette pour que nous choissions de la souligner, une distinction entre trois types d'ouvrages s'y superpose ; elle renvoie grosso modo à trois étapes : consolidation du genre par le succès du frère Untel et la mise en place de la collection « Constantes » qui donne dès le départ des recueils décisifs ; retour à des auteurs du passé que l'on cherche à rapatrier dans le mouvement de la Révolution tranquille ; élaboration de recueils qui combinent l'essai et d'autres formes de diverses façons.

\*  
\* \* \*

Si le titre que porte le présent ouvrage désigne d'abord les recueils d'essais québécois des années 1960 et du début des années 1970 qui constituent le corpus d'analyse, il caractérise aussi sa propre composition, puisqu'il est le fruit d'un travail collectif. Celui-ci s'est déroulé en trois étapes.

Lors de la première étape, entre 1992 et 1996, plusieurs étudiants ont collaboré à un groupe de recherche à l'Université du Québec à Trois-Rivières, puis à l'Université Laval<sup>4</sup>. Il s'est notamment agi de repérer les recueils d'essais québécois des années 1960 et leurs avant-textes et de faire un bilan des travaux critiques sur la poétique du recueil<sup>5</sup>.

---

4. Des subventions ont été accordées par l'Université du Québec à Trois-Rivières, par le Fonds pour la formation des chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) du Québec et par le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada. Ces fonds ont surtout permis à des étudiants de collaborer à la réflexion, aux recherches documentaires et à l'organisation d'un colloque tenu dans le cadre de l'ACFAS en mai 1997. Outre René Audet, Patrick Guay et Annie Perron, signataires d'études dans le présent ouvrage, Mélanie Cunningham, Jocelyne Montambeault et Jocelyn Raymond ont beaucoup contribué au développement du projet.

5. Ce bilan a été publié sous le titre « La problématique du recueil. Repères bibliographiques » (Audet, Cunningham et Dumont, 1998).

## PROLOGUE

*La deuxième étape a consisté à organiser en 1997 un colloque auquel plusieurs étudiants ont participé et où ont été invités d'autres collaborateurs. À partir de la documentation rassemblée et d'une problématique commune, chaque auteur a été laissé libre de développer les aspects qui lui semblaient les plus pertinents du côté des enjeux de la composition.*

*La troisième étape, enfin, fut pour chaque collaborateur le moment de revoir son texte à partir de la discussion. Pour compléter l'ensemble, nous avons demandé à Serge Cantin et à Frances Fortier d'analyser des recueils de Fernand Dumont et de Madeleine Gagnon.*

*Les 14 études sont précédées d'un texte de Robert Major, qui avait prononcé la conférence inaugurale lors de la tenue du colloque. Il pose les balises d'une réflexion commune que l'architecture du présent recueil vise à circonscrire tout en la laissant ouverte.*



LE RECUEIL D'ESSAIS  
OU L'OMBRE DE MONTAIGNE

*Robert Major*

Université d'Ottawa

Il y a un peu plus de quatre siècles, Montaigne créait le genre de l'essai et fixait, du même coup, les balises de la problématique qui est l'objet du présent volume. Effectivement, en publiant ses essais dans des livres, mais des livres instables, jamais achevés et dont le terme ultime, provisoire, fut délimité par l'arbitraire de la mort, Montaigne posait, avec une acuité remarquable, la question de la composition du recueil d'essais. Que l'on y songe : l'édition de 1588, second état du texte, ajoute un troisième livre et 600 additions aux 2 premiers ; l'exemplaire de Bordeaux, troisième état du texte, état posthume, présente un millier d'additions... Cette œuvre organique drageonnait librement, poussant dans toutes les directions ses racines adventives, sous l'œil benoît d'un jardinier complaisant, peu enclin à émonder. « J'iray autant qu'il y aura d'ancre et de papier au monde » (1962, t. II : III, 9, 381), avouait-il, car pour cet essayiste inépuisable, il n'était question que d'allonger, jamais de retrancher.

D'où le dilemme qui, au cours des siècles, n'a cessé d'interpeller des générations de lecteurs et de critiques. Ce recueil, ce rassemblement a-t-il une logique, une cohérence, un sens global ? Répond-il à un principe de composition ? Différents lecteurs lui ont conféré diverses logiques, c'est entendu : un parcours rapide de la bibliographie montaignienne permet aisément de constater la

prolifération des gloses. C'est ainsi qu'on trouve des Montaigne croyant ou incroyant, athée ou agnostique, stoïcien ou épicurien, sceptique ou fidéiste, philosophe ou moraliste, réactionnaire ou contestataire, selon les lectures qu'on a bien voulu faire des *Essais* ; sans compter tous les Montaigne fragmentés que certains, n'ambitionnant guère la vue d'ensemble, se sont empressés de dépecer : Montaigne voyageur, Montaigne pédagogue, Montaigne intime, Montaigne gréco-romain, Montaigne naturopathe... La conclusion s'imposait : Montaigne était abondant, divers, fuyant, ondoyant, insaisissable, « paradoxal » (Glauser, 1972), « singulier » (Micha, 1964), « toujours en mouvement » (Starobinski, 1982), et ses *Essais*, non pas une œuvre composée, mais un « de ces livres qui commencent et finissent à toutes les pages » (le « vieux Nisard », cité par Rat, 1962 : 1).

Il y a là, il me semble, une leçon qui devrait nous faire réfléchir. Ou hésiter. Peut-être un *caveant lectores*. Le genre même du livre d'essais, et dès sa conception, apparaît réfractaire à la pensée – et à la lecture – linéaires ; de fait, il apparaît hostile à la composition, composition pris au sens d'« action, manière de former *un tout* en rassemblant plusieurs parties<sup>1</sup> » (*Le petit Robert*). Montaigne nous en avait déjà prévenus, d'ailleurs, et à plusieurs occasions : « Je propose, disait-il, des fantasies informes et irresolues, comme font ceux qui publient des questions douteuses à débattre aux écoles ; non pour établir la vérité, mais pour la chercher » (1962, t. I : I, 56, 350) ; « Je peins principalement mes cogitations, subject informe, qui ne peut tomber en production ouvragere » (t. I : II, 6, 416). Toujours l'informe, l'in-forme, l'absence de forme, le brut, l'ébauche, le provisoire. Le verbe « tomber » de la deuxième citation laisse donc songeur. S'agit-il de *déchoir* en « production ouvragere » ? Il est indéniable qu'ordonner Montaigne, le *former*, c'est le réduire, le tronquer, peut-être l'expurger.

En vérité, le défi posé par le recueil d'essais est celui de l'essai lui-même. Ce qui est vrai de la partie l'est forcément de la somme des parties :

---

1. Je souligne.



*En mes escrits mesmes je ne retrouve pas toujours l'air de ma première imagination ; je ne sçay ce que j'ay voulu dire, et m'eschaude souvent à corriger et y mettre un nouveau sens, pour avoir perdu le premier, qui valloit mieux. Je ne fay qu'aller et venir : mon jugement ne tire pas toujours avant ; il flotte, il vague [comme un frêle vaisseau surpris sur la mer immense par un vent furieux]. Maintes-fois (comme il m'advient de faire volontiers) ayant pris pour exercice et pour esbat à maintenir une contraire opinion à la mienne, mon esprit, s'appliquant et tournant de costé là, m'y attache si bien que je ne trouve plus la raison de premier advis, et m'en despars. Je m'entraîne quasi où je penche, comment que ce soit, et m'emporte de mon pois (t. I : II, 12, 635).*

Aller et venir, en se laissant entraîner vers où l'on penche. Le poids instable de Montaigne, cause de tous ces dérapages incontrôlés, voire recherchés, fait aujourd'hui nos délices. En contrepartie, ces délices ne sont d'aucune aide pour dégager un principe de composition à ses *Essais*.

Certes, chacun n'est pas Montaigne. Et les essayistes québécois, rassemblant des pièces éparses pour faire un livre, n'ont sans doute que l'ambition de Baudelaire, avec ses *Fleurs du mal*, c'est-à-dire celle, toute légitime et peu banale, de faire un livre justement. Baudelaire écrivait à Vigny, en 1861 : « Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album, et qu'il a un commencement et une fin » (cité par Adam, 1961 : xiv). Un livre est cet objet écrit qui a une architecture, un plan, une conception d'ensemble : un commencement et une fin. Mais si les *Essais*, comme le veut le « vieux Nisard », « commencent et finissent à toutes les pages », quel en est ce plan ? « Subject informe. »

Il n'est pas sûr que tous les essayistes québécois, et même parmi ceux qui ont la meilleure réputation, aient réussi des livres au sens où l'entendait Baudelaire. Combien d'albums, de keepsakes parmi les recueils qu'on nous offre ? Le niveau des réussites

particulières sera déterminé par les analyses de cas auxquelles se livreront, dans le cours de ce volume, les spécialistes de ces différentes œuvres. Mais peut-être est-il possible, par quelques commentaires sur le recueil comme forme, l'essai comme genre et le contexte d'énonciation propre à la période visée par ce livre, de réfléchir d'abord aux enjeux. Et puisque le chapitre introductif est aussi une espèce de genre, visant entre autres choses à situer la question et à stimuler le débat, je me permets, dans un premier temps, d'être légèrement provocateur, en insistant, peut-être lourdement, sur la face d'ombre du recueil. La face de lumière suivra.

\*  
\* \*

Je commence – et sans doute est-ce très mal commencer, dans les circonstances – en avouant que j'éprouve de très fortes réserves à l'endroit du *recueil* d'essais. Ces réserves sont complexes, ambiguës ; elles résistent mal à l'analyse mais persistent néanmoins. Et j'en fais état, car elles ne sont certainement ni inédites, ni singulières<sup>2</sup>. En essayant de les comprendre, je crois y déceler des séquelles d'une éducation classique plutôt étroite : on ne suit pas impunément, lorsqu'on est à l'âge des fortes empreintes, une formation séculaire qui insiste longuement sur l'importance d'une pensée claire et la nécessité d'une démonstration cohérente. Sans doute est-ce un effet insidieux de la tradition française de la dissertation, sujet amené, sujet posé, sujet divisé, qui laisse croire à des élèves boutonneux qu'ils peuvent, avec rigueur et une science sûre, régler le différend entre Corneille et Racine ou renvoyer dos à dos

---

2. Laurent Mailhot cite avec humour, au début de son propre recueil de textes divers, *Ouvrir le livre*, et en guise de discours justificatif, le commentaire de Daniel Roche : « Dès les origines de l'imprimerie on a édité des recueils d'articles et de *pièces séparées*, et, depuis, libraires, imprimeurs, éditeurs, critiques, auteurs s'en plaignent et en discutent. L'objet a toujours cherché son statut parmi les livres » (Roche, 1988 : 7 ; cité dans Mailhot, 1992 : 12). On voit que je n'innove guère.

Montaigne et Pascal. Les Anglais, pragmatiques, savent que la dissertation scolaire n'est qu'illusion. Aussi les devoirs littéraires prennent-ils, chez eux, le nom d'*essay*, réflexion personnelle, tentative d'explicitation, la *dissertation* étant la thèse, plus scolaire, plus dogmatique, couronnement d'un parcours de recherche. Quoi qu'il en soit, pour un avatar représentatif d'une certaine formation française, comme je le suis, la notion même de « recueil d'essais » laisse une impression négative de pensée inachevée et de brouillon à retravailler, pour en arriver à une œuvre véritable, complète, bien ronde, qui serait un livre complet, composé tout d'une pièce, ce dernier étant un essai, assurément, aux niveaux de l'écriture et des intentions, mais remplissant de bord en bord les limites du livre-contenant.

Cette première réserve explique – pour moi, du moins – ce qu'il y a de tout à fait révolutionnaire dans l'œuvre de Montaigne, le premier et peut-être le seul des essayistes français. Son œuvre est d'autant plus remarquable qu'on pourrait la considérer comme exogène dans le contexte français. Le Français déteste l'inachèvement, l'incomplet. Cartésien avant même Descartes et encore plus depuis, il cherche à dissenter, c'est-à-dire à produire une pensée complète, en trois points de préférence, avec un beau plan dialectique qui donne proprement son congé à la partie adverse. Se livrer à *des* essais sur un sujet heurte la sensibilité française. Elle préfère la thèse : voici ce qu'il faut penser de la littérature, de la peine capitale, de l'inégalité des races, de la démocratie en Amérique, peu importe. D'autres feront une thèse adverse, mais le penseur français ne se livrera pas à *des* essais sur le sujet porté à son attention. Il livre sa pensée, la structure, l'ordonne. En un mot, il disserte.

Il ne faut donc pas s'étonner de ne rien trouver sur la théorie du *recueil* d'essais chez les essayistes français. L'essayiste français répugne à la pensée fragmentée et inachevée, quoi qu'en dise un Barthes, certaine manière. L'essayiste français veut faire un *livre*. Si d'aventure – puisqu'il s'appelle La Bruyère ou La Rochefoucauld – il énonce des pensées, des réflexions, des maximes, bref, des fragments, chacun a la perfection achevée d'un microcosme, pur cristal auquel on ne peut rien ajouter ou retrancher. On a dit que

le vœu secret de toute philosophie est de mettre fin à la philosophie. C'est aussi, je crois, le vœu de l'essayiste français. Que son essai soit le dernier.

On comprendra alors qu'il y a peut-être, dans ma réserve initiale face au recueil d'essais, un fort sentiment de nostalgie pour les grands essais, singulièrement rares dans la tradition québécoise. Des équivalents au *Mythe de Sisyphe*, à *L'homme révolté*, à *L'idiot de la famille*, à *l'Essai sur les révolutions*... Ils ne sont pas légion au Québec. L'exception qui confirme la règle, ces dernières années, est le bel essai de François Ricard sur *La génération lyrique*, qui a retenu l'attention non seulement de par son sujet, fort à la mode, ou de par ses qualités d'écriture, indéniables, mais aussi parce qu'il avait le poids d'un livre, d'un tout composé. En somme, d'une certaine ambition intellectuelle qui se donnait les moyens de son expression. Or, je ne peux m'empêcher de penser, à part moi, et avec un certain malaise, que la prolifération de *recueils* d'essais au Québec, que l'existence de ce type de livre comme *forme normale, coutumière* de la publication d'essais, n'est peut-être que l'indice d'une souffle court, d'une pensée étique, qui grappille, qui glane, qui reprend et répète, pour constituer, à *peu de frais*, un livre.

Voilà, le mot est lancé. J'en ai sans doute surtout à l'endroit des recueils faits de textes épars *ayant déjà servi*. Ce double emploi me fait hésiter. Me hérissé quelque peu, en vérité. Est-ce la simple réaction d'un professeur dont l'institution considère qu'une fraude scolaire est commise quand l'étudiant présente deux fois le même travail ? Peut-être, car comment nier que l'essayiste – qui, dans notre contexte, est le plus souvent un professeur ! – obtiendra, lui, double crédit pour son essai ? L'étudiant sera recalé, peut-être expulsé de l'université pour cette raison ; son professeur recevra le Prix du gouverneur général pour ce qui n'est, au fond, que rabâchage. Cette vague impression de tricherie, ou en tout cas de facile redondance, ou à tout le moins de paresse intellectuelle, a un côté ridicule, j'en conviens. J'ai assez fréquenté Montaigne pour savoir qu'il y a pédanterie à s'opposer aux conventions de son époque. D'ailleurs, ma conscience écologique me rappelle qu'il n'y a rien de plus moral que le recyclage, la récupération, la réutilisation. Ces

trois *r* du monde littéraire (qui oublie fort opportunément le premier *r* écologique, soit la *réduction*...) sont la loi de notre temps. Les keepsakes s'imposent, pour peu que l'auteur soit un peu connu dans le milieu.

Heureusement, diront certains. Et j'en suis, occasionnellement. Car pourquoi boudier son plaisir de lecteur et la commodité du recueil ? Pour avoir beaucoup fréquenté l'œuvre de quelques écrivains (Sartre et Camus, en l'occurrence, à une époque), je sais le grand intérêt des *Situations* ou des *Actuelles*, recueils d'articles et d'essais, quelquefois fort longs, comme c'est le cas chez Sartre. À l'instar de tout recueil, ils épargnent au lecteur la compilation d'anciens numéros de revue (*Les Temps modernes*, dans le cas de Sartre) ou de fastidieuses recherches en bibliothèque (sur le journal *Combat* qu'animait Camus). Ils sont donc des livres commodes. Ils permettent de lire, grâce à la disponibilité et à la pérennité des livres. Ils permettent de *voir* aussi, car le livre impose à l'attention des textes qui autrement resteraient possiblement cachés dans les replis d'un imprimé moins disponible. En même temps, comment nier que ces volumes ont un caractère spécifique ? Car, en ce qui concerne les deux auteurs que j'ai mentionnés, ces recueils sont surtout les *compléments* à des œuvres fortes, denses, massives, fondamentales, qui existent ailleurs, à côté, sous forme de livres, au sens premier du terme : tout l'espace sous la couverture occupé par un objet unique.

Le livre. L'objet fétiche, « monstre » dirait Barthes, qui parle quelque part de la tyrannie du livre. Le livre comme totalité qui écrase de son poids les autres formes. Le fragment, notamment. Mais, quoi qu'on en ait, le livre est une tyrannie que l'institution s'est elle-même donnée, et qui s'est imposée pour des raisons qui tiennent autant aux exigences de diffusion de l'écrit qu'à la nature de l'objet textuel. Composer un livre, c'est faire œuvre littéraire. Composer un texte court, c'est faire une partie de livre qui ne recevra son plein épanouissement que dans le giron d'une couverture accueillante. L'essai court, qui a besoin de la présence d'autres essais pour remplir ce mandat, est handicapé au départ. Il n'existe qu'avec les autres.

Je suis conscient que j'exprime là une courte vue. Après tout, les *Essais* de Montaigne sont aussi des textes courts, réunis en recueils. Mais Montaigne recueillait des textes *inédits* pour faire ses livres. Et, d'ailleurs, quelques-uns de ses essais sont fort longs : l'« Apologie de Raimond Sebond », par exemple, a les dimensions d'un bon volume. Les essayistes québécois, sauf exception, *n'ont que* le souffle court, si on les compare à leurs confrères d'autres littératures. Et, de plus, ils ahanent à réchauffer des plats qui ont servi à sustenter l'appétit intellectuel d'époques antérieures. Le cas limite est François Hertel qui a fait carrière à se cannibaliser sans cesse, effectuant d'innombrables reprises, d'incessantes répétitions ; faisant même de nécessité vertu, croyant par ces redondances contribuer à la connaissance de son « itinéraire spirituel » (Hertel, 1966 : 1), si tant est que cet itinéraire puisse intéresser. Au risque de contribuer davantage à la méconnaissance de Hertel et d'être injuste (je sais, par ailleurs, qu'un chapitre du présent livre rétablira l'équilibre), je dirais que ses essais n'ont guère d'intérêt en dehors de la période stricte de leur gestation et de leur première publication, et que leur rassemblement en volume est un « non-événement », pour parler comme les Américains.

Ce malaise face au recueil d'essais constitué de reprises, je crois qu'il est partagé par un certain nombre d'essayistes. Après avoir signalé les faiblesses des études qu'il reprend dans *Une littérature qui se fait*, Gilles Marcotte ajoute : « Il m'a paru cependant, ainsi qu'à quelques amis, qu'elles valaient d'être publiées, à défaut de l'ouvrage complet que tout critique rêve de faire un jour sur la littérature canadienne-française. Je livre des matériaux qui, je l'espère, ne sont pas sans utilité » (1962 : 7). On perçoit dans ces phrases des indices de ce malaise et quelques énoncés préfaciels qui ont valeur représentative : a) « J'ai hésité... » (dont la variante est : « Blâmez les amis qui ont insisté ») ; b) « Je suis conscient des imperfections mais en attendant mieux... » ; c) « Cela peut toujours être utile... ». Une lecture attentive des préfaces, avertissements, avant-propos de recueils révélerait, je le soupçonne, une récurrence remarquable de ces énoncés, du moins chez des essayistes, tel Marcotte, qui ont une certaine pudeur, une sensibilité morale et des

exigences intellectuelles<sup>3</sup>. Jacques Godbout, dans *Le réformiste*, parlant du service commandé des écrivains québécois pendant les années soixante, employait l'expression le « chantage du Québec » : le Québec qui faisait chanter (comme lors d'une extorsion), le Québec qu'on devait chanter avec poèmes et chansons. Or, j'ai l'impression qu'un énoncé préfaciel fondamental des recueils d'essais serait le mot lancé par tous nos « beaux chanteurs » d'autrefois, lorsqu'ils avaient fini d'interpréter une chanson tirée de leur répertoire, chanson bien connue, attendue du public, et répétée encore une fois : « Excusez-la !<sup>4</sup> »

\*  
\* \* \*

Voilà pour les réserves et le mouvement d'humeur devant la face d'ombre des recueils d'essais québécois. Un examen plus neutre s'impose, toutefois, pour faire voir la complexité et la richesse de cette forme d'expression. Le livre magistral de Robert Vigneault (1994) sur « l'écriture de l'essai » et l'excellent article d'André Carpentier et Denis Sauvé (1996) sur « le recueil de nouvelles » me seront particulièrement utiles pour cet examen.

---

3. Ce qui rend d'autant plus ironique, il me semble, la préface qu'a commise Jean Larose à la réédition, en 1994, d'*Une littérature qui se fait*, sous le titre « Naissance d'un essayiste ».

4. Il y aurait une analyse historique à mener pour voir dans quelles circonstances et à partir de quel moment l'essayiste se livre à un discours justificatif sur son recueil. Les cas récents de Laurent Mailhot (voir note 2) et de Jean Marcel (1992) m'apparaissent exemplaires d'un discours cohérent. Dans les années soixante, l'auteur précise à peine, et souvent pas du tout, dans quelles circonstances ses textes furent écrits, et quasi jamais dans quels lieux ils ont été publiés. La pratique actuelle, assez récente, est de donner force détails bibliographiques sur les avatars du texte qui est repris en recueil (d'abord tel cours, puis conférence, puis article, avec telle et telle version...), le nombre de réincarnations étant habituellement inversement proportionnel à l'intérêt ou à la réussite du texte (les réincarnations étant, comme chacun sait, une forme de châtement !).

À l'instar de plusieurs autres types de textes, qui peuvent être courts (les contes, les nouvelles, les poèmes), l'essai est sujet à un rassemblement. Toutefois, cette propriété de l'essai est frappée d'une contradiction initiale. D'une part, l'essai peut constituer à lui seul un livre. Les autres genres courts n'occupent qu'exceptionnellement tout l'espace du livre. Cela se produit avec une édition de luxe d'un long poème, par exemple, ou une édition d'art d'un conte, mais jamais dans une édition courante. Ainsi, Carpentier et Sauvé notent, au sujet de la nouvelle :

*Sauf dans des cas de très rare exception qui confirment la règle, la nouvelle, comprise comme unité textuelle et comme unité de narration, ne correspond pas à son support de publication. Elle présente une longueur inférieure au livre et elle ne peut se constituer en livre et en recueil-lir les retombées institutionnelles (légitimation, acquisition d'un vaste lectorat, retour critique, diffusion dans les maisons d'enseignement, c'est-à-dire chez les lecteurs de demain, etc.) que par juxtaposition à d'autres nouvelles dans un ensemble de plus vaste étendue (1996 : 32).*

L'essai, au contraire, peut occuper toutes les stations sur une ligne continue qui va du fragment au livre.

D'autre part, cette liberté théorique est en quelque sorte frappée d'un empêchement essentiel. Puisqu'il est par définition partiel, inachevé, une pensée se construisant, une pensée *s'essayant*, l'essai est, dans son essence même, pluriel. La vie réflexive est faite de tentatives, nombreuses, toujours incomplètes, d'expliquer à soi et aux autres, de comprendre, de saisir une réalité qui constamment se dérobe ou se morcelle sous l'assaut de la pensée. N'existent que *des* essais, qui se répondent, se répercutent, se complètent, se contredisent, dialoguent. L'essai singulier est une anomalie ou, peut-être, une aberration. Le singulier postule une perfection, un achèvement, une totalisation parachevée, bien utopique pour l'essayiste. Ce fut le génie de Montaigne de saisir cela et d'en faire état dans son livre radicalement nouveau : « En fin, toute cette fricassée que je barbouille icy n'est qu'un registre des essais de ma vie »



(1962 : t. II : III, 13, 532). L'essai est expérience, mise à l'épreuve. Selon la très belle définition que donne Vigneault, l'essai est le « discours argumenté d'un SUJET énonciateur qui interroge et s'approprie le vécu par et dans le langage » (1994 : 21). Cette interrogation et cette appropriation sont toujours perfectibles, toujours à reprendre. « Autant qu'il y aura d'ancre et de papier au monde », l'essayiste « ira », dans sa quête sans fin du sens, multipliant les essais.

Or, qui dit pluralité dit rassemblement possible. Mais, sur ce plan aussi, l'essai se distingue des autres genres courts qui sont mis en recueil. Le recueil est la « mise en contiguïté d'éléments autonomes », selon Carpentier et Sauvé (1996 : 22). Le recueil de nouvelles, par exemple, peut être homogène ou h trog ne, selon que les nouvelles s'intègrent dans un tout harmonieux avec même un effet de séquence, ou qu'elles se suivent sans logique ou ordre apparents. Mais que le recueil soit homogène ou h trog ne, chaque nouvelle se suffit à elle-même : « [...] une nouvelle n'est pas un extrait de recueil », « la nouvelle n'est pas la partie d'un tout ; la nouvelle préexiste à l'ensemble » (p. 22).

Par contre, malgré les apparences, on peut se demander si l'essai court mis en recueil est autonome. Même s'il a été publié ailleurs, auparavant, il est toujours lié à une totalité, il est un fragment d'une totalité qui se cherche. Certes, ce fragment peut être complexe, articuler un certain nombre d'éléments dans un ensemble rigoureux et cohérent, faire le tour (provisoire) d'une question – que l'on pense à un essai réussi comme « La ligne du risque » de Pierre Vadeboncœur ou « L'Œdipe colonial » de Pierre Maheu – ; il ne sera toujours, néanmoins, qu'une partie de la pensée d'un « je » se constituant, se déployant, s'essayant sur divers objets. Pensée toujours inachevée. Mais comme on ne peut pas – l'exemple de Montaigne nonobstant – multiplier les « allongeoils » au texte déjà écrit, on écrit un autre essai. Le poème se tient seul, absolu : s'il peut être lié à un événement – comme telle lecture publique de l' cole littéraire de Montréal –, s'il peut être mis en recueil, s'il peut être mis en regard d'autres poèmes du même auteur, il n'en reste pas moins absolu, unique, complet, autonome. Et c'est son

paradoxe, comme c'est aussi celui du conte et de la nouvelle. Genres courts qu'on ne retrouve pratiquement qu'en recueils, ils sont complets en eux-mêmes. Ce n'est pas le cas de l'essai : il n'existe que dans ses rapports avec d'autres essais : ceux des autres essayistes, auxquels il fait écho ; ceux du même auteur, avec lesquels il sera un jour réuni en recueil.

Ce qui, logiquement, pose la question du recueil. Si l'essai « appelle » le recueil, sans doute celui-ci ajoute-t-il quelque chose d'essentiel. J'écarte d'emblée de ma réflexion les questions institutionnelles, où « l'ajout » est patent. Il est sûr que publier un livre est important : c'est le sacre de l'écrivain, sa légitimation, son entrée dans le cénacle ou la confirmation de la position qu'il y occupe déjà, son accès aux avantages symboliques et matériels que cela implique (statut social, revenus, etc.). Il n'y a pas, dans ces aspects, que simple stratégie de marketing ou ambition effrénée ou matérialisme dégradant. À son niveau le plus élémentaire, le livre assure des lecteurs (actuels, futurs) : sans lecteurs, est-on essayiste ? Ces considérations sérieuses, je les laisse néanmoins à d'autres, pour m'intéresser à des aspects plus formels.

Fernand Ouellette disait que l'essai est « tension vers la forme » (1996a : 37). Supposons que le livre, le recueil, puisqu'il est *ce vers quoi tend* l'essai individuel, donne une forme plus achevée. Au texte ? Sans doute pas, car il est exceptionnel, à mon avis, que l'auteur reprenne ses textes, les retravaille, en refasse une nouvelle version. Il se contente de corrections mineures, sans conséquence. On peut même dire qu'il y a, paradoxalement, une sorte d'empêchement à le faire, comme si l'honnêteté exigeait une reprise non trafiquée : « Le texte a déjà servi : le voici tel quel. » Maurice Blain, en « Avant-propos » à ses *Approximations* – et pourtant ce titre invitait déjà à des révisions ! –, exprime bien ce scrupule : « Par souci d'écriture, j'ai modifié la forme de quelques textes ; je me suis interdit d'en reviser le fond, par souci d'honnêteté » (1967 : 7). Si Blain avoue des modifications partielles de la forme (sans en préciser l'étendue), son cas est néanmoins l'exception. « L'honnêteté », le plus souvent, est un empêchement. Est-ce un effet du malaise ressenti à *reprendre* des textes ayant

servi, comme si l'auteur disait : « Passe encore que je présente du réchauffé ou que j'accommode des restes, mais du moins je ne m'en cache pas... » ?

Si la reprise en recueil n'est pas l'occasion de donner une forme plus achevée aux textes individuels, peut-être donne-t-elle une forme plus achevée à la pensée de l'auteur ? Effectivement, le recueil pourrait le faire de deux façons. Une première, souvent vérifiée, serait la publication de l'un ou l'autre inédit, dont la présence, sinon la rédaction est suscitée par la mise en recueil de textes déjà publiés. Seule une édition critique ou une analyse rigoureuse de l'ensemble permettrait de voir à quelle logique de parachèvement aurait répondu cette addition. Une seconde « valeur ajoutée » du recueil est plus floue, moins facile à déterminer. C'est l'effet subtil de « cotextualisation » (le mot est de Carpentier et Sauvé) qu'a postulé Ricard en 1977, dans une étude marquante :

*La réunion en recueil est souvent ce qui confère à maints textes brefs leur véritable qualité d'essais, en les détachant de la circonstance particulière (événement politique, rencontre, lecture, etc.) qui les a suscités et qui risquait d'obscurcir leur autonomie comme textes, pour les projeter dans un nouveau contexte, celui du recueil justement, où se laisse mieux voir non seulement la spécificité de leur écriture, mais aussi leur appartenance à un espace intellectuel plus personnel. L'essai court, quand il passe du journal ou de la revue au recueil, entre dans un nouveau système de rapports : la nécessité qui le faisait dépendre de l'événement et considérer comme une réaction immédiate à cet événement, s'estompe au profit d'une autre nécessité, qui y était inscrite dès le départ sans doute, mais que seule la republication en recueil met vraiment en lumière, c'est-à-dire sa nécessité intérieure, ce qui, en lui, le lie non plus aux circonstances extérieures mais bien aux autres parties du recueil, aux autres essais avec lesquels il compose dès lors une œuvre aussi unifiée et autonome, en un sens, qu'un roman ou un texte poétique (p. 369-370).*

Cette cotextualisation, qui produit une nouvelle contextualisation, pose toute une série de questions intéressantes.

Le commentaire de Ricard laisse entendre que ces nouveaux effets de sens échappent à l'auteur et sont le pur produit d'un « nouveau système de rapports ». Et, en effet, les auteurs avouent rarement qu'il y a eu choix, ni quels critères, le cas échéant, ont présidé à ce choix. Rarement avoueront-ils, aussi, un effet de « composition » des textes. Sur ce double plan, Blain constitue une exception, puisqu'il reconnaît l'un et l'autre, soit le choix dirigé et la composition :

*[...] il arrivait à l'attention de s'exprimer dans des écrits. De ces exercices, certains furent achevés, quelques-uns, publiés. Dans cet ouvrage j'ai rassemblé, par plaisir, ceux qui pouvaient rappeler une rencontre intérieure ; par nécessité, ceux qui pouvaient témoigner d'une histoire collective. Plaisir et nécessité d'ailleurs arbitraires, puisque ces textes sont nés des circonstances, sans dessein comme sans ordre. J'ai tâché de les regrouper par thèmes, selon une ordonnance plus propre à ranimer l'intelligence de réflexions dispersées au long de quinze années. [...] En réunissant ces multiples instantanés de l'attention, j'ai tenté de recomposer la séquence intelligible d'une démarche de l'esprit (1967 : 7).*

La « séquence intelligible d'une démarche de l'esprit » est nettement décrite : attention au réel, expression écrite occasionnelle de cette attention, achèvement de l'écriture dans certains cas, publication de quelques-uns de ces textes achevés, reprise de certains de ces derniers dans le recueil... À chaque étape de la séquence, a été opérée soit une sélection, soit une mise à l'écart, dans une démarche progressive d'épuration ou de sélection artistique. Cette volonté de « recomposition » est tout à fait remarquable, mais unique. Le plus souvent, le regroupement des essais est effectué sans qu'on précise ni les critères du choix – si choix il y a eu –, ni le sens de l'ordonnement (Ouellette) ; quelquefois on se contente d'une republication dans l'ordre chronologique (Vadebonœur), ou bien

on ne dit rien, si ce n'est qu'on a réuni un certain nombre de textes en volume (Barbeau), ce qui n'est, pour tout dire, qu'une lapalissade. On n'explique guère (Blain constituant toujours l'exception), et tout se passe comme si les essayistes voulaient laisser librement jouer les textes, confiants que le lecteur pourra de lui-même « ranimer l'intelligence de réflexions dispersées ».

En cela ils ont bien raison, car c'est effectivement ce qui se produit. Carpentier et Sauvé évoquent à un moment l'image de « l'agrégat ». La métaphore s'applique merveilleusement au recueil car, inévitablement, face à cet assemblage, le *lecteur* fournira le liant. De fait, c'est le lecteur qui est le ciment. Et le recueil sera un agrégat, un « assemblage hétérogène de substances ou éléments qui adhèrent solidement entre eux » (*Le petit Robert*), grâce au liant de la lecture critique. Je ne veux pas entendre par là qu'il n'y a pas une écriture particulière ou un « espace intellectuel personnel » dans le recueil ; en somme, un fondement objectif quelconque pour les analyses qu'on en fera. Je veux simplement rappeler la singulière force de ce paralogisme, un de ces *fallacia extra dictionem* qu'est le *non causa pro causa*, c'est-à-dire de prendre pour une cause, une relation essentielle, ce qui est circonstance accidentelle ou simple antécédent. Le recueil est collage, montage. Il réunit les textes « par leur frange » (Carpentier et Sauvé, 1996 : 14). De la contiguïté surgira du sens, c'est entendu, et malgré qu'on en ait. Car le lecteur *lui aussi* est à la recherche d'unité, de sens, de cohérence, de logique : il investit le texte, établit des relations. Mieux, il cherchera à rétablir l'ordre chronologique s'il y a eu organisation thématique par l'essayiste, car un des paralogismes les plus persistants est le *post hoc ergo propter hoc* : ce qui vient après reçoit explication par ce qui vient avant, d'où l'insistance sur l'évolution de l'auteur.

Ainsi, par simple adjonction des parties, le sens fusionne. Mais le catalyseur de cette fusion est le lecteur. Des « blocs erratiques », il fera cohérence. Les analyses porteront sur la genèse des textes, leurs conditions d'énonciation ; seront aussi étudiés les différents modes d'organisation ou de rassemblement. Toutefois, puisqu'il s'agit de textes d'idées, les thèmes, les sujets, la « pensée » de l'auteur recevront la meilleure part ; à l'occasion, à l'exemple de

Vigneault, le critique essaiera de dégager le « thème idéal », soit la « forme constante, récurrente, leitmotiv animant les sujets composites » (1994 : 42) et qui affleure sous la forme de différents « motifs » (on mesure ce que Vigneault doit aux grands thématiciens des années soixante).

Dans toutes ces études, un passage remarquable s'effectue, qu'on peut certainement qualifier de métamorphose. Ce qui au départ n'était que compilation, flatteuse pour l'auteur, commode pour le lecteur, utile pour les bibliothèques et les chercheurs, devient soudainement une *œuvre*, de par la seule vertu de son existence sous forme de livre. Il s'agit d'une valeur ajoutée, indéniablement. Mais cette *plus-value* n'est peut-être pas plus justifiée, moralement et intrinsèquement, que celle du capitaliste. Est-elle effet du recueil (nouveau contexte, nouveau système de rapports, ainsi que le veut Ricard) ? N'est-elle pas plutôt pur effet de lecture ? Carpentier et Sauvé posent la question : « C'est à se demander si le recueil ne serait pas victime d'une compréhension structurale excessive<sup>5</sup> » (1996 : 26). Je crois, d'ailleurs, que tous les littéraires peuvent se reconnaître dans une citation de Robert Luscher par Carpentier et Sauvé :

*Notre désir d'unité et de cohérence est si dominant que nous utilisons souvent nos compétences littéraires pour imposer une cohérence à des éléments en apparence non reliés, dans la mesure où nous sommes guidés par la conviction que l'œuvre recèle une forme unitaire. Donnez-nous un titre, un commencement et une fin et nous tenterons vaillamment de rendre cohérent ce qui aurait plutôt l'aspect d'images disjointes, d'incidents détachés, ou d'une série d'esquisses isolées (p. 26).*

---

5. Richard Saint-Gelais, quant à lui, emploiera dans son étude (ici même, p. 240) une belle formulation : « La structure du recueil est moins sûre que sa structuration par la lecture, par une lecture. »

Les narratologues et les titologues connaissent bien ce désir vaillant. Il suffit de proposer un titre fictif – *Le corsaire* ou *Passion coupable*, par exemple – et la machine fabricante du lecteur se met en marche ; il suffit de rapprocher deux énoncés autonomes – « une femme s'avance », « l'auto roule lentement » – et déjà un récit s'amorce.

On pourrait soutenir, certes, que le travail de cohérence du lecteur est aussi le fait de l'auteur, car celui-ci a assumé plusieurs fonctions préparatoires au recueil. D'abord auteur d'essais disparates et discontinus, il a dû, à un moment ou l'autre, en devenir lui-même le lecteur. Pour les rassembler, il les a forcément relus (à moins, situation plus rare, que le recueil soit le fait d'un compilateur, comme c'est le cas pour Pierre Baillargeon). Relisant ses écrits, l'essayiste, premier lecteur, leur a cherché une cohérence. Quelquefois, vraisemblablement, il n'est pas sûr d'en voir une. Le livre est alors « livré » justement, sans guère de justification ou de présentation, comme si le recueil « allait de soi », comme si le livre était simplement un « être-là », opaque et plein, un « en-soi » sartrien dont l'existence se passe de justification. Quelquefois, au contraire, l'essayiste affirme tout de go une grande unité à son recueil. La meilleure illustration de cette tendance se trouve dans l'avant-propos de *La face et l'envers* de Victor Barbeau. Et l'illustration est d'autant plus éloquente que Barbeau, d'une part, rassemble les textes les plus dispersés du corpus essayistique de l'époque (de 1919 à 1961 !) et que, d'autre part, fidèle à son penchant polémique, il postule, pour son recueil, une cohérence bien absente des livres de ses contemporains :

*Je connais pour l'avoir maintes fois relevé chez autrui l'inconvénient de ces ouvrages disparates qui rappellent, par la bigarrure de leur dessin, les courtes-pointes que confectionnaient nos grands-mères avec des retailles de toutes les couleurs et de toutes les formes. Si j'y ai passé outre, c'est qu'il m'a paru qu'en dépit des apparences La face et l'envers ne procédait pas de l'art d'accommoder les restes.*

*Les deux parties dont il se compose, les chroniques et les jugements, n'ont qu'une seule inspiration : l'amour des lettres et qu'une seule expression : le langage rectiligne (1966 : [5]).*

« Chez autrui » les « ouvrages disparates », « la bigarrure », les « courtes-pointes », « l'art d'accommoder les restes » : son livre, au contraire, et « en dépit des apparences », est composé. L'affirmation de Barbeau, dans son grossissement, a un aspect amusant, savoureux, quasi caricatural. Elle illustre donc très bien la tendance inévitable du lecteur – ou de l'auteur–lecteur, dans ce cas – à postuler une unité, souvent illusoire.

Le recueil d'essais me semble se prêter tout particulièrement à cette passion de cohérence du lecteur, et d'autant plus que ses composantes sont, au départ, d'une forme très libre. Face au recueil d'essais, le critique fera de dispersion richesse, de digression liberté : ce qui est contigu deviendra convergence, ce qui est éparpillé deviendra juxtaposition et raisonnement par métonymie. À la limite, on parlera de composition par étoilement (Vigneault, 1994 : 30), métaphore utile. Mais, on l'a vu lorsqu'il s'est agi de Montaigne, quand arrive le moment de fixer le centre de cette disposition étoilée, rayonnante, tous les paris sont ouverts.

Je ne mets pas en question cet *habitus* critique. C'est la fonction du critique de se pencher sur les œuvres et de les analyser. À la limite, s'il est lui-même essayiste, il a toute liberté pour se livrer à une véritable trahison créatrice. D'ailleurs, tout lecteur – à qui l'œuvre appartient aussi – la trahit un peu par sa lecture, la trahit en lui donnant vie, sa vie. Je ne fais donc que constater. Et tout en constatant, je perçois un double problème : celui du manque, celui de l'anachronisme.

La mise en recueil, la transplantation dans le nouveau contexte du recueil, produit du sens, on l'a vu, sans pourtant arriver à cerner précisément où réside la valeur ajoutée. Par ailleurs, on peut aussi voir un manque, un appauvrissement, produit par l'extirpation du terreau initial. J'en donnerai deux exemples, tous deux tirés de *Parti pris*, non seulement parce que je connais bien cette revue et



ce mouvement, mais aussi parce que nous avons là le meilleur exemple d'un contexte d'énonciation initial hautement signifiant, dont la mise entre parenthèses est problématique. *Parti pris*, on le sait, était une revue de combat, une revue révolutionnaire, animée par des jeunes brillants (Pierre Maheu, Paul Chamberland, André Major, André Brochu, entre autres), également excellents écrivains : tour à tour essayistes, poètes, romanciers, pratiquant souvent une hybridité générique remarquable. La revue, en somme, n'était pas un lieu neutre : y publier signifiait prendre position, poser un acte. Ce n'était ni le dilettantisme intelligent de *Liberté*, ni la distance abstraite de *Cité Libre*, lieux plus ouverts à différents vents. Un article, un essai de *Parti pris* s'intégrait dans un corps de textes, et personne ne s'y trompait. Encore aujourd'hui, prendre en main un numéro de la revue – je parle de la revue à ses premières années –, c'est être saisi par la ferveur, la passion, l'intelligence qui animaient le groupe, et être émerveillé qu'un tel mouvement ait pu se produire.

Dans le premier numéro, en octobre 1963, Maheu, directeur de la revue, publie un essai remarquable : « De la révolte à la révolution », essai fondateur du groupe, dans lequel il effectue une analyse vitriolique de l'aliénation canadienne-française, telle qu'elle s'incarne dans la famille, l'école, le collège, la religion, lieux et valeurs refuge ; le système est mis à nu, dans sa dimension intime (mères pleurant, pères châtiant) et dans ses avatars politiques également (police et juges réprimant, éditorialistes invitant au dialogue...). Face à ce système bien rodé mais maintenant connu et exposé dans ses rouages, la nouvelle jeunesse politisée annonce qu'elle est passée de la révolte indifférenciée à la conscience révolutionnaire et qu'elle entame la difficile reconquête de son être, la repossession par la démystification et la lutte. Le texte de Maheu est inspiré, jouant constamment sur un « je-nous », effectuant des raccourcis fulgurants, amalgamant matraque des policiers et « strappe » des frères enseignants, ou mères en larmes et éditorialistes pleureurs, maniant allègrement allusions historiques et notions psychanalytiques ou anthropologiques.

Ce bel essai a été repris en 1983 dans un recueil posthume de Maheu, regroupant ses textes de la période de *Parti pris*. Il est indéniable que ce recueil, intitulé *Un parti pris révolutionnaire*, « ajoute » quelque chose. Par exemple, une remarquable postface autobiographique, inédite, jette un éclairage à la fois violent et tendre sur le premier essai et en provoque une lecture nouvelle. Par ailleurs, il est indéniable aussi que le déracinement de la revue enlève quelque chose à l'essai. Celui-ci figurait dans le premier numéro de la revue, d'un beau rouge révolutionnaire, couleur de feu, de sang et de passion, en un mois d'octobre qui renvoie à un autre octobre, aux résonances mythiques ; il est entouré d'une succession de titres où le mot « révolution » claque haut et fort, côtoyant d'autres textes fabuleux comme les « Poèmes de l'anté-révolution » de Chamberland. L'essai de Maheu est le cœur discursif de ce numéro. Il fusionne en lui les autres éléments qui l'entourent : le cri du poète, la violence du militant, la pensée du stratège, la réflexion du sociologue, la vision du romancier (je fais allusion ici aux autres articles de ce numéro). Et il le fait dans un texte d'un remarquable tonus. Ce contexte est perdu.

On pourrait dire la même chose d'un essai de Chamberland, « Dire ce que je suis », publié d'abord dans le numéro 5 de la deuxième année de *Parti pris* (janvier 1965), et repris en recueil, également en 1983. Le recueil, intitulé *Un parti pris anthropologique*, donne facilement accès à tous les textes partipristes de Chamberland. Mais, en même temps, il leur imprime une orientation, un sens ; il leur donne même un *terminus ad quem*, car Chamberland ajoute un inédit en finale, « La commune utopie », fort long, qui transforme implicitement en utopie toute l'aventure partipriste. Le procédé est de bonne guerre : pourquoi interdirait-on à un écrivain de tracer une évolution à ses essais et de donner, en fonction d'un point d'arrivée ultérieur, très différent, un sens nouveau que la première publication ne laissait absolument pas deviner, et que lui-même ne soupçonnait pas ?

Par ailleurs, quelque chose est perdu aussi. Le numéro de janvier 1965 pourrait à bon droit être considéré comme le numéro-manifeste de la littérature québécoise. Il porte le titre « Pour une

littérature québécoise » et convie à la barre, pour limoger la littérature « canadienne-française », les hérauts de la littérature jouale, figures les plus visibles mais aussi les plus superficielles de cette nouveauté, et tout ce que le Québec littéraire compte de plus vigoureux à l'époque : Jacques Brault, Gaston Miron, André Major, André Brochu, Paul Chamberland... Ce contexte est perdu, et lorsqu'on lit, dans le recueil de 1983, « J'écris maintenant sur l'heure... », premiers mots de l'essai de 1965, cet incipit et cet embrayeur n'ont guère plus de sens. On se retrouve face à un beau texte, certes ; une pièce d'anthologie, toutefois, vidée d'une partie de sa charge humaine et de sa teneur iconoclaste.

La mise en recueil fait donc *perdre* quelque chose, il ne faudrait pas l'oublier. Lukács dirait que l'essai initial était suscité par la *vie*, et qu'il est maintenant devenu réflexion sur *la vie*, ce qui est la vocation naturelle de tout véritable essai. Admettons. Mais il faut également voir ce qui a été perdu.

De plus, cette mise en recueil risque de gommer les distinctions temporelles ou historiques essentielles. Les ouvrages que je viens d'évoquer sont véritablement des essais des années soixante. Ils sont profondément enracinés dans cette période et expriment ses contradictions et son dynamisme, de façon exemplaire. En le disant, j'évoque le problème de l'anachronisme des *recueils* d'essais des années soixante. Car voilà le paradoxe : les essais de Maheu et de Chamberland seront publiés en recueils quinze ou vingt ans plus tard, en 1983. Les recueils d'essais des années soixante, eux, reprennent, sauf exception, des textes qui appartiennent d'abord à une autre époque : les essais de *Convergences* ont été écrits ou publiés entre 1941 et 1961 ; ceux du *Scandale est nécessaire*, à partir des années quarante ; ceux de *Vers une sagesse*, surtout pendant les années quarante et cinquante ; ceux de *La ligne du risque*, à partir de 1945... L'exemple extrême est fourni par *La face et l'envers* de Barbeau, publié en 1966, mais reprenant des textes publiés à partir de 1919 ! En somme, on pourrait donner à presque tous les recueils d'essais des années soixante le titre collectif que donne Barbeau à la première partie de *La face et l'envers* : « Chroniques d'un autre âge. »

La question qui se pose alors est la suivante : « Ces recueils des années soixante sont-ils tous anachroniques ? » Acceptant d'en faire des *livres* des années soixante, donc en quelque sorte de les associer à leur année de publication, ne sommes-nous pas abusés par les apparences ? À l'instar des prisonniers de la caverne de Platon, prenons-nous pour discours proche et immédiat ce qui n'est qu'écho lointain d'une époque antérieure ? De fait, à quelle période historique appartient un essai ? À la période de sa première publication, c'est-à-dire l'époque des circonstances qui ont justifié son existence objective sous forme de texte publié ? Ou à la période de son institutionnalisation sous forme de livre, c'est-à-dire de son accès au statut d'œuvre ? La question, qui est celle du lien entre Littérature et Histoire, est fort complexe, comme le savent tous les sociocritiques. Déjà en 1857 Marx s'interrogeait sur le phénomène de l'attrait éternel des chefs-d'œuvre de la littérature grecque et arrivait mal à expliquer le dilemme de la transhistoricité des œuvres (1957 : 173-175).

On pourrait répondre que les œuvres appartiennent *aux temps* de leurs lectures, et cela est vrai dans l'absolu, mais ne nous avance guère dans les circonstances, pas plus que de soutenir que la littérature est intemporelle et transcende toutes les époques. Ces essais sont liés à leurs deux époques par des liens subtils et significatifs, et chaque lecture doit démêler les fils de cet écheveau. On serait tenté d'énoncer une évidence : si le recueil regroupe des textes d'une époque antérieure, il n'exprime pas la pensée des années soixante. Par contre, l'évidence n'est pas toujours là où l'on pense. Ces recueils expriment *aussi* la pensée des années soixante. Car tout en étant d'une autre époque, disons les années quarante, ils sont aussi de la décennie ultérieure et de plusieurs façons. D'abord, ils incarnent l'un des pôles essentiels de la Révolution tranquille, qu'on a tendance à escamoter : ce moment n'est pas un commencement absolu ; il intègre et relance des virtualités qui soit étaient passées inaperçues, soit n'avaient pu exercer leur action féconde. L'utilisation que fait Vadeboncœur de la figure de Borduas dans *La ligne du risque* en est un excellent exemple. Ces recueils permettent ensuite de découvrir les écrivains, les penseurs qui, par leur

indépendance d'esprit, leurs exigences, leur esprit critique, préparèrent cette mutation profonde et présidèrent à sa gestation, souvent dans l'ombre. Dans certains cas, le recueil permet même à des écrivains d'être lus, pour la première fois : c'est le cas de Baillargeon et de Hertel, notamment, dont l'exil n'était pas que géographique.

À un niveau plus profond encore, ces recueils répondent à l'une des exigences fondamentales des années soixante : la recherche d'une tradition d'authenticité, le souci de fonder un territoire, à la fois spatial, intellectuel et imaginaire, et de l'habiter pleinement, d'où l'empressement à recueillir et à publier des textes d'une époque antérieure. La nouvelle génération, aux prétentions révolutionnaires, fait sienne ce qui précède, récupère et convertit, dans une véritable métamorphose, ce qui pouvait auparavant être affecté d'un signe négatif. C'est ainsi qu'on récupère toute la dimension religieuse des essais de Le Moyne et de Vadeboncoeur dont la portée critique devient un indice de ce vers quoi évolue la société québécoise. D'ailleurs, à la limite, la lecture des textes révèle la parenté profonde des décennies entre elles et l'aisance avec laquelle cette conversion peut s'effectuer. Le thème privilégié des essayistes plus âgés, la médiocrité canadienne-française, médiocrité intellectuelle et culturelle, et qu'ils expliquent par une veulerie des personnes ou une tiédeur des institutions (élites démissionnaires, « intellectuels » poltrons, politiciens corrompus, catholicisme superficiel, clergé minable, population paresseuse ou imbécile), cette médiocrité reçoit, dans la Révolution tranquille, son explication structurelle : l'état d'aliénation d'une population colonisée ; elle y trouve également sa solution totalisante : indépendance, socialisme et laïcisme. Les deux discours, l'un moral et psychologique, l'autre sociopolitique et anthropologique (au sens où Jacques Berque entend l'anthropologique à cette époque), se complètent admirablement ; ils sont les deux tendances d'une période de rupture ou de transition abrupte, les deux faces d'une même réalité à refuser et à changer, d'où le besoin de publier ces recueils : les plus jeunes se cherchant des aînés et ceux-ci étant heureux, finalement, de pouvoir peut-être trouver un auditoire à la mesure de leurs aspirations longtemps réprimées. Et c'est ainsi que se

télescopent, dans le recueil des années soixante, les époques et les générations, dans une même fébrilité, une même préoccupation, une même précipitation pour accéder à la parole. En somme, tous ces écrivains qui dans les années soixante publient leurs recueils d'essais, tout autant ceux, tel le frère Untel, qui prennent la parole pour la première fois que ceux qui trouvent enfin l'accueil du livre pour leurs essais discontinus, tous ces essayistes composent, ensemble, la venue à l'écriture des essayistes québécois.

\*  
\* \*

L'essai, disait Hugo Friedrich des textes de Montaigne, n'est pas une catégorie littéraire. C'est une méthode. Ce titre *Essais* traduit « la volonté d'exister dans le provisoire de sa personne » (1968 : 356). Pareillement, le recueil d'essais des années soixante, malgré sa face d'ombre, répond admirablement à cette aspiration. Il rassemble des textes provisoires, leur donne un caractère plus permanent, celui du livre, mais du même coup, paradoxalement, signale leur écartèlement entre différentes périodes. Il marque ainsi, en quelque sorte, leur état transitoire : l'essai est toujours en passage ou en transition. De plus, le recueil soumet les essais qui le composent aux forces centripètes mises en branle par la pluralité contiguë, signalant par ricochet la fragilité des sens possibles des essais individuels. Jaillissent alors toutes les questions suscitées par cette forme et dont quelques-unes viennent d'être évoquées. Mais n'est-ce pas la fonction de l'essai, seul ou en cortège, de vivre l'expérience sous forme de questions ?

UN COMMENCEMENT RÉTROSPECTIF  
(1960-1966)





Deux événements marquent particulièrement le développement de l'essai québécois au début de la décennie 1960 : le succès foudroyant des *Insolences* du Frère Untel, qui donne le ton à la Révolution tranquille, et la fondation de la collection « Constantes » aux Éditions HMH, qui opère une véritable institutionnalisation de l'essai dans la littérature québécoise.

D'abord, Marie-Andrée Beaudet étudie la composition des *Insolences* du Frère Untel, livre qui transforme rapidement un débat journalistique en un phénomène éditorial, et un frère enseignant en un écrivain. Sont ensuite scrutés quelques-uns des premiers titres de la collection « Constantes », parmi lesquels plusieurs sont rapidement devenus des « classiques ». Robert Dion examine la relation entre la composition de la littérature québécoise et le parcours du sujet dans le premier ouvrage critique de Gilles Marcotte, *Une littérature qui se fait*, en soulevant la question de l'appartenance de cet ouvrage à l'essai. François Dumont rend compte de la structure dialectique des essais et de la composition de *La ligne du risque*, livre qui a imposé Pierre Vadeboncœur comme l'essayiste québécois par excellence, et où la parole de l'essayiste se distingue du discours des spécialistes.

Deux diptyques sont également analysés. René Audet aborde deux recueils méconnus de Jean Simard qui, sous les titres de *Répertoire* et *Nouveau Répertoire*, adoptent la forme de la mosaïque, exposant de la sorte l'éclatement d'une forme que la plupart des autres auteurs tendent à orienter du côté de la cohésion. Quant à Patrick Guay, il compare la version originale des *Convergences* de Jean Le Moyne, l'un des essais les plus valorisés du début des années 1960, avec sa traduction anglaise. Cette comparaison fait voir les enjeux de la traduction, la diversité des recatégorisations possibles des parties d'un recueil, tout en révélant à quel point l'essai québécois, même lorsqu'il prétend à l'universalité, se voit avant tout reçu comme un discours sur le Québec.



LES INSOLENCES DU FRÈRE UNTEL (1960),  
DE JEAN-PAUL DESBIENS

L'ÉCRITURE JUBILATOIRE

*Marie-Andrée Beaudet*

CRELIQ, Université Laval

En bonne méthode, l'inscription des *Insolences du Frère Untel*<sup>1</sup> dans le cadre d'un collectif consacré au recueil d'essais oblige à quelques questions préalables. En premier lieu, il convient de se demander si cet ouvrage peut être considéré comme un recueil (on verra que la question est loin d'être purement rhétorique). Et, conséquemment, cet ouvrage constitue-t-il un recueil d'*essais*, au sens littéraire du terme ? En me proposant l'étude de ce brûlot de la Révolution tranquille, brûlot qui aux dires de Jacques Hébert, directeur des Éditions de l'Homme et éditeur du livre en 1960, mit littéralement le feu aux poudres de ladite révolution, on supposait connue et admise la réponse à cette double question. Tel était aussi mon sentiment avant d'en entreprendre la relecture et l'analyse.

À y regarder de près cependant, force est de constater que l'ouvrage, dans sa péritextualité, ne revendique d'aucune façon ni

---

1. *Les Insolences du Frère Untel* a d'abord paru aux Éditions de l'Homme, en 1960. Puis, en 1988, une seconde édition, annotée par l'auteur et préfacée par Jacques Hébert, a été publiée chez le même éditeur. C'est cette dernière, réalisée à l'occasion du trentième anniversaire des Éditions de l'Homme, que j'ai utilisée.

la forme du recueil ni le statut de texte littéraire. Présenté comme un livre, structuré en parties et en chapitres comme toute œuvre d'une seule venue, ne faisant aucune allusion en quatrième de couverture à la reprise d'articles ayant déjà fait un certain bruit, il pose au lecteur une double énigme que je tenterai d'examiner ici, en m'intéressant dans un premier temps à l'histoire et à la nature de ce curieux « objet » né dans la précipitation et le tumulte ; et, dans un second temps, au statut d'essayiste aujourd'hui reconnu à Jean-Paul Desbiens, plus exactement à ce « petit Frère » dont on força jadis l'entrée, sous le couvert d'un pseudonyme qu'il n'avait même pas eu le loisir de choisir, dans un champ littéraire et social régi par des règles vétustes et à la veille d'une radicale révision. Ce double examen sera fait à la lumière de quelques notions empruntées à la sociologie de la littérature et à la sociocritique.

D'une façon plus précise, le présent article vise à montrer comment fonctionne cette machine à échos et à désirs que sont « littéralement et en tous sens » *Les Insolences*, comment s'incarne ce dispositif propre à prolonger et à provoquer l'échange discursif. À l'aide de quels emprunts, de quels procédés y parvient-il ? Comment le livre, ensemble unifié intégrant des textes antérieurs, des propos extérieurs et des fragments inédits, se construit-il diachroniquement et synchroniquement sur des discours préexistants ? Le propos vise également à montrer comment, dans l'ombre agrandie et l'écho amplifié d'un vaste avant-dire, l'auteur qu'est alors Jean-Paul Desbiens (alias Pierre-Jérôme, alias le Frère Untel), privé du droit à la signature – et, partant, à la parole publique –, parvient à se construire lui-même et à se mettre en scène comme écrivain.

## ALENTOURS TEXTUELS ET CIRCONSTANCES

En dépit du soupçon énoncé en introduction et malgré la discrétion du paratexte, le fait que *Les Insolences* intègrent un certain nombre de textes déjà publiés<sup>2</sup> m'amène à convenir que sa forme

---

2. Textes pour la plupart issus de lettres d'opinion parues dans le quotidien *Le Devoir*, entre le 3 novembre 1959 et le 6 avril 1960. Quant à la seconde partie du livre, Alain Fournier, dans *Les insolences du Frère*

l'apparente à celle du recueil. Quelque chose résiste cependant, car le livre est loin de se réduire à la réunion méthodique de divers éléments textuels. Le jeu des ajouts et des suppressions est trop important pour n'être pas significatif d'un pari *autre*. Aussi, n'est-ce pas seulement l'ordonnance des textes cités qui retiendra mon attention, mais également et surtout les procédés de réécriture déployés pour gommer les habituels repères de la mise en recueil et pour inscrire à même l'avènement du livre, mêlé aux réflexions sur la langue et l'éducation qui en font l'objet, le récit (exalté) d'une venue à l'écriture.

#### REPÉRAGE

L'architecture des *Insolences* repose sur une organisation complexe et fragile qui traduit la précipitation avec laquelle le livre a été mis en chantier. Rappelons que Desbiens disposa de quinze jours pour réaliser, à la demande de l'éditeur, un manuscrit dont la date de lancement était déjà arrêtée. Le court délai peut expliquer en partie le déséquilibre dont souffre l'organisation du livre. Avec ses deux grandes parties d'inégale longueur et stylistiquement « étrangères l'une à l'autre », comme l'a très justement souligné Nicole Bourbonnais (1985 : 582), *Les Insolences du Frère Untel* donnent l'impression d'un vaste fourre-tout. Comme si l'auteur, inquiet de la consistance de son manuscrit, avait ratissé ses fonds de tiroir ; ou encore, comme si, tenaillé par l'angoisse, il avait cherché à atténuer la virulence de ses lettres au *Devoir* en leur adjoignant des textes d'une facture plus classique et plus convenue.

La première partie, comportant les textes qui justifient la commande de l'éditeur et assurèrent le succès de l'ouvrage, s'intitule « Frère Untel démolit ». De loin la plus intéressante, elle se subdivise en quatre chapitres et en une quinzaine de sous-chapitres. La seconde partie, « Frère Untel ramollit », se limite à deux chapitres reprenant deux conférences pratiquement inchangées. L'auteur

---

Untel. *Un best-seller de la Révolution tranquille*, précise qu'on y retrouve les textes de deux conférences « publiés antérieurement pour usage interne dans la communauté mariste » (1988 : 56).

n'est d'ailleurs pas dupe de la rupture de ton que cet ajout provoque, puisqu'en introduction à cette deuxième partie il note : « [...] ayant bien jeté mon fiel dans les chapitres précédents, je me paye le luxe d'écrire à l'encre rose : on ne peut pas toujours être rosse » (Desbiens, [1960] 1988 : 101<sup>3</sup>). Il demeure qu'à elles seules ces 96 premières pages auraient pu justifier et le choix du titre et la publication du recueil, mais ce serait oublier que le projet du *livre à faire* qui animait Desbiens appelait la surenchère (une nécessaire dépense verbale) comme en témoigne l'imposant dispositif mis en tête des *Insolences*.

#### SEUILS

D'entrée, le livre étonne par l'ampleur donnée à l'appareil de présentation : dédicaces, justification des dédicaces, première épigraphe, préface d'André Laurendeau, avertissement de l'auteur, annonce de la première partie accompagnée d'une longue citation de Léon Bloy, début du premier texte bordé d'une nouvelle citation de Bloy. Au total, plus de 20 pages consacrées au mode d'emploi du texte. La lourdeur et la complexité de l'appareil d'ouverture trahissent l'attention apportée par l'auteur à la constitution de ce qui allait devenir son premier livre et à ce qu'il faut bien appeler son entrée en scène en tant qu'écrivain. La « débauche épigraphique », pour reprendre l'expression de Gérard Genette (1987 : 148), qui accueille le lecteur à l'abord du texte et qui se poursuit de chapitre en chapitre, sous les auspices entre autres de Teilhard de Chardin, de Lanza del Vasto, de Pascal et d'Unamuno, outre qu'elle s'offre comme garantie d'intellectualité, signale bien davantage la crainte et l'enthousiasme du débutant, l'appréhension mêlée d'exaltation qui assaille, au seuil du livre à faire, l'auteur socialement « miraculé » qu'est Desbiens<sup>4</sup> et qui l'incite à intégrer à son livre tout ce

---

3. Dorénavant les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention IFU- suivie du numéro de la page.

4. Il reconnaît lui-même le caractère étonnant de ce qui lui arrive : « En vérité, j'arrive de loin : de loin géographiquement et de loin socialement » (IFU-21).

qu'il a pu amasser en fait d'expériences textuelles. L'analyse du corps du texte, de l'énonciation en particulier, contribue d'ailleurs, comme on le verra, à nourrir cette hypothèse. On aurait donc tort, à mon avis, d'interpréter les exergues et les multiples citations qui émaillent le texte comme des marques de prétention ou un désir de « reconnaissance par la grande famille » (Bourbonnais, 1985 : 589). Au contraire, dans l'économie générale du texte, exergues et citations semblent entraînés par le même mouvement jubilatoire qui porte et qui caractérise le recueil dans son ensemble.

#### TRAJECTOIRE IMPROBABLE

Rien en effet ne préparait Desbiens à vivre l'aventure qui allait être la sienne. Des humbles origines familiales à l'existence effacée d'un frère mariste dans la société québécoise des années 1950 (congrégation de prolétaires dans la hiérarchie des ordres religieux), un destin pour ainsi dire écrit à l'avance l'attendait, un destin de labeur, sans gloire ni grande reconnaissance sociale. Un premier incident de parcours contribuera à infléchir la courbe de sa trajectoire. Une tuberculose contractée à l'âge de 19 ans lui permet pendant cinq à six ans de s'adonner à la lecture de façon boulimique. Et à des lectures, faut-il le préciser, échappant souvent au corpus des œuvres autorisées à l'époque, telles celles de Bloy et de Céline. Second incident, la publication dans *Le Devoir* d'une lettre personnelle adressée à Laurendeau enclenche véritablement l'extraordinaire parcours qui sera dès lors le sien, et qui fait figure de contre-parcours par rapport aux déterminations personnelles et familiales qui pesaient sur lui. Cette lettre, simple réaction d'un lecteur à un billet signé Candide (pseudonyme de Laurendeau), aurait normalement dû demeurer confidentielle. Rappelons qu'à l'époque les frères enseignants ne pouvaient accéder à la publication sans l'autorisation de leurs supérieurs. Aussi est-ce sans prévenir Desbiens et en affublant son texte du pseudonyme que l'on connaît que Laurendeau décida de son propre chef de le rendre public. La lettre « personnelle » devenue lettre « d'opinion » fut publiée le 3 novembre 1959, sous le titre « Je trouve désespérant

d'enseigner le français ». L'affaire Untel était lancée. Voici en quels termes Hébert l'évoque :

*Cette première lettre créa un joli tumulte ! Pendant des mois, tout le monde lisait et discutait les réponses outragées ou enthousiastes qui paraissaient dans Le Devoir. Et tout le monde attendait la prochaine lettre du Frère Untel. Il en parut une douzaine entre novembre 1959 et juin 1960. Autant de coups de tonnerre dans le ciel lourd d'un Québec au bord d'un grand orage. Réagissant en citoyen autant qu'en éditeur, je voulais à tout prix que ce diable d'homme fasse encore un pas et publie un livre (IFU-9).*

À en juger par la rapidité avec laquelle Desbiens se voit propulsé sur la scène publique et invité à soumettre un manuscrit, on peut imaginer l'état de fébrilité et de joie étonnée qui devait être le sien. Brusquement, lui, le petit Frère « ignorantin », le lecteur admiratif et passionné des Péguy et Bernanos, le signataire anonyme, l'auteur par accident, se voyait convier à faire encore un pas et à publier un livre. Le pas s'avérait dans les faits un vertigineux saut social. Vertigineux et exaltant. On ne saurait se surprendre si *Les Insolences* conservent quelques traces de cet étonnement.

#### INCIPIT ET AVANT-TEXTES

Tel qu'il paraît en septembre 1960, et malgré le pluriel de son titre, le recueil réalisé par Desbiens tend donc vers une certaine unité, plus concrètement vers la fusion de ce que l'on peut appeler ses avant-textes qui sont, comme on le verra, d'origines, de formes et de natures diverses. Une lecture comparative du texte et de ses avant-textes montre à quel point Desbiens s'est livré, en dépit des délais extrêmement courts qui lui furent consentis, à un travail de refonte et de réécriture fortement aimanté par le *désir du livre*. Relisons le tout premier paragraphe :

*Le 21 octobre 1959, André Laurendeau publiait une « Actualité » dans Le Devoir, où il qualifiait le parler des éco-*



*liers canadiens-français de « parler joual ». C'est donc lui, et non pas moi, qui a inventé ce nom. Le nom est d'ailleurs fort bien choisi. Il y a proportion entre la chose et le nom qui la désigne. Le mot est odieux et la chose est odieuse. Le mot joual est une espèce de description ramassée de ce que c'est que le parler joual : parler joual, c'est précisément dire joual au lieu de cheval. C'est parler comme on peut supposer que les chevaux parleraient s'ils n'avaient pas déjà opté pour le silence et le sourire de Fernandel (IFU-31).*

Il n'est pas indifférent pour mon propos que Desbiens ouvre son texte sur le rappel de l'incident inaugural, des circonstances à l'origine de sa venue à l'écriture, et que cette ouverture soit si manifestement et délibérément placée sous le signe du langage, de la parole<sup>5</sup>. On notera la brièveté de l'anecdote inaugurale, la force ramassée de ce récit succinct et minimal qui, étrangement, ne se poursuit pas, comme on aurait pu s'y attendre, sur les événements subséquents, sur l'envoi de sa propre lettre, mais qui engage immédiatement, au temps présent de l'écriture, le déroulement de sa propre réflexion. Ce premier paragraphe d'un chapitre qui reprend pour l'essentiel mais dans une version remaniée et allongée le contenu de sa première lettre à Laurendeau s'appuie sur des fragments d'une autre lettre, parue celle-là le 4 janvier 1960, sous le titre « Essai de définition du parler joual ». Il s'agit en fait de la première réplique de Desbiens aux réactions suscitées par la publication de son texte, et il s'agit bel et bien cette fois d'un texte destiné à la publication qui s'inscrit explicitement dans un processus public d'échange et de discussion. La lettre s'adressait nommément à « M. l'agronome, M. l'observateur, M. Doiron, M. Thériou, M. Le Goff », tous signataires engagés dans le débat. Desbiens amorce donc son texte en empruntant à cette réplique quelques phrases

---

5. En plus de présenter plus d'une douzaine d'occurrences de termes relatifs à l'isotopie de la parole, ces premières phrases se construisent sur la répétition et le martèlement des termes « parler », « nom », « mot ».

particulièrement bien tournées qui lui avaient permis de préciser sa conception du joul et qu'il réutilise en tête de son texte pour lancer ce qui avait constitué deux mois plus tôt sa charge inaugurale : « Mes élèves parlent joul, écrivent joul, ne veulent pas parler ou écrire autrement. » On constate une légère correction : dans *Les Insolences*, le possessif passe du statut individuel au statut collectif : « mes élèves » deviennent « nos élèves », ce qui fait passer l'auteur du rôle de témoin à celui de porte-parole. Ce début (les particularités de cet incipit qui instaure le passage de la lettre au livre) traduit syntaxiquement, mime en quelque sorte, le saut que s'apprête à faire Desbiens. D'hier encore à maintenant. De l'étincelle au feu de joie de l'écriture. L'incipit, dans le heurt du passé et du présent, de la dette et de son dépassement, enclenche le programme qui structure et donne sens à toute l'entreprise : non pas colliger, non pas réécrire, mais *écrire* !

Aussi le mode de liaison des divers textes convoqués (lettres de Desbiens et certaines lettres-réponses des lecteurs du *Devoir*) vise-t-il moins à relancer les textes dans leur autonomie originelle qu'à insérer ceux-ci dans le tout du livre, dans le jaillissement d'une parole occupée à se raconter. Malgré des raccords parfois maladroits, c'est la dimension narrative qui prime ici. Chacun des textes se voit de la sorte engagé dans une sorte de métarécit dont la fonction initiale est de relater l'aventure personnelle de Desbiens. Ce grand récit, plus prégnant dans la première partie, n'hésite pas à revenir sur la scène où s'est joué le départ de la carrière publique de l'auteur pour enrichir et commenter un épisode ou pour rétablir certains faits. Au quatrième chapitre, en traitant de « la crise de la religion », l'auteur fait soudainement un aparté, le temps d'un paragraphe, pour relater la suite du récit inaugural laissé en plan au moment de l'incipit :

*C'est indirectement que je l'ai abordé [Desbiens évoque ici le problème de la spiritualité] dans mes lettres au Devoir, et voici comment.*

*La lettre sur le parler joul, que j'avais envoyée à Laurendeau et qu'il avait publiée dans Le Devoir du 3 novem-*

*bre 1959, avait amorcé une réaction en chaîne. Ce fut, pendant quatre mois, un cortège de « Lettres au Devoir » traitant de l'enseignement (IFU-67-68).*

Le livre permet également à Desbiens de privilégier et de rétablir des faits : il avoue notamment la paternité de l'exercice de dictée portant sur l'hymne canadien, exercice scolaire attribué par Candide (le 15 mars 1960) à « deux professeurs géographiquement éloignés », sous le titre « Ton front est sein de flocons ». Par contre, la lettre-réponse d'une institutrice offensée sur le même sujet se verra, contrairement à la lettre d'appui de Sœur Une Telle qui est citée intégralement, simplement résumée et commentée :

*Je reçus, via Le Devoir, une lettre d'une institutrice me blâmant d'avoir ridiculisé mes élèves à la face de la Province au lieu de leur avoir « expliqué les belles pages de notre hymne national ».*

*L'objection n'était pas sérieuse. Je répondis, via Le Devoir toujours, que j'avais songé, bien avant qu'elle me le suggère, à expliquer l'Ô Canada à mes élèves. Je poursuivais : ...<sup>6</sup> (IFU-41).*

Ces retours sur la querelle journalistique, qu'ils soient effectués sous la forme de résumés ou de citations, retracent en quelque sorte le parcours du combattant et permettent de convoquer à nouveau le tribunal populaire devant lequel les faits ont été produits et jugés. Le choix des témoins et la sélection des pièces reviennent bien sûr à Desbiens, puisque c'est à lui que l'on a demandé de rédiger et de signer l'acte à comparaître.

---

6. Desbiens enchaîne ici avec quelques extraits de sa propre lettre ouverte du 26 mars 1960.

## LES FRONTIÈRES TEXTUELLES OU LE TRACÉ D'UNE VASTE CONTAMINATION DISCURSIVE

Au-delà de la répercussion de la vive polémique engagée et nourrie par Desbiens sur la question du joul et de l'enseignement, *Les Insolences du Frère Untel* s'emploient aussi à reprendre et à relancer, au profit d'un plus large auditoire, bon nombre d'idées débattues dans les milieux et les cercles intellectuels des années 1950 sur, entre autres, le retard du Québec, la faiblesse de la pensée<sup>7</sup> et le drame de l'expression au Canada français. Ces idées étaient exprimées depuis quelques années, notamment dans le journal *Le Devoir*, sous la plume d'André Laurendeau bien sûr, mais aussi sous celle de Gérard Filion. En guise d'hommage et de reconnaissance, Desbiens les interpelle affectueusement :

*Sacré vieux Devoir, fraternel vieux Devoir, salut ! Et toi, Filion, sacré bonhomme, salut ! On dit que tu commences à vieillir ; que tu deviens plus prudent ; n'importe, tu as donné un fameux coup de rame. Salut, Filion, sacré vieux Filion. Et toi, Laurendeau, si vibrant, si humain ; et toute l'équipe, salut ! (IFU-43).*

D'autres intellectuels de l'époque se voient convoqués : Jean-Charles Falardeau, le frère Lockwell, les abbés Dion et O'Neill. Desbiens évoque « la cité libre de demain » et rappelle à travers une anecdote<sup>8</sup> la quasi-interdiction qui pesait sur la revue *Cité libre*, haut-lieu du progressisme dans les années 1950, revue que Desbiens suit alors de près et qu'il juge essentielle. De plus, il fait

---

7. Desbiens parle de « paralysie de la pensée » dans « Impasse de la pensée canadienne-française » (IFU-61).

8. « Un petit fait : un jour, je bouquinais aux Presses Universitaires Laval, à Québec. Sur le comptoir, une pile de *Cité libre*. Deux Frères enseignants soupèsent le fruit défendu. Ils finissent par s'informer au vendeur : "Est-ce que c'est bon cette revue-là ?" J'interviens sans qu'on me le demande : "Non seulement c'est bon, c'est indispensable." Un des deux Frères me répondit : "Il y a un prêtre qui nous a dit que c'était mauvais." Dans son esprit, le cas semblait jugé : un prêtre avait parlé » (IFU-75).

explicitement référence, en deuxième partie, à un texte de Jean Le Moyne, intitulé « L'atmosphère religieuse au Canada français », paru dans cette même revue, en mai 1955 (IFU-71). Ce texte aurait été, pendant plusieurs semaines, au centre des discussions d'un cercle d'étudiants de l'Université Laval auquel a participé Desbiens, lors de son retour aux études (Fournier, 1988 : 50). À cet égard, le livre de Desbiens, traversé des rumeurs discursives de son époque, illustre parfaitement le fameux énoncé de Bakhtine, à savoir que « le discours écrit est en quelque sorte une partie intégrante d'une discussion idéologique à une grande échelle : il répond à quelque chose, il réfute, il confirme, il anticipe sur les réponses et objections potentielles, cherche un soutien, etc. » (1977 : 136).

Chambre d'écho en aval, chambre d'écho en amont, *Les Insolences* apparaissent comme un puissant – et le premier – médiateur des discours de changement circulant depuis un certain temps dans les milieux intellectuels canadiens-français. En rejoignant 50 000 lecteurs en trois mois<sup>9</sup>, le livre assure une formidable diffusion à des idées circulant jusque-là dans des cercles restreints. Sa maquette illustrée d'une caricature montrant un frère enseignant, l'allure décidée, l'œil malin, bottant une « canne de binnes », n'est certainement pas étrangère à ce succès. Elle visait délibérément un public populaire et non le public restreint et cultivé auquel s'adressait, par exemple, *Le Devoir*, *Cité libre* ou la collection « Constantes » chez HMH. On peut donc dire que tout autant que les propos ou le ton adoptés par Desbiens, cette exceptionnelle diffusion contribue à assurer à son ouvrage une fonction de relais majeur dans la circulation des idées qui feront la Révolution tranquille, idées élaborées comme on le sait au cours des années 1940 et 1950. Cependant, là ne résident pas les seuls mérites du recueil.

---

9. Voir l'étude de Fournier, particulièrement le chapitre VI, « *Les Insolences* : un succès de librairie et de mise en marché » (1988 : 105-110) et les annexes A et B, « Palmarès » et « Éditions et tirages » (p. 147-151).

## LE « JE » NON MÉTAPHORIQUE DERRIÈRE L'EFFACEMENT DE LA SIGNATURE

Fait des autres et fait par les autres, l'écrivain Desbiens a aussi pleinement assumé les risques de l'écriture essayistique en l'inscrivant dans de nouvelles formes. En dépit du recours obligé au pseudonyme – il serait plus juste d'évoquer l'absence totale de signature, puisque le pseudonyme Untel s'est trouvé intégré au titre –, une voix éminemment singulière, personnelle et lyrique, s'élève et contribue à faire des *Insolences* un essai à part entière. On pourrait dire, en reprenant les termes de Jean Marcel<sup>10</sup>, que le « je » qui s'y fait entendre est, en dépit des apparences, c'est-à-dire des contraintes qui pesaient sur lui, un « je » non métaphorique, mais pour être plus précis il faudrait parler d'un « je » dé-métaphorisé, car si la texture particulière de cette voix, puisant aux sources de l'oralité populaire, tend à s'estomper dans la seconde partie, la voix parvient néanmoins à baliser tout l'espace de parole par des surgissements plus forts aux points stratégiques du texte que constituent son commencement, son centre et sa clôture. L'« Avertissement » met immédiatement le lecteur en présence d'une écriture incarnée, vigoureuse, « corporalisée », a-t-on envie de dire<sup>11</sup>.

Ce grand corps populaire canadien-français qu'incarne le style de Desbiens se révèle dès la toute première phrase de l'« Avertissement » : « C'est à la hache que je travaille. » Desbiens précise : « Mes textes ne sont pas des devoirs d'académiciens ; mes textes sont des actions. Et toute action est plus ou moins sale ; toute action

---

10. Dans « Prolégomènes à une théorie de l'essai », Jean Marcel écrit que « le premier élément structurant de l'essai est la présence dans la forme d'un JE sujet non métaphorique, fondateur et générateur d'un discours ». Il ajoute un peu plus loin que « l'avènement du JE non métaphorique dans le discours de l'essai explique de plus que "l'on trouve la forme littéraire de l'essai au début de l'essor de la pensée individualiste" (Goldmann) » (1992 : 316-317).

11. Desbiens fait d'ailleurs plus loin référence à Rabelais : « Il faut écrire dé-crispé, dé-constipé. [...] Aux renaissants pâles et sur-intellectualisés, Rabelais, criait du haut des tours de Notre-Dame : "Il y a le corps aussi" » (IFU-83).

est désespérante. On sait ça » (IFU-27). L'auteur des *Insolences* n'a de cesse de commenter son style, de définir son projet, d'enraciner sa réflexion dans le concret de l'expérience, dans la matière d'un faire qui est ici inséparablement matière et manière d'un dire. Ainsi, toute la première partie du texte se voit trouée d'apartés ou de parenthèses qui mettent en scène l'écrivain revenant sur ses pas et réfléchissant sur son écriture :

*Je suis un peu lugubre, n'est-ce pas ?* (IFU-37).

*(On voit que j'écris ceci entre deux corrections ; que ce texte n'est pas composé)* (IFU-76).

*(Quel langage, mon petit Frère, quel langage ! Allez vous laver la langue)* (IFU-83-84).

*(C'est pas en disant des choses aussi aimables que je vais me faire des amis et réussir dans la vie)* (IFU-55).

Certains passages aux accents ducharmiens sont saisissants :

*Je ne suis pas un révolté. J'écris habituellement de fort bonne humeur...* (IFU-146).

*J'écris ces choses par charité. Et ne rigolez pas, s'il vous plaît. Pourquoi n'écrirais-je pas ces choses par charité ? Pourquoi n'aurais-je pas une étincelle de charité ? Quelqu'un aime la musique et il le dit et personne ne rigole ; quelqu'un aime les ouvrages de Camus et il le dit et personne ne rigole. Il est bien possible que moi, j'aime un peu les Canadiens français, et que je cherche à leur parler. Je vis au bout du monde et je m'ennuie de parler à des hommes*<sup>12</sup> (IFU-86).

On croirait entendre le narrateur du *Nez qui voque* : « J'ai besoin des hommes. Je rédige cette chronique pour les hommes comme ils écrivent des lettres à leur fiancée. Je leur écris parce que je ne peux pas

---

12. Je souligne.

leur parler... » (Ducharme, 1967 : 10). Ce n'est pourtant pas une chronique qu'écrit Desbiens, bien que ses *Insolences* entretiennent à l'évidence des liens étroits avec la littérature personnelle, avec le journal intime notamment<sup>13</sup>. Aussi n'est-il pas étonnant que le chapitre le plus réussi, sur le plan de l'expression, emprunte carrément la voie diaristique.

Déjà publié dans *Le Devoir* du 14 juin 1960, à moins d'un mois donc de l'offre de publication de Hébert, et repris intégralement dans le recueil, le « Journal d'un froussard » en occupe le cœur<sup>14</sup>. Ce très bref journal adoptant la forme du fragment offre à l'écriture de Desbiens un déploiement stylistique à la mesure de ses ressources. La voix se fait ici plus nue et plus intime. Jouant de la confiance et encore un peu de l'esbroufe quoique sur un mode plus intériorisé, Desbiens atteint dans ce chapitre à de hauts moments d'émotion et de style. Le livre trouve sans doute là le socle de ses assises essayistiques, et le désir d'écrire de l'auteur son dévoilement le plus convaincant.

## EN GUISE DE CONCLUSION

Livre traversé de discours hétérogènes, maillon fort d'une chaîne d'échos redisant, comme depuis l'origine, les difficultés d'être de la langue et de la pensée au Canada français, *Les Insolences du Frère Untel* s'avèrent également un jalon essentiel de ce que l'on pourrait appeler « l'écriture de pauvreté » ou « l'écriture pauvre »<sup>15</sup> qui connaîtra son apogée avec l'œuvre de Réjean Ducharme. Construisant à même une situation de dépossession personnelle et

---

13. Il faut souligner que c'est justement la voie dans laquelle l'auteur s'engagera au livre suivant, *Sous le soleil de la pitié* (1965).

14. Le « Journal d'un froussard » occupe dans l'édition originale, celle de 1960, les pages 79 à 86 d'un livre qui en compte 158 au total.

15. D'autres commentateurs ont déjà soulevé une telle hypothèse de lecture. Notamment Jean Larose dans « Un amour de pauvre » (1991 : 125-144), texte consacré – il est important de le souligner – à la figure d'André Laurendeau, et Yvon Rivard dans « L'héritage de la pauvreté » (1998 : 139-149).



sociale, la figure d'un auteur jouissant pleinement de sa liberté de « loup maigre », le recueil se présente comme la victoire du « je » de l'essayiste, ce « je » métaphorisé par le pseudonyme et le sort, et se démétaphorisant dans l'espace soudainement ouvert à sa parole que constitue pour lui le livre à faire. Derrière l'écriture jubilatoire de Desbiens, il faut être sourd pour ne pas entendre l'ordre ancien basculer. Ce rôle de passeur historiquement imparti aux *Insolences du Frère Untel*, André Belleau l'avait apparemment pressenti quand commentant brièvement, dans la revue *Liberté*, la parution du livre et les sanctions qui venaient d'être imposées à son auteur, il écrivait, s'adressant à Desbiens :

*On dit, frère Untel, que tu es sous le coup de sanction. Les personnes qui savent ce qui est bon et mauvais pour nous, en matière d'enseignement cela s'entend, auraient enfin décidé de ce qui est bon pour toi. Est-ce possible ? Je ne puis le croire.*

*Tout le reste est littérature. Et même si tes insolences n'ont rien à voir avec la littérature, la littérature de demain en dépend<sup>16</sup> (1960 : 300).*

Avec le recul, le recueil d'essais de Desbiens paraît en effet avoir joué un rôle capital dans le phénomène de prise de parole populaire qui a marqué le milieu et la fin des années 1960. De plus, l'immense succès commercial du livre a contribué, on ne peut en douter, à fissurer l'ancienne configuration du champ, fondée en grande partie sur des positions élitistes et un certain reniement des origines. En contribuant à rendre désormais acceptables des postures et des styles liés à l'oralité des classes sociales les moins culturellement valorisées, *Les Insolences du Frère Untel* a ouvert la voie à de nouveaux possibles, tant sociaux qu'esthétiques.

---

16. Je souligne.



UNE LITTÉRATURE QUI SE FAIT (1962),  
DE GILLES MARCOTTE

LA CRITIQUE DES COMMENCEMENTS

*Robert Dion*

Université du Québec à Rimouski/CRELIQ

Si les décennies 1950 et 1960 représentent des moments charnières de l'institutionnalisation de la littérature québécoise, elles se révèlent non moins déterminantes pour ce qui est du développement de l'*institution de discours* que constitue la critique. En ces temps de grands bouleversements, il n'y a pas que la littérature « qui se fa[sse] » et qui soit « en ébullition<sup>1</sup> » : la critique aussi se transforme, tout en s'affairant à établir solidement la littérature nationale. Vers la fin des années 1960, une série d'événements (expansion des réseaux universitaire et collégial, création de programmes d'enseignement où la littérature québécoise a désormais sa place, fondation de revues littéraires savantes, etc.) accélère encore ce mouvement de transformation de la critique, que la venue de revues culturelles telles que *Liberté* (en 1959) et *Parti pris* (en 1963), la publication d'histoires littéraires et d'anthologies (Baillargeon, 1957 ; Tougas, 1960 ; Sylvestre, 1964) et, surtout, de recueils d'articles et d'essais partiellement ou totalement consacrés

---

1. D'après le titre de l'ouvrage de Gérard Bessette, *Une littérature en ébullition* (1968).

à la littérature québécoise avaient déjà largement amorcé<sup>2</sup>. La publication de ces recueils, au nombre desquels figure *Une littérature qui se fait*, de Gilles Marcotte (1962), dont il sera ici question<sup>3</sup>, se trouvait en réalité à revivifier une tradition critique qui, s'il faut se fier au titre d'un célèbre article de Georges-André Vachon ([1968] 1969), semblait alors toujours à inventer.

Dans les recueils qui baliseront toute la décennie 1960<sup>4</sup>, se fait jour une même entreprise de « rapaillage » de textes anciens souvent rédigés durant les années 1950, voire auparavant. La critique relit – et relie – ses propres textes, les regroupe après coup, leur conférant ainsi une cohérence jusque-là insoupçonnée, si ce n'est un caractère quasi prémonitoire qu'ils n'avaient certes pas à l'origine. À lire ces recueils, on peut avoir l'impression que la critique a prévu, soutenu, orienté le développement de la littérature québécoise ; sans doute cette impression tient-elle davantage au rassemblement à posteriori des diverses contributions qu'à une entreprise concertée de la part des critiques. Parallèlement à cette floraison de keepsakes, se met aussi en place une *recherche* plus systématique, principalement menée autour de Paul Wyczynski à l'Université d'Ottawa<sup>5</sup> et par des spécialistes des sciences humaines tels Jean-

---

2. Pour une synthèse sur la critique littéraire québécoise depuis les années 1960, voir Robert Dion et Nicole Fortin (1997).

3. Il existe deux autres éditions légèrement différentes de cet ouvrage : l'une de 1968 chez HMH, l'autre, en format poche, parue en 1994 dans la collection « Bibliothèque québécoise » ; cette dernière édition est accompagnée d'une présentation de Jean Larose (1994) et précédée d'un nouvel avertissement de Marcotte.

4. Les recueils de critique littéraire se feront si nombreux à cette époque qu'un observateur attentif de l'essai au Québec notera en 1972, dans une chronique au titre éloquent, « La critique – Mille beaux endroits, pas une œuvre » : « Je suis assez frappé par la relative rareté des *œuvres* critiques unifiées, offrant une synthèse vraiment achevée sur un auteur ou une œuvre ou une question » (Vigneault, 1972 : 198).

5. De Paul Wyczynski, je signale seulement *Émile Nelligan. Sources et originalité de son œuvre* (1960), mentionné par Gérard Tougas (1963) dans son compte rendu du livre de Marcotte pour faire pièce à la minceur de l'étude sur Nelligan figurant dans *Une littérature qui se fait*.

Charles Falardeau, Luc Lacourcière et Fernand Dumont. Ces travaux « de fond » constituent les ferments d'une critique *savante* qui aura de plus en plus tendance à s'opposer à celle des essayistes et à la disqualifier en tant que critique *d'humeur*, critique *impressionniste*. Je veux notamment pour preuve de la concurrence entre ces pratiques la conclusion d'un compte rendu de Wyczynski au sujet d'*Une littérature qui se fait*, où on lit que « [l]'expérience serait certainement plus profitable et le jugement, plus nuancé, si l'auteur avait pu dépasser les frontières de la simple critique journalistique » (1962 : 4).

La critique des essayistes vise en principe autant à fonder une subjectivité qu'à instaurer un objet, en l'occurrence la littérature canadienne-française ou québécoise. Ce n'est pas un hasard si Jean Larose intitule sa présentation du recueil de Marcotte « Naissance d'un essayiste » ; il y signale non seulement la lente émergence d'un objet spécifique, la littérature nationale, mais plus encore « la mutation – nécessité oblige – du critique littéraire canadien-français en essayiste québécois » (1994 : 12). Parcours d'un sujet, donc, qui dans *Une littérature qui se fait* se superposerait à celui d'une littérature en formation. Ce sont ces deux parcours que je voudrais maintenant suivre dans l'ouvrage de Marcotte, afin d'observer comment ils parviennent – ou ne parviennent pas : je ne veux rien tenir pour acquis – à façonner de conserve un *essayiste* et un *recueil*. Je ne suis pas sans ignorer que ces deux derniers termes sont lourds d'équivoques, à moins qu'ils ne soient tout simplement flous, si bien que je me garderai de leur assigner une consistance qu'ils n'ont pas de prime abord.

## LE PARCOURS DE L'OBJET

Commençons par retracer le parcours de l'objet, c'est-à-dire celui de la littérature nationale tel qu'il se dessine dans *Une littérature qui se fait*. Le titre du recueil – qui ne reprend celui d'aucune contribution et qui, de ce fait, s'attache à l'ensemble du livre dans sa globalité et dans sa nouveauté – m'incite à commencer par là, dans la mesure où il désigne l'objet d'étude comme facteur

d'unification : c'est la formation d'une littérature qui est d'abord indiquée par cet intitulé, encore que cela n'ait pas paru si clair aux lecteurs contemporains qui s'attendaient plutôt à un « état présent »<sup>6</sup>. L'« Avertissement » de Marcotte, par contre, ne laisse subsister aucune ambiguïté : le critique y affirme qu'une littérature canadienne-française, même imparfaitement incarnée<sup>7</sup>, existe d'ores et déjà, et qu'il convient non pas d'en attendre l'hypothétique accomplissement mais de remonter aux sources de la liberté créatrice, d'« engager dès maintenant le dialogue » (1962 : 7<sup>8</sup>) tant avec les œuvres du passé qu'avec les entreprises littéraires plus récentes, assez peu présentes néanmoins<sup>9</sup>. Dès son premier livre de critique, Marcotte a clairement conscience que la littérature nationale n'accédera à l'existence que si l'on récupère *toute* sa tradition, y compris la moins glorieuse, pour en saisir au préalable les tenants, puis les aboutissants dans la production des dernières décennies<sup>10</sup>. Aussi *Une littérature qui se fait* procède-t-il au premier

---

6. Ainsi que l'affirme entre autres Gilles Archambault : « Disons tout de suite que l'ouvrage nous est présenté sous un titre trompeur. *Une littérature qui se fait*, voilà qui pourrait nous faire penser à une série d'études sur la littérature canadienne contemporaine. Nous restons sur notre faim » (1963 : 57 ; voir aussi Belleau, 1962 : 8).

7. Dans l'« Avertissement à l'édition de 1994 », Marcotte insiste sur le caractère daté de cette exigence d'incarnation (1994 : 27)

8. Dorénavant les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention LF- suivie du numéro de la page.

9. Dans maintes interventions orales, Denis Saint-Jacques a souligné que la question la plus pertinente, en ce qui concerne la littérature québécoise du XIX<sup>e</sup> siècle, n'est pas « Pourquoi n'avons-nous pas eu de Balzac, de Lamartine ou de Nerval ? », bref, comment expliquer que nous n'ayons pas produit de grandes œuvres, mais plutôt « Comment se fait-il que, malgré les contraintes de tous ordres, il y ait eu, ici, littérature ? ». Sans directement formuler cette dernière question, Marcotte me semble poser le problème de manière identique.

10. Il est intéressant de constater que Marcotte, plus tard, au nom d'une condamnation du nationalisme littéraire, remettra en cause ces entreprises totalisantes de récupération de la tradition, notamment le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (voir Popovic, 1996).

chef d'un projet de relecture et de réévaluation globale de la littérature du passé « où les œuvres communiqu[ent] par l'intérieur, par leur thématique profonde » (Marcotte, cité dans Popovic, 1996 : 85).

Avant de chercher à voir comment le parcours de l'objet pourrait éventuellement contribuer à unifier le propos de Marcotte, essayons de voir si l'ouvrage lui-même tente de justifier sa composition ou de désigner un enjeu global. Force est d'admettre que le péri-texte reste très discret en ce qui concerne le projet à l'origine du regroupement de textes pourtant fort disparates : des articles, des conférences, un mémoire, des préfaces, des émissions radiophoniques et des comptes rendus, écrits entre 1951 et 1962. Ni l'« Avertissement » ni la quatrième de couverture (où l'éditeur reprend le second des deux paragraphes de l'« Avertissement ») ne signalent la visée qui aurait présidé au choix et à la disposition des éléments constitutifs du recueil. Bien au contraire, l'auteur confesse d'emblée l'incomplétude de l'ouvrage et la diversité de ses composantes, et insiste sur le statut de « matériaux » que conservent les diverses études ; mais en revanche il parle de son « livre », qu'il faut considérer comme un « acte de foi », un « témoignage » (LF-7). C'est par conséquent une vague unité d'intention que Marcotte met de l'avant pour justifier son entreprise – ce qui, d'un point de vue personnel, est sans doute beaucoup, mais ne motive en aucune façon la sélection et la mise en ordre des études regroupées. Plusieurs commentateurs ont d'ailleurs critiqué la composition du recueil, déplorant le déséquilibre entre les 50 pages consacrées à l'ensemble du roman canadien-français et les 100 pages vouées au seul Saint-Denys Garneau<sup>11</sup> (Archambault, 1963 : 57 ; Wyczynski, 1962 : 4).

---

11. Ce déséquilibre sera légèrement compensé dans l'édition de 1968, qui introduit un article sur « L'expérience du vertige dans le roman canadien-français » (d'abord paru en 1963) ; l'édition de poche de 1994 l'aggrave cependant, en supprimant les comptes rendus des trois premiers romans d'André Langevin auparavant regroupés sous le titre « L'œuvre romanesque d'André Langevin ».

Dans *Une littérature qui se fait*, le problème de l'unité reste donc entier. Or on sait que la réflexion sur le recueil est obnubilée par la question de la composition – composition qui, d'un simple assemblage de textes courts, ferait un recueil. Si François Ricard, par exemple, commence par assimiler le recueil à une « esthétique de l'ouverture et de la fragmentation » (1977 : 369), il revient toutefois sur cette proposition en soulignant que la republication de tel essai isolé en recueil manifeste « sa nécessité intérieure, ce qui, en lui, le lie non plus aux circonstances extérieures mais bien aux autres parties du recueil, aux autres essais avec lesquels il compose dès lors une œuvre aussi unifiée et autonome, en un sens, qu'un roman ou un texte poétique » (p. 370). En cela, Ricard suit Lukács qui déjà se demandait, dans l'essai liminaire de *L'âme et les formes*, s'il y avait dans ses essais « quelque chose qui leur permettrait d'accéder à une forme nouvelle, qui leur serait propre » ([1911] 1972 : 91), c'est-à-dire une unité nouvelle qui est celle du livre. Dans un mémoire portant sur des recueils d'André Belleau et de Jean Larose, Sophie Montreuil, après avoir pris acte de l'indéniable diversité de ce type d'ouvrages, réaffirme à son tour avec force le postulat de l'unité. Avec Ricard, elle convient que ce n'est pas le disparate des textes mais l'unité de l'ensemble que met en évidence le recueil (1996 : 6) ; après avoir résumé les positions de Ricard, de Richard M. Chadbourne, de Marc Lits et de François Dumont, elle ajoute qu'« à la possibilité du regroupement est superposée l'hypothèse selon laquelle la réunion de textes essayistiques en recueil est susceptible de former un ensemble qui ne se résume pas à une simple addition de parties » (p. 4). De fait, à l'analyse, les stratégies de regroupement apparaissent multiples et diversifiées, et aussi bien éditoriales qu'autoriales.

Ces considérations théoriques me ramènent au rôle du parcours de l'objet dans l'éventuelle unité du recueil de Marcotte. Si l'on observe quelques symétries dans la construction du livre (par exemple, chacune des deux parties, « Romanciers » et « Poètes », commence par un article synthèse, respectivement « Brève histoire du roman canadien-français » et « Une poésie d'exil », le second étant toutefois beaucoup plus court et plus modeste que le premier),



les dissymétries l'emportent néanmoins largement. Il faut donc chercher ailleurs le principe d'unité. À la suite de Belleau dans son compte rendu de 1962, je retiendrai en guise de facteurs d'unification : 1. une conception particulière de l'œuvre et 2. la méthode qui dérive de cette conception. Belleau a noté à juste titre, chez Marcotte, l'assignation du texte littéraire à un *commentaire* de l'homme ; le texte devient ainsi pour l'écrivain le journal d'une odyssée spirituelle qu'on peut suivre pas à pas, un instrument de salut permettant de tenir à distance la fameuse aliénation canadienne-française. La méthode critique de Marcotte découle naturellement de cette conception et cherche, dans le propos de l'œuvre plus que dans son langage (quoiqu'il y ait des exceptions : Alain Grandbois, entre autres<sup>12</sup>), la trace « des drames qui déchirent l'être au point de rencontre de la chair et de l'esprit » (1962 : 8). Critique moins immédiatement sympathique à Marcotte que Belleau, Wyczynski, loin de pointer l'« aimable conservatisme » de l'auteur d'*Une littérature qui se fait* (comme le fera plus tard Robert Vigneault – 1972 : 198), s'en prend au contraire à son relatif avant-gardisme ; il désapprouve tout autant la construction de l'ouvrage que la pratique qui consiste, en particulier dans les articles synthèses, à rassembler en tableaux quelques écrivains autour de dates charnières – ce qui est cause de certains oublis qu'une présentation plus linéaire aurait permis d'éviter. Wyczynski s'en prend aussi à la méthode de Marcotte, notamment à sa manie des dénominateurs communs, qui le conduit à réduire l'œuvre de plusieurs poètes à des thèmes récurrents tels que l'exil, la solitude, l'angoisse ; dans un même élan, il critique son recours à la thématique (de Bachelard et de Béguin spécialement)<sup>13</sup>, qui distrahit de la stricte attention aux circonstances biographiques et historiques. Il est amusant de constater que Belleau et Wyczynski voient les mêmes choses chez Marcotte (importance du biographique, épaisseur historique, thématique), mais

---

12. « Oublions pour le moment que la poésie d'Alain Grandbois révèle un drame moral ; ne nous attachons qu'au langage » (LF-243).

13. Marcotte y recourt particulièrement dans ses études sur Saint-Denys Garneau.

qu'ils les évaluent de manière opposée : le biographique est jugé envahissant par Belleau et insuffisamment exploité par Wyczynski ; l'épaisseur historique est vue comme une donnée intéressante par le premier, est tenue pour insuffisante par le second<sup>14</sup> ; quant à l'utilisation de la thématique, elle est à peine soulignée par le premier (sinon comme « explicitation assez littérale de l'imagerie et des thèmes d'Alain Grandbois et d'Anne Hébert » – Belleau, 1962 : 8), alors qu'elle est qualifiée de trop appuyée par le second. Cependant, qu'ils jugent positivement ou négativement les éléments qu'ils dégagent à la lecture, Belleau et Wyczynski n'en identifient pas moins quelques traits unifiant le parcours critique de Marcotte : lectures inspirées par la biographie spirituelle de l'auteur, application du vécu à l'œuvre (qui est réponse à l'aliénation), construction de synthèses par tableaux successifs, relevé de thèmes communs à plusieurs écrivains.

Mais il y a, à mon sens, un autre facteur qui, eu égard à l'objet, tend à unifier le discours des divers essais : l'utilisation du cadre narratif, du récit – de ce qu'on pourrait peut-être appeler un « grand récit » de légitimation s'il ne s'agissait de la littérature québécoise, où les tentatives de ce genre, tout au moins jusqu'à la fin des années 1960, sont demeurées on ne peut plus timides. Sous la plume de Marcotte, l'évolution de la littérature, l'évolution d'une œuvre romanesque ou poétique (celle d'Anne Hébert<sup>15</sup> ou de Rina Lasnier, notamment), prennent la forme d'un récit certes fragmenté, mais néanmoins accordé à une évolution. En fait, la structure d'*Une littérature qui se fait* ne ressortit pas uniquement à la mise en ordre des textes (quoique la progression, à l'intérieur de chacune des deux sections, respecte peu ou prou l'ordre chronologique de publication des textes étudiés), mais aussi au récit lui-même qui *recompose* les œuvres et l'histoire littéraire suivant la logique de néces-

---

14. Constat partagé par Jean Marcel, qui affirme que l'ouvrage de Marcotte « [e]xclu[t] pour sa part tout aspect historique » (1966 : 31).

15. L'étude sur Anne Hébert commence même à la manière d'un conte : « C'était une jeune fille, qui accueillait le matin avec l'espérance de la joie » (LF-272).

sités intérieures individuelles et collectives, et s'achemine vers le *happy end* de l'« amour fou » et de la « vie conquise » dans la poésie de Roland Giguère, objet du dernier et plus récent texte (de 1962) du recueil.

Ce récit n'est pas d'un seul tenant : il reprend dans chaque texte, comme dans une course à relais. Cette histoire est celle même de la littérature nationale : chaque auteur, avec ses moyens tantôt pauvres, tantôt plus riches, propulse l'art d'écrire jusqu'aux limites de ses possibilités, avant qu'un autre prenne la relève. On pense, toutes proportions gardées, à la formule de Rimbaud, poète de prédilection de Marcotte : « Qu'il crève [le Poète] dans son bondissement par les choses inouïes et innommables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé ! » ([1871] 1989 : 143). Ainsi, la « Brève histoire du roman canadien-français » (LF-11-50) est essentiellement une histoire de la contrainte (pourquoi le roman a-t-il mis autant de temps à naître au Québec ? par quoi a-t-il été « empêché » ?), un récit progressant par bonds à la recherche des faits nouveaux qui surgissent au fil du temps et qui réorientent la destinée de la littérature narrative québécoise. Un Rex Desmarchais apporte une nouvelle lucidité au roman (LF-28), et une Germaine Guèvremont est la première « à dessiner un paysage terrien qui ne soit pas la projection d'un rêve nationaliste, ou d'un rêve de possession, mais un paysage humain et le lieu d'une existence possible » (LF-37) ; les Medjé Vézina, Simone Routier et Jovette Bernier « nous introduisent au débat de l'amour » qui « n'avait pas encore été ouvert dans notre poésie » (LF-122) ; et ainsi de suite. Marcotte propose en somme une « histoire-balises », qui se donne pour une série de premières, de petites avancées. Pour l'auteur d'*Une littérature qui se fait* – et c'est une constante dans son œuvre –, la littérature ne se recommence pas sans cesse à nouveaux frais, elle s'édifie peu à peu, chaque génération profitant des modestes victoires de la précédente.

La forme du récit caractérise d'autant l'entreprise de Marcotte qu'en plus d'être appliquée à ses lectures des romanciers et des poètes (les recueils de ces derniers étant lus, et paraphrasés, comme les récits de l'évolution d'une conscience à la recherche d'un

véritable rapport au monde), elle se superpose à celle du récit national par excellence, c'est-à-dire à l'histoire du Canada français. Le récit de telle ou telle expérience poétique correspond en effet à celui de la collectivité ; de là, l'affirmation suivante, dès la première phrase du « Double exil d'Octave Crémazie » : « La poésie canadienne-française est une curieuse et passionnante histoire : *notre* histoire » (LF-71). Albert Lozeau est peut-être le premier poète qui soit lu par Marcotte dans son originalité plutôt que dans sa représentativité, bien que son œuvre soit renvoyée, en conclusion, à notre « vie qui n'est pas tout à fait conquise », à « notre solitude » (LF-97). Mais il reste que chaque auteur, aussi personnelle et autonome que soit son œuvre, est abordé suivant une logique de la préfiguration : les œuvres s'engendrent historiquement. Certaines harmoniques de la poésie d'Octave Crémazie résonnent jusque chez Anne Hébert (LF-72) ; le problème de l'amour soulevé – et esquivé – par Laure Conan dans *Angéline de Montbrun* trouve un début de solution dans les poèmes de Medjé Vézina, Simone Routier, Jovette Bernier et Rina Lasnier. Quoique les textes de Marcotte aient vraisemblablement été écrits sans plan d'ensemble<sup>16</sup>, on a le sentiment qu'ils jettent des passerelles vers les textes ultérieurs. Pour dire bref, le principe de construction du recueil paraît être le récit fragmenté, sans cesse interrompu, d'une *Aufhebung* – d'une *relève*, pour traduire comme Derrida, relève qui, à la fois, conserve et supprime le passé. Palliant en partie le déséquilibre du recueil noté par les critiques, cette *Aufhebung*, qui ménage tensions et accélérations, se manifeste dans une vision téléologique de la littérature – littérature en formation, inachevée–inachevable, qui n'aspire pas tant à faire son unité autour de certains thèmes qu'à faire celle de l'« homme d'ici » (pour reprendre le titre du recueil d'essais d'Ernest Gagnon), du Canadien français déchiré et aliéné. On pourrait ainsi conclure – tout au moins provisoirement – que l'unité du recueil de Marcotte trouve avant tout son assise dans la continuité même de la littérature.

---

16. Encore que la série des textes pour la radio écrite en 1955, qui rassemble 8 articles sur un total de 15, puisse procéder d'un dessein plus large : rien ne le prouve cependant, ni ne l'infirme.

## LE PARCOURS DU SUJET

Les définitions de l'essai, fort nombreuses, insistent toutes sur la subjectivité constitutive de ce genre littéraire, d'où l'intérêt de retracer le parcours du sujet dans *Une littérature qui se fait* – si tant est qu'on le considère comme un recueil d'*essais*, chose qui reste à voir.

Ricard définit l'essai comme une forme caractérisée « par le mode lyrique ou intuitif qu'y emprunte le discours réflexif, c'est-à-dire par la présence d'un JE qui y affirme sa propre et singulière subjectivité » (1977 : 367). Vigneault renchérit sur ce chapitre en associant l'essai au « discours d'un SUJET qui interroge et s'approprie le vécu dans et par le langage » (1983 : 311). Jean Marcel insiste pour sa part sur le « je non métaphorique » de l'essai (1972 : 78) ; et si Lukács ne parle pas nommément du « je » il renvoie néanmoins l'essai à l'essayiste comme « mise en forme totale et autonome d'une vie complète et autonome » ([1911] 1972 : 114). D'autres définitions, qui renoncent à trouver la spécificité de l'essai dans le contenu, dans la forme ou même dans la présence de certaine qualité de « je », mettent de l'avant le *ton* (doute montanien, ironie lukácsienne) et l'*écriture* de ce genre, ce qui est une autre façon d'en attester la foncière subjectivité (voir Lits, 1990).

Du point de vue de la subjectivité, il est un type d'essai qui pose un problème particulier : l'*essai critique*, appelé aussi *essai littéraire* (c'est-à-dire, en somme, *essai de critique littéraire*). Le terme « littéraire » est spécialement ambigu : désigne-t-il ici la manière, le style, la « griffe » personnelle du sujet, caractéristique qui, en vertu des critères du ton et de l'écriture, suffirait à ranger ce type de textes dans la catégorie de l'essai (*essai littéraire* devenant alors un pléonasme), ou plutôt un objet de discours – la littérature – qui, on le sait, peut tout aussi bien donner lieu à des études, à des traités et à des thèses, bref, à des écrits rébarbatifs à priori non littéraires ? En clair, un essai est-il littéraire parce qu'il appartient à la littérature ou parce qu'il parle de littérature ? La décision de ranger un recueil d'essais critiques donné, *Une littérature qui se fait* en l'occurrence, sous la rubrique des essais littéraires et non

sous celle des études dépendrait-elle, au total, de la présence plus ou moins massive d'un « je » et de qualités stylistiques au demeurant difficilement appréciables ? Le problème est réel et se pose pour l'essai critique d'une manière spécifique, à cause de la confusion liée à son objet même. Pour revenir au cas de Marcotte, on peut donner l'exemple de l'« anthologie littéraire » de l'essai québécois préparée par Laurent Mailhot avec la collaboration de Benoît Melançon, qui ne retient aucun texte critique de Marcotte, sinon un extrait de sa correspondance avec André Brochu publiée dans *La littérature et le reste*, tout en le désignant « comme un des plus solides critiques québécois » (Mailhot, 1984 : 593). Cette absence de Marcotte et de l'essai critique en général est symptomatique, selon Vigneault, d'un préjugé contre la critique littéraire, qui la ravalerait à son contenu sans tenir compte de la dimension existentielle qu'elle est à même de revêtir<sup>17</sup> (1994 : 286 et suiv.) ; car l'essai critique, précise Vigneault, se « démarque radicalement du *compte rendu* ou de l'*étude théorique* ou de l'enquête d'*histoire littéraire* » par « [l']investissement personnel du critique [qui] se réalise à travers une dialectique de la distance et de l'identification, souvent éprouvante à vivre, et qui ne trouve sa résolution que dans la découverte d'un certain ton de l'écriture » (p. 286). Qu'en est-il alors du livre de Marcotte, qui fait largement place aux comptes rendus comme à l'histoire littéraire et au genre très universitaire du mémoire, et qui au surplus collige les textes sans presque les remanier (ne sont retranchées que de rares phrases ici et là, de même que quelques pages sur la couleur bleue et sur la biographie de Saint-Denis Garneau)<sup>18</sup> ?

J'avoue ma réticence à confier à une notion aussi vague que la notion de ton le soin de discriminer ce qui ressortit ou non à l'essai dans la production de la critique littéraire. On aura par ailleurs

---

17. Notons qu'il en va tout autrement pour Ricard qui, dans l'article précité, retient d'emblée et sans hésiter *Une littérature qui se fait* parmi les essais déterminants de la période 1960-1967 (1977 : 372).

18. Même l'édition de 1994 ne contient que des changements cosmétiques – à part bien sûr le retrait du texte sur Langevin.

deviné que si je m'enferme dans ces arguties à propos d'*Une littérature qui se fait*, c'est que je crois que le statut même d'essais attribué aux textes assez divers qui composent le recueil mérite d'être interrogé. Volontiers prêt à reconnaître, avec Vigneault, que la critique littéraire est susceptible de donner naissance à ce qu'on tient généralement pour des essais, je suis tenté de me demander si ceux de Marcotte, dans le recueil en cause ici, mettent en jeu un « je » consistant qui trouve à se projeter dans l'autre, si ces textes constituent véritablement un « mixte » d'art et de vie. En suivant le parcours du sujet, je voudrais maintenant voir si, chez Marcotte, « le contexte énonciatif se prolonge dans le texte, devient lui-même texte » (Vigneault, 1994 : 66).

Mais faisons auparavant un dernier petit détour. Pour Larose, la question ne se pose même pas : dès *Une littérature qui se fait*, Marcotte est un praticien de l'essai. Pourquoi ? Parce que « son amour [de la littérature] est pessimiste » (1994 : 11) ; parce que le sujet de son livre est moins la naissance d'une littérature que celle d'un essayiste (p. 12) ; parce que, tout en restant *des nôtres*, il occupe une position qui le place à l'extérieur de ce qu'il observe, celle de *Québécois* par opposition à celle de Canadien français (p. 13) – ce qui, à propos de Marcotte, paraît pour le moins paradoxal ; enfin, parce que le problème du retard du roman au Canada français le force à lancer la question de la spécificité ontologique de l'écrivain et de l'être québécois (p. 14). Toutes ces raisons, et d'autres qu'on pourrait encore relever, tiennent au *contenu* de la réflexion marcottienne et sont inégalement convaincantes, plus métaphoriques en fait – essayistes ? – que textuellement fondées : la question du roman n'a en effet qu'une fonction apéritive dans le recueil de Marcotte, particulièrement dans l'édition originale, où manque l'article capital sur « l'expérience du vertige dans le roman canadien-français ».

Très sommairement esquissée dans ce qui suit, l'analyse de l'énonciation d'*Une littérature qui se fait* permet de dégager certaines caractéristiques intéressantes quant au parcours du sujet. D'abord, il faut noter la relative absence du « je » dans ce recueil. Seuls trois articles, sur André Langevin (LF-51-61) – supprimé

dans la réédition de 1994 –, sur Alfred Garneau et Albert Lozeau (LF-84-97) et sur Alain Grandbois (LF-243-256), s’inaugurent par ce pronom. Dans le cas des articles sur Garneau et Lozeau et sur Grandbois, l’utilisation en est du reste tout à fait inhabituelle dans le contexte global du recueil : le critique y prend la parole pour relater, au « je », son expérience personnelle, celle de l’étudiant astreint à potasser les poètes canadiens-français du tournant du siècle d’une part, celle du lecteur exposé à la difficile poésie de Grandbois d’autre part. Dans l’article sur Langevin, en revanche, l’utilisation du « je » est beaucoup plus typique de la manière de Marcotte, du moins dans *Une littérature qui se fait* ; le « je » y sert à concéder quelque chose sur un point : « Je reconnais volontiers au roman d’André Langevin, *Évadé de la nuit*, cette qualité de n’être pas indifférent » (LF-51). Presque toutes les fois où Marcotte recourra au « je » dans son recueil, ce sera non pas pour articuler les grands axes de sa pensée, mais pour rectifier un jugement communément admis, soulever une objection, proposer une évaluation. Je donne quelques exemples en vrac : « Il m’apparaît d’ailleurs que l’influence de *Maria Chapdelaine* sur le roman canadien-français [...] a été beaucoup exagérée » (« Brève histoire du roman canadien-français » – LF-19) ; « Je ne suis pas sûr que le *Paon d’email* n’ait joué, pour bien des jeunes gens d’alors, le rôle de *Nourritures terrestres* » (« “Poètes artistes” : Paul Morin et René Chopin » – LF-108 ; noter la formulation concessive) ; « je ne connais pas de réfutation plus juste et plus radicale de certaines thèses nationalistes que les quelques notes qu’il nous a laissées sur ce sujet » (« Le *Journal* de Saint-Denys Garneau » – LF-224) – et, dans le même article, où l’on note au surplus un intéressant jeu de pronoms : « Nous ne pouvons plus éviter, maintenant, de parler maladie. Je sais que cela n’est pas très agréable » (LF-233) – ; « J’avoue que bien des poèmes des *Madones canadiennes* et du *Chant de la montée* me paraissent excessivement pâles, insuffisamment incarnés ; mais il s’en trouve qui nous serviront à marquer le caractère particulier de la poésie de Rina Lasnier » (« Rina Lasnier » – LF-261 ; remarquez le passage au *nous* dans la section « positive » de la phrase).



L'emploi du « je », pourtant considéré par les spécialistes de l'essai comme un trait fondamental du genre, ne prend en fait son sens, chez Marcotte, que par rapport à l'usage massif du « nous » et du pronom indéfini « on ». Comme souvent, le « on » est utilisé pour faire écho à l'opinion commune, à laquelle le critique adhère ou n'adhère pas suivant les besoins de sa rhétorique, ou encore pour avancer une opinion personnelle sous le couvert d'une désénonciation lui prêtant un semblant de généralité et d'objectivité. Tout au long d'*Une littérature qui se fait*, le « on » est ainsi employé en alternance avec le « nous », qui est le pronom le plus couramment utilisé de tout le livre. Il arrive que ce « nous » soit un « nous » emphatique, comme dans « Nous venons d'écrire le mot misère » (LF-227), où d'ailleurs le texte s'observe lui-même dans son fonctionnement. Le « nous » de majesté est aussi parfois accompagné du « vous », c'est-à-dire d'un appel au lecteur à partager le constat du critique : « Vous remarquerez, dans le poème suivant, que le poète en parle comme d'“un enterré vivant/Qui dans sa tombe se tourmente” » (LF-96). Mais le plus souvent, dans le recueil de Marcotte, le « nous » est un « nous » collectif, qui représente à la fois « je » et « les autres » ; car il s'agit après tout, dans la majorité des cas, de « déceler derrière [les] pauvres mots [des écrivains] une réalité à laquelle nous<sup>19</sup> demeurons présents » (LF-72). Le « nous », qui s'ébat dans « notre<sup>20</sup> couvent national » (LF-19) et qui s'inquiète d'une vie « sur laquelle nous n'avons pas exprimé tous nos<sup>21</sup> droits » (LF-97), renvoie à la communauté canadienne-française tout entière, sur laquelle le critique ne se prive pas de porter des jugements qui dépassent le cadre exclusivement littéraire :

*Nous avons cru nous posséder nous-mêmes, et ces terres nouvelles d'Amérique, en y imposant les catégories qui nous possédaient. Et c'est parce que nous n'étions, et ne nous voulions que propriétaires, que nous avons tout*

---

19. Je souligne.

20. Je souligne.

21. Je souligne.

*perdu. L'heure venue de dire au monde qui nous étions, nous n'avons trouvé, après les pâles « couleurs locales » du régionalisme, que le drame d'une étrange aliénation (LF-242).*

Marcotte s'inclut dans ce « nous » en même temps qu'il s'en exclut par la distance critique. Déjà soulignée par Larose, cette attitude d'inclusion–exclusion permet à Marcotte de porter sur lui-même et les siens un regard désolé, presque apitoyé parfois, tout en se garantissant la possibilité de se détacher de cet ensemble pour le surplomber, accompagner sa marche vers l'hypothétique libération ontologique en voie de s'accomplir dans l'œuvre de Giguère, notamment. Les années 1960, qui seront des années d'affirmation nationale, vont faire une place de plus en plus grande à ce « nous actant collectif », sur un mode toutefois plus euphorique que chez Marcotte ; les articles publiés dans une revue comme *Voix et images du pays* recourent abondamment à cet actant collectif pour fonder le pays du Québec en même temps que sa littérature. Un exemple pour le moins remarquable d'une telle utilisation du « nous » collectif se retrouve dans la conférence de Vachon qui, significativement, a pour titre « Une tradition à inventer » ([1968] 1969) et qui traite de la nécessité, pour la collectivité québécoise, de relire sa tradition littéraire afin de se réappropriier les textes qu'une définition trop restrictive de la littérature avait eu pour résultat d'écarter du corpus national (pensons aux *Relations* du père Lejeune et aux écrits de la Nouvelle-France en général).

Le « nous » collectif est donc largement dominant dans *Une littérature qui se fait* ; que faut-il en retirer pour ce qui touche au parcours du sujet dans le recueil et à la nature essayistique des textes qui y sont consignés ? Il faut en conclure, en premier lieu, que le sujet marcottien s'aménage une posture dedans/dehors éminemment stratégique. À cause de l'ambiguïté du pronom « nous », qui est susceptible de prendre la valeur d'un actant collectif ou d'un sujet emphatique (la valeur en est parfois indécidable – voir à la page 249), le critique peut insensiblement passer de la position d'objet de son propre discours à celle de sujet d'autorité qui « ad-

ministr[e] à son peuple “au seuil de la grandeur” une leçon de lecture, c’est-à-dire de philosophie politique » (Larose, 1994 : 9) ; l’alternance avec le pronom « on » favorise également de semblables décrochages. Ajoutons ensuite que la stabilité de ce dispositif énonciatif constitue un facteur d’unité tout au long du recueil, puisque le critique se présente à peu près toujours sous le même éclairage énonciatif.

En ce qui a trait plus particulièrement au statut des textes consignés dans *Une littérature qui se fait*, la question est plus délicate et je ne crois pas pouvoir y répondre avec certitude. J’estime cependant qu’il faut la soulever, tant il semble aller de soi, de nos jours, que ces textes sont des essais, alors que la première réception a eu tendance à les considérer comme la production d’un *journaliste*. Or on a vu que le « je », pourtant posé comme condition même du genre par les principaux théoriciens, y est relativement rare et que le sujet d’énonciation ne cherche que sporadiquement à se dégager de la masse de la collectivité, même si son propos, il est vrai, le situe presque toujours d’une certaine façon au-dessus de cette collectivité – de sorte qu’attaché à cette dernière par l’énonciation, le critique s’en détache par l’argumentation. N’assiste-t-on pas, dans le recueil de Marcotte, à un mouvement contradictoire de la part de l’auteur, à la fois de sympathie pour une tradition qu’il s’agit de comprendre et de dégagement par rapport à cette même tradition, mouvement qui, en problématisant le sujet sous l’apparence d’un « nous » égalisateur, le ferait accéder à l’essai précisément parce qu’il manifeste cette dialectique distance/identification que Vigneault juge si nécessaire (1994 : 286) ? Par ailleurs, pour répondre adéquatement à la question du statut des textes, il faudrait aussi se demander ce qui, au delà du contenu pour une bonne part périmé des analyses de Marcotte, rend son livre encore lisible aujourd’hui (d’une lisibilité au reste variable selon les individus). Enfin, pour relier la question du recueil à celle du genre, il serait pertinent, me semble-t-il, d’évaluer le rôle du regroupement des textes dans la promotion de ceux-ci à la dignité d’essais : est-ce la simple habitude, est-ce un fétichisme du livre qui transforment ces écrits somme toute disparates en textes littéraires ? Comment une

## LA PENSÉE COMPOSÉE

chronique journalistique peut-elle soudainement accéder à ce statut ? Qu'est-ce qui entraîne une telle recatégorisation ? Est-ce le jeu des résonances entre les textes ou n'est-ce pas plutôt l'aura symbolique reliée à l'action même de « recueillir » et de publier en volume ?

LA LIGNE DU RISQUE (1963),  
DE PIERRE VADEBONCŒUR

LA CONTRADICTION COMME MÉTHODE

*François Dumont*

CRELIQ, Université Laval

L'essayiste est l'homme problématique qui souffre du manque général d'orientation spirituelle de l'époque, et qui est décidé à la vivre jusqu'à ses limites les plus extrêmes ; rempli de l'espoir que l'inflexibilité de son attitude puisse engendrer [...] le salut.

Peter BÜRGER,

*La prose de la modernité.*

Ce portrait de Pierre Vadeboncœur par Peter Bürger, bien qu'il soit involontaire, n'en est pas moins particulièrement ressemblant : l'auteur de *La ligne du risque*, dès ce premier livre et dans chacun de ceux qui suivront, correspond, comme peu d'autres écrivains québécois, à la figure de l'essayiste instaurée par Montaigne. Dans ses premiers écrits, pour résister aux valeurs dominantes de son époque, il ne choisit pas la marginalité mais l'affrontement. L'exploration des ressources de la contradiction constitue sa ligne directrice, celle qui transforme le risque en méthode. En mettant en cause diverses compétences disciplinaires, il élabore une sorte de défense et illustration du genre de l'essai. La part de la composition

s'y avère importante, même si l'ouvrage adopte, au premier regard, une simple suite chronologique épousant les aléas du parcours d'un intellectuel engagé dans les combats politiques.

La première version de l'ouvrage, en 1963, propose, par son paratexte, quelques orientations. L'appellation « essais », tout en affirmant une poétique générique, relativise d'emblée, par le pluriel, la cohésion de l'ensemble. Celle-ci, toutefois, se voit renforcée par le nom de la collection, « Constantes », qui éclaire le singulier du titre, indication explicite d'une ligne directrice dégagée à posteriori. Le court texte qui figure sur le rabat de la page couverture présente sommairement l'auteur et son livre. L'essayiste combine les traits du « militant syndical », de l'« avocat » et de l'« homme de lettres ». La troisième dénomination affirme explicitement la nature littéraire de l'essai, puisque Vadeboncœur n'a jamais publié ni fiction narrative, ni théâtre, ni poésie. Cette combinaison de traits est présentée comme une contradiction : une formule de Maurice Blain – qui sera souvent reprise par la critique – définit en effet Vadeboncœur comme « un lyrique aventuré dans l'action ». Les revues où ont d'abord paru chacun des chapitres sont énumérées : *La Nouvelle Relève*, *Cité libre*, *Situations* et *Écrits du Canada français*. Notons qu'il s'agit toujours de revues non spécialisées, lieux d'intervention parmi lesquels les deux premiers ont souvent servi à caractériser une génération, à un point tel que l'on peut considérer la politique éditoriale de ces revues comme partie intégrante du discours de l'auteur (dans les rééditions, les noms de ces revues seront d'ailleurs ajoutés à la fin de chacun des chapitres). Le bref prière d'insérer situe la cohérence de l'ensemble en regard d'un parcours, qui n'est pas d'abord celui de l'auteur, comme on pourrait s'y attendre, mais qui est, résolument orienté vers l'avenir, celui de la société :

*De quoi s'agit-il ? De la joie, de la foi ; puis d'une sommation faite à la vie et à la véracité de se manifester d'abord et de faire éclater les cadres d'une culture préfabriquée ; puis, de la révolution qu'il faut accueillir et qu'il s'agit constamment d'interpréter ; de la société qu'elle prépare.*

Voilà donc le programme d'une « révolution », laquelle est indissociable de la pensée d'un auteur qui, à son image, « fait route » avec deux « forces », celles de « l'histoire » et de « l'esprit », et à partir d'« une expérience proprement québécoise ». Si l'on compare cette version de la constance avec celle de Jean Le Moyne, qui avait inauguré la collection deux ans auparavant avec *Convergences*, le contraste est grand : la constance n'est plus de l'ordre de la permanence mais du changement, et l'auteur s'associe étroitement au lieu d'où il parle, tout en revendiquant lui aussi une portée universelle<sup>1</sup>.

Cet attachement aux lieux spécifiques – les revues, le Québec – et à l'universel est à nouveau revendiqué dans le court texte de la page 7 qui sert d'introduction au recueil. Soulignant que la rédaction des textes remonte jusqu'à 1945, Vadeboncœur insiste sur l'ordre chronologique des textes et sur le mode de lecture qui en découle. Il y aurait donc à la fois lecture paradigmatique à partir de la notion de risque et lecture syntagmatique à partir de la notion d'itinéraire. L'auteur insiste sur une autre tension fondamentale du livre, celle entre « retrouver » et « accueillir » : « [...] retrouver la pointe de certaines valeurs au milieu d'une culture qui avait tout émoussé » et, d'un même mouvement, « accueillir et [...] interroger les forces de l'énorme révolution du monde moderne ». Dans la mesure où il faut du même coup *accueillir* et *interroger* cette révolution, le programme constitue non pas le remplacement du passé local désuet par le présent universel, mais la mise en place des conditions et des moyens de l'interrogation. Celle-ci s'organise toujours par rapport à des pôles, comme le signalent ces oppositions entre la constance du risque et le changement chronologique, ou entre les mots « retrouver » et « accueillir ».

Ces courtes notes (quatre petits paragraphes) désignent clairement la contradiction (chez l'auteur, dans la situation québécoise et plus généralement dans le monde contemporain) qui servira, comme on le verra, d'objet et de méthode. Il s'agit des seuls ajouts

---

1. La pensée de Jean Le Moyne « converge » vers des vérités « théologiques » qui accordent peu de poids au changement ; et elle oppose irréductiblement la « famille » québécoise à l'universel.

faits par Vadeboncœur lorsqu'il compose *La ligne du risque*. Car tous les chapitres sont des reprises d'articles. Si l'auteur a choisi parmi un grand nombre de publications (une quarantaine de textes), il n'a retenu que ses essais de quelque ampleur, écartant les nombreuses « flèches<sup>2</sup> » de circonstance destinées à des cibles ponctuelles. Le premier chapitre, « La joie », a d'abord paru dans *La Nouvelle Relève* en 1945 ; les deuxième et troisième, « Pour une dynamique de notre culture » et « Réflexions sur la foi », dans *Cité libre* en 1952 et en 1955 ; le quatrième, « Projection du syndicalisme américain », dans *Écrits du Canada français* en 1961 ; le cinquième, « La ligne du risque », dans l'éphémère revue *Situations* en 1962 ; quant au sixième chapitre, « Le retour de Micromégas. Un essai sur la paix », il fut publié dans *Cité libre* la même année que le recueil.

Le premier de ces textes a un statut particulier. En effet, alors que les cinq autres essais se suivent d'assez près dans la chronologie, le premier semble une borne lointaine, qui apparaît comme une origine, parce qu'une poétique de l'opposition s'y met en place, et comme un repoussoir, parce que le type de contradiction qu'il développe sera remis en question dans les chapitres suivants. Dans *L'écriture de l'essai*, Robert Vigneault insiste sur le dualisme qui anime ce texte de jeunesse. Le critique cite à l'appui cet extrait : « L'âme humaine d'après la plus haute tradition psychologique obéit à deux tendances contraires que les mots de spirituel et de charnel indiquent sommairement » (1994 : 110). On reconnaît la tradition dualiste, de même que les assises d'un livre futur, *Les deux royaumes* (Vadeboncœur, 1978). Faut-il en conclure comme Vigneault que, de l'article de 1945 au livre de 1978, Vadeboncœur aurait fait continûment la « promotion littéraire du dualisme » ? Je ne crois pas. Car s'il y a bien un retour (polémique) au dualisme dans *Les deux royaumes*, les cinq derniers chapitres de *La ligne du risque* ne cessent de le remettre en question. Par conséquent, ce n'est qu'au premier chapitre que Vigneault peut accoler ce diagnostic de Le Moyne : « Nous avons donc entrepris la conquête de notre

---

2. Il s'agit du titre d'une rubrique polémique de la revue *Cité libre*.



monde en n'aimant pas le monde et en le refusant » (cité dans Vigneault, 1994 : 110). Les chapitres subséquents, sur la conjoncture sociale, le syndicalisme ou la menace atomique, ne témoignent certainement pas d'un refus de se compromettre dans le monde. Il faut donc insister, par rapport à l'architecture du premier livre de Vadeboncœur, sur le fait que le premier texte ne *représente* pas l'ensemble ; il *inaugure* plutôt, par une séparation dualiste qui n'est pas, comme l'écrit Vigneault, un « postulat irrécusable ». Au contraire, après l'exposé d'un dualisme qui ne ferait que séparer le monde en deux ordres de réalité définitivement étrangers l'un à l'autre, l'idéalisme se voit sans cesse récusé par la promotion de la pensée dialectique qui dynamise cette division statique<sup>3</sup>.

Mettant en place le matériau de la contradiction avant qu'il ne soit activé par la dialectique, « La joie » consiste moins en une dévalorisation de la chair qu'en un éloge de l'extrémisme et, en ce sens, il participe bien de la poétique générale de l'ouvrage. S'il est vrai que ce texte témoigne d'un mépris pour la conception matérialiste du bonheur (qui ne sert qu'à définir *a contrario* ce qu'est la joie), il conteste surtout la voie aristotélicienne et scolastique du « juste milieu ». Dans *Éthique de Nicomaque*, Aristote soutient que « [...] la vertu morale est une moyenne [...] un milieu entre deux défauts, l'un par excès, l'autre par manque ; sa nature provient du fait qu'elle vise à l'équilibre aussi bien dans les passions que dans les actions » (1965 : 59). Rien n'est plus étranger à la morale du jeune Vadeboncœur qui, dans « La joie », rejette les compromissions du « bonheur », n'accordant de valeur qu'à l'absolu de la

---

3. Pour féconde qu'elle soit, la notion de « thème idéal » proposée par Vigneault (« forme constante, récurrente, leitmotiv animant les sujets composites » – 1994 : 42) fait abstraction d'un éventuel itinéraire, aspect fondamental de *La ligne du risque* et de l'ensemble de l'œuvre. La réédition de *La ligne du risque* en 1994 (à la fois chez BQ et dans la collection « du Nénuphar »), en modifiant l'ordre initial des chapitres pour placer le texte éponyme au tout début, souligne la configuration de l'œuvre : la dialectique progressiste devient à certains égards, à l'instar de « La joie » dans la première version du livre, le repoussoir de l'argumentation d'essais plus tardifs comme *Les deux royaumes*.

« joie », seule « réponse adéquate de l'âme à la question totale de l'univers, qu'elle justifie pleinement et indépendamment de ce que la critique pourrait prétendre » (1963 : 16-17<sup>4</sup>). Cette critique, Vadeboncœur la fera pourtant sienne dans les textes suivants, sans renier toutefois une exigence de radicalité qui restera attachée à son œuvre entière, en dépit du désaveu, dans *Les deux royaumes*, d'une certaine rhétorique du progressisme.

Dans *La ligne du risque*, le monde radical de la joie est associé d'emblée à la littérature, dès les tout premiers mots du texte en fait : « La création littéraire m'a procuré quelque connaissance de la joie, que j'analyse ici en la comparant au bonheur » (LR-11). C'est d'abord le monde de la littérature qui participe de l'absolu de la joie ; il s'agira dès lors, pour l'« homme de lettres », de résister, à partir de l'expérience de la littérature, aux compromissions que sont toujours, dans ce recueil, les spécialités disciplinaires, du moins telles qu'elles se manifestent dans la société de l'époque : la philosophie, la théologie, les sciences sociales, l'historiographie.

Ainsi, le deuxième texte, mettant en cause l'idéalisme binaire qui structure le premier, en impute d'abord la responsabilité, dès le deuxième paragraphe, à l'institution philosophique canadienne-française :

*Sans cesse rappelé à la conscience de soi par une philosophie d'ordre culturel, notre peuple périclite pourtant dangereusement dans sa culture.*

*Cette aberration historique progressive est inconsciente parce qu'inconsciente est l'erreur philosophique qui en est cause. Elle est soustraite au regard notamment par la couverture même des enseignements dispensés, c'est-à-dire par l'illusion de l'idéalisme* (LR-18).

On voit que ce qui est opposé à cet idéalisme, c'est avant tout l'histoire ; une histoire placée sous le signe de la déchéance, mais dont le mouvement ne saurait être écarté. Il s'agit alors de reconnaître ce

---

4. Dorénavant les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention LR- suivie du numéro de la page.

mouvement, que nie l'idéalisme, pour être en mesure d'infléchir le cours de l'existence collective. Insistons sur le fait que si l'idéalisme en question est celui des élites canadiennes-françaises, il est aussi celui du jeune auteur de « La joie », qui soutenait que « [l]a joie intègre d'un seul coup le fait de l'univers dans une pensée métaphysique parfaite ». C'est l'« esprit du bonheur », ajoutait-il, qui est « fauteur de problèmes » (LR-16). Plutôt que d'écarter ces problèmes au nom d'une transcendance qui les dépasse, l'essayiste centre désormais son attention sur eux.

L'avènement de la perspective historique survient donc très tôt dans le recueil, et il en va de même pour la dialectique, qui répond au dualisme comme la conscience historique répond à l'idéalisme. En effet, l'examen de l'histoire de la culture québécoise conduit rapidement à un diagnostic d'« insuffisance dialectique » (LR-22). Cette culture, il aurait fallu « l'assaillir de multiples façons notamment par l'ironie ». Or le peuple canadien-français « n'a point eu d'ennemis intellectuels » ; son « [p]etit classicisme [...] n'a pas eu d'adversaires spirituels ». « Point de maîtres, non plus, ajoute-t-il, qui aient, d'enseignement ou d'exemple, renouvelé le cœur » (LR-21-22). Sans proposer d'autre solution que l'appel à la contradiction, Vadeboncœur prend ici davantage figure d'« exemple » que d'« enseignant » ; par ailleurs, dans la suite du recueil, ce diagnostic de 1952 sera modifié, puisque Borduas apparaîtra comme le maître exceptionnel ayant, par le manifeste *Refus global* de 1948 (précisément dans la période qui sépare la rédaction des deux premiers chapitres de *La ligne du risque*), pris le contre-pied de la mentalité que dénonce Vadeboncœur.

Si les deux premiers chapitres entrent en relation dialectique, sans autre synthèse qu'un appel à l'existence<sup>5</sup>, les liens entre « Pour

---

5. L'existentialisme, dans « Pour une dynamique de notre culture », est explicitement opposé à « l'essentialisme » (LR-20-21). Mais à l'axiome selon lequel « l'existence précède l'essence », Vadeboncœur préfère celui-ci, qui serait mieux adapté à la situation canadienne-française : « Il faut être affamé d'existence » (LR-30). Il s'agit moins de valoriser l'existence comme principe que d'inciter les lecteurs canadiens-français à la vivre entièrement.

une dynamique de notre culture » et les textes suivants sont différents. Ceux-ci constituent un répertoire de compétences disciplinaires auxquelles Vadeboncœur oppose l'engagement et la méthode de l'essayiste.

Le troisième chapitre, « Réflexions sur la foi », n'est pas totalement étranger au chapitre inaugural. La foi y est présentée à la manière de la joie, avec la même intransigeance. Mais, conformément aux principes avancés dans le deuxième chapitre, la foi est avant tout considérée à partir de l'expérience historique, et plus particulièrement l'expérience canadienne-française, sur laquelle l'exergue ironise dès le départ (il s'agit d'un extrait de l'hymne national canadien : « Et ta valeur, de foi trempée,<sup>o</sup> Protégera nos foyers et nos droits »). Dans son procès de la société canadienne-française, Vadeboncœur conspue surtout les « spécialistes » de la foi : la « foi institutionnelle » (LR-33), son « expression académique » (LR-35), le « verbalisme » (LR-35) et la pauvreté de la « philosophie traditionnelle » (LR-44). Il s'agirait plutôt, pour l'essayiste, au nom de la foi, d'être « moderne », ce qui « signifie, depuis plusieurs siècles, être engagé dans la bataille de l'Homme » (LR-41). En cherchant à nouveau des inspirateurs, il les trouve paradoxalement, de façon pour le moins provocatrice, du côté des incroyants : « Le croyant orthodoxe lui-même doit [...] fixer s'il le faut un œil d'envie sur l'infidèle pour l'intégrité de la croyance » (LR-34). Car, demande-t-il plus loin,

*[u]ne grande partie de la vérité moderne ne sort-elle pas de ceux qui, ayant perdu la foi, ont eu, eux, le désir, la passion de chercher, et n'est-ce pas là un scandale que cette volonté éperdue de salut ait été, à certaines périodes et dans certaines contrées, leur apanage quasi exclusif ?* (LR-38).

Le manque de désir, de passion, serait plus condamnable que le manque de foi. Ainsi, Vadeboncœur inverse le lieu commun sur la « mission » canadienne-française : l'exemple spirituel viendrait d'ailleurs, et même de l'extérieur de la tradition chrétienne. Dans le texte éponyme, l'essayiste prolongera ce paradoxe, en soutenant

que le problème du Québec n'est pas d'avoir été trop religieux, mais de ne pas l'avoir été suffisamment, pour n'avoir pas pris de risque authentique.

C'est donc le paradoxe qui permet de mettre en place une dialectique de la foi fondée sur l'histoire concrète. Or cette dialectique ne débouche pas sur une synthèse, elle débouche sur un appel qui prend la forme d'une accumulation de négations :

*La culture, ici, n'a de chances de vie que dans la mesure où elle se mettra à différer de ce qu'elle fut. Elle devra participer d'emblée à la vie de l'extérieur. Ni notre histoire, ni nos perspectives historiques traditionnelles, ni notre mythe patriotique, ni notre acquis intellectuel, ni notre pensée, ni nos moyens économiques, ni notre densité de population, ne pourront la vivifier. Elle n'a pas suffisamment, d'elle-même et de son passé, pour rendre les hommes croyants (LR-48).*

Le « nous » canadien-français est condamné à se nourrir de ce qu'il n'est pas, au nom même des valeurs qui ont façonné son identité. Or ce bilan dévastateur qui réduit à néant le Canada français ne fait pas pour autant de l'« extérieur » un envers purement positif.

En effet, dans le quatrième chapitre, Vadeboncœur fait le procès de la culture états-unienne en attaquant longuement le syndicalisme américain. La figure de l'ennemi s'étend du coup à une certaine image de l'Amérique. Mais l'essayiste continue de cibler les « spécialistes » patentés qui auraient exclu le risque en invoquant leur compétence. Vadeboncœur ironise sur la revue *Relations industrielles*, et il le fait à l'origine dans une revue littéraire, *Écrits du Canada français*, à côté de nouvelles et d'un éloge à Saint-John Perse... Ce que l'« homme de lettres » reproche avant tout aux spécialistes, c'est de désamorcer une dialectique très concrète, celle de la lutte des classes, de prôner, comme la « bureaucratie syndicale », « la stabilisation du travail aliéné » (LR-87) :

*On voit en de nombreux quartiers, dans les universités, sur la place publique, des hommes de pensée discuter*

*gravement les techniques diverses de la conciliation, dans la perspective d'un syndicalisme ayant enfin accédé à un ordre social, où les « droits » des patrons et les « droits » des ouvriers composeraient. [...] Il est évident que les professeurs prennent pour acquis un syndicalisme assagi, reconnu, prôné, domestiqué [...]. Le conformisme encadre cette pensée. Cependant, celle-ci se manifeste avec abondance : articles, séminars, études, livres, conférences, déclarations publiques. Elle est avare de conceptions hardies, puisqu'en aucune façon elle n'est révolutionnaire [...] La révolution par les pédagogues. Eux-mêmes bien intégrés à l'ordre social et n'étant nullement impliqués dans une poussée révolutionnaire vers le pouvoir [...] c'est le triomphe de la méthode minutieuse et rigoureusement scientifique et les professeurs sont heureux (LR-90-91).*

Ici encore, l'inventaire est dévastateur. Les « experts » et leurs « méthodes » sont écartés pour les mêmes raisons que l'étaient les figures du passé canadien-français : ils prennent valeur de représentants et de générateurs de l'ordre et de la mesure, qu'il faudrait bousculer<sup>6</sup>. L'essayiste se substitue donc à eux en accumulant des paradoxes pour dévoiler des contradictions, en créant des antithèses pour faire advenir un mouvement dialectique. « Il faut, soutient-il, redonner de la ligne à tout cela » (LR-53). Il dénonce les « contresens » commis par les syndicats américains (LR-53) ; il souligne le paradoxe, dans l'histoire du syndicalisme américain, d'un « vide illustré de victoires » (LR-60) ; il oppose la vérité à la « mystification » (LR-63) et à la « respectabilité » (LR-73) ; il s'étonne que les syndicalistes américains n'aient « jamais prononcé le mot *capita-*

---

6. Opposant sa parole d'essayiste au discours des experts, Vadeboncœur observe que les dirigeants syndicaux valorisent celui-ci aux dépens de celle-là : « Tout exposé révolutionnaire prend [...] couleur de commentaire idéaliste et plus ou moins superflu : le chef ouvrier le rejette au domaine littéraire » (LR-80).

*lisme* avec défi » (LR-69), semblant satisfaits, par la convention collective, d'un « équilibre imaginaire entre les privilèges de la classe dominante et la condition du travailleur » (LR-79). Cet équilibre, qui correspond au juste milieu que le jeune auteur de « La joie » récusait, se révélerait la « force d'inertie » (LR-96) par excellence.

En relativisant l'éloge de l'ailleurs qui concluait le chapitre précédent, Vadeboncoeur relativise aussi sa radicale évacuation du passé. L'exemple du syndicalisme américain lui montre que, pour se déployer, une dynamique basée sur la dialectique doit se fonder sur la mémoire :

*Satellite aberrant détaché de la révolution, le syndicalisme nord-américain semble [...] agir suivant une nécessité d'autant plus fatale, d'autant plus aveugle, qu'il refuse de rattacher ses actes à la transformation des rapports sociaux, c'est-à-dire à un sens historique profond. Coupé de sa source idéologique et historique, les effets qu'il produit reflètent cette lacune radicale. Ils sont idoines à son caractère de mouvement ayant répudié sa tradition. Il est contenu tout entier dans le présent, il agit à partir de son organisation actuelle, de ses moyens actuels, assez substantiels pour dispenser sa courte vue des lumières de la dialectique. Sans passé, il crée, non pas du futur, mais du présent (LR-100).*

Retournant à la situation du Canada français dans le chapitre suivant, « La ligne du risque », Vadeboncoeur met à profit son observation sur le statut du passé. Il s'agit, tout en le désacralisant, de ne pas l'abolir. Aussi l'essayiste construit-il une nouvelle historiographie fondée sur l'opposition de deux paradigmes qui sont désignés par le jeu des exergues :

*« Notre maître, le passé »*

*Lionel Groulx*

*« Le passé dut être accepté avec la naissance, il ne saurait être sacré. Nous sommes toujours quittes envers lui »*

*Paul-Émile Borduas*

Lionel Groulx et Paul-Émile Borduas ne représentent pas seulement des conceptions de l'histoire ; ils sont aussi, en tant qu'acteurs historiques, l'expression d'une dialectique que Vadeboncœur situe dans le passé récent. La figure de l'artiste pamphlétaire s'oppose à celle de l'abbé historien au sein même d'une configuration historiographique inédite. Après n'avoir trouvé qu'en Europe les exemples de risque authentique qu'il cherchait, et après avoir refait longuement l'inventaire décevant du milieu canadien-français, l'essayiste salue finalement l'exception, la figure historique à partir de laquelle il croit pouvoir poser le problème canadien-français à nouveaux frais :

*[...] il y a eu un maître, dont tout le mouvement actuel pourrait relever. C'est Paul-Émile Borduas. Borduas fut le premier à rompre radicalement. Sa rupture fut totale. Il ne rompit pas pour rompre ; il le fit pour être seul et sans témoin devant la vérité. Notre histoire spirituelle recommence à lui (LR-185).*

En un sens, Borduas prend ici la place que l'essayiste occupait dans les chapitres antérieurs lorsqu'il accumulait les négations. En trouvant un précédent historique de ce côté, Vadeboncœur peut se définir un nouveau rôle<sup>7</sup>, qui est d'animer la contradiction historique entre Groulx et Borduas, et non plus seulement de reproduire la position de refus adoptée par le peintre. Car l'essayiste considère avant tout l'attitude de Borduas comme un point de départ qui n'a pas plus de valeur en lui-même que son point d'arrivée :

*Peu importe d'où l'on part ; les artistes savent l'importance d'un point de départ arbitraire. Si nous devons être jugés, nous ne le serons pas sur le point d'où nous partons*

---

7. Ce rôle est très explicitement un rôle d'historien, auquel l'essayiste supplée. En effet, lorsqu'il veut situer « exactement [s]on propos », Vadeboncœur pose la question : « Que se trouvait-il à faire historiquement ? » (LR-186). À la page suivante, il déplore que « [l]'histoire n'a[it] pas encore adopté Borduas ».



*dans les ténèbres de l'univers ; les hommes d'Église devraient savoir cela. Borduas fut le premier à se reconnaître dans l'obscurité totale et à assumer son vrai dénuement [...]. Il lui fallait tout abandonner, parce que tout était organisé ; il lui fallait tout révoquer en doute, parce que chaque parcelle de la vérité tenait dans un système. Des théologiens, qui sont souvent des moralistes à bon marché, vous diront qu'il y a l'orgueil, mais on peut leur répondre qu'il y a aussi la lâcheté et le mensonge. Rejoindre les ténèbres peut être un acte de vérité. Le point d'arrivée non plus ne sert pas nécessairement à juger un homme. Ces deux choses sont tout à fait relatives (LR-186).*

Évidemment, si le point de départ et le point d'arrivée sont relatifs, ce n'est pas par rapport à un compromis, mais, bien au contraire, en regard de « l'affirmation progressive d'un sens à notre aventure historique » (LR-187). Ce terme d'« aventure », qui aurait été saugrenu pour caractériser l'histoire canadienne-française dans le cadre de la condamnation antérieure, devient, grâce à la figure de Borduas, apte à rendre compte d'une nouvelle conception historique.

Dans le dernier texte du recueil, Vadeboncœur élargit ce regard prospectif. Encore une fois, c'est l'observation des contradictions dans la réalité sociale qui le retient. En 1963, quoi de plus actuel que l'affrontement des deux « blocs » antagonistes américain et russe, qui paraît annoncer le pire ? À titre de bilan des explorations antérieures, l'essayiste considère surtout deux aspects : l'absurdité d'une division binaire du monde et l'éventualité de la dissipation des forces dialectiques. Vadeboncœur place sa réflexion sous la gouverne de la littérature en citant en exergue un long extrait du *Micromégas* de Voltaire. Pour la première fois dans le recueil, c'est la fiction qui guide la réflexion, plus précisément une dystopie qui doit montrer par l'absurde comment orienter l'action. Les premiers mots de l'essai pointent d'entrée de jeu les forces de la contradiction qui animaient les chapitres antérieurs : « Au lendemain d'une guerre atomique, les idées de liberté, de capitalisme, de communisme, de matérialisme dialectique, seraient devenues

dérisoires et maudites. Les survivants, horrifiés et malades, traînaient leur peine dans un univers décomposé » (LR-222). La puissance des deux grands ferait de cette éventualité une détermination du présent : « La force, parvenue à son point le plus haut, emprisonne l'homme dans ses systèmes » (LR-228).

Face à la possibilité d'une guerre qui ne pourrait conduire qu'au néant, la logique de l'affrontement nécessaire, prônée dans les chapitres antérieurs, se voit mise en cause. Il ne saurait s'agir de baisser les bras : « Il faut trouver un chemin qui ne soit pas la guerre, mais qui ne soit pas la capitulation pure et simple » (LR-246). Or, devant la menace de la guerre, l'essayiste constate qu'« il n'y a qu'une thèse, [qu']il n'y a plus d'antithèse : comment soutenir que les moralistes de la paix soient dans l'erreur ? » (LR-267). S'il est impossible d'opposer guerre et paix, puisque le premier terme est inadmissible, s'il est impossible par ailleurs de renoncer à la dialectique, Vadeboncœur propose de « contredire et de contrarier les états-majors » (LR-259), mais surtout de travailler à la représentation d'un futur euphorique qui pourrait être efficacement opposé au présent. Et pour esquisser cette représentation, il retourne à la figure de la joie qui ouvrait le recueil :

*Il faut donc orienter le monde vers la conscience de ce qu'il peut accomplir. Lui parler de fraternité, d'harmonie, de joie, et de réaliser enfin ce que triomphalement avant l'heure la musique allemande semble parfois célébrer, ce n'est plus seulement l'enchanter, mais c'est faire que la multiplicité grandissante des exhortations pour son bonheur et sa justice l'inclinent à reconnaître les possibilités nouvelles. La joie, cette sorte de joie que l'homme se reconnaissant enfin éprouve quand à la fin d'une guerre il descend dans la rue, peut agrandir la sagesse de l'homme [...] (LR-281).*

Voici Vadeboncœur revenu à ce que « triomphalement avant l'heure » il célébrait. Il confère ainsi au recueil une structure circulaire qui redonne de la pertinence au premier chapitre ; il préserve en

outre le principe dialectique en orientant son livre vers le futur, la fonction de l'utopie étant d'opposer l'idéal à la confusion du présent.

Cette utopie est présentée comme un pari (LR-266) et participe donc elle aussi du paradigme du risque. À partir du deuxième chapitre, cette exigence est inséparable de la progression historique ; et au bout du compte, il en va de même pour le premier chapitre qui se voit ultimement inscrit dans une perspective historique. De sorte que la structure du recueil impose une double lecture qui fait de chaque chapitre une variation sur le thème du risque, et de l'ensemble une progression vers la maîtrise d'une perspective historique dialectique. En inventoriant et en mettant à l'épreuve les ressources de la contradiction, Vadeboncœur explore aussi les domaines d'intervention de l'essayiste. Il illustre la nécessité d'un point de vue littéraire – c'est-à-dire, selon lui, *entier* : à la fois global et radical –, distinct des nouvelles spécialisations qui se développent avec la Révolution tranquille<sup>8</sup>.

---

8. L'exemple de Vadeboncœur montre qu'on ne peut considérer, en bloc, les essayistes comme de purs « intermédiaires » du discours des nouveaux technocrates, ainsi que le fait Jocelyn Létourneau dans son article « Le “Québec moderne” : un chapitre du grand récit collectif des Québécois » ; d'autant moins que, selon Létourneau, le discours technocrate se serait imposé « au prix d'une “destruction et d'une épuration spectaculaires de la puissance des contradictions et des incohérences de l'histoire” » (1992 : 73 ; Létourneau cite ici Guillaume, 1980).



*RÉPERTOIRE* (1961)  
ET *NOUVEAU RÉPERTOIRE* (1965),  
DE JEAN SIMARD

LE RECUEIL D'ESSAIS COMME MOSAÏQUE

*René Audet*

CRELIQ, Université Laval

La montée de la littérature essayistique dans les années 1960 marque certainement une étape importante dans le développement du genre au Québec. Elle montre le passage à l'écrit d'une pensée proprement québécoise, peu à peu détachée de ses sources européennes. Ce passage, sans conventions ni accords tacites, est incarné dans une forme commune : plusieurs essayistes de cette décennie se sont tournés vers le *recueil* d'essais. Œuvre composite, le recueil rassemble des textes, inédits ou repris, qui forment un ensemble plus ou moins homogène exprimant la pensée subjective de l'auteur. La longueur des essais rassemblés constitue une caractéristique formelle de ces œuvres<sup>1</sup>, généralement peu considérée pourtant ; elle prend une importance certaine lorsque des recueils réunissent des essais de longueur non « conventionnelle ». C'est en

---

1. Il ne faudrait pas être dupe et attribuer la spécificité de ce trait aux seuls recueils d'essais des années 1960 ; cependant, à l'inverse, il importe de tenir compte de cette constante qui sera déterminante dans l'étude des œuvres de Jean Simard.

observant les variantes d'une forme en voie d'institutionnalisation, le recueil d'essais, qu'il devient possible de mesurer l'impact de sa construction textuelle sur l'architecture sémantique de l'œuvre. Une telle variante est proposée par *Répertoire* et *Nouveau Répertoire* de Jean Simard, recueils publiés en 1961 et en 1965. Ainsi, mon champ d'investigation est celui du recueil, qui me semble se présenter chez Simard sous une modalité différente de celle des recueils d'essayistes contemporains. Un survol analytique de la réception critique et d'éléments du paratexte guidera mon étude de la forme du recueil chez Simard, une forme qui modèle l'expression de la pensée de l'auteur.

L'écriture de Simard emprunte plusieurs formes littéraires : romans, nouvelles, essais et pièces de théâtre, sans compter une dizaine de traductions de romans et d'essais. S'inscrivant au cœur d'une production qui s'échelonne de 1947 à 1983, *Répertoire* est précédé de quatre romans et n'est séparé de *Nouveau Répertoire* que par un recueil de fictions<sup>2</sup>. Ces deux publications constituent en quelque sorte une « pause » essayistique<sup>3</sup> dans une œuvre principalement romanesque ; Simard peut y exprimer librement ses préoccupations et ses réflexions, sans détour par la fiction<sup>4</sup>. Cette pause est constituée d'une somme impressionnante de courts textes, un peu plus d'un millier, répartis en deux volumes comptant plus de 300 et 400 pages. *Répertoire* et *Nouveau Répertoire* ont une forme

---

2. *Félix. Livre d'enfant pour adultes*, 1947 ; *Hôtel de la Reine*, 1949 ; *Mon fils pourtant heureux. Roman*, 1956 ; *Les sentiers de la nuit. Roman*, 1959 ; *13 récits*, 1964.

3. Simard est l'auteur d'un autre essai, *Une façon de parler. Essai sur les implications du langage*, publié en 1973, qui porte spécifiquement sur la question de la langue. Seule la forme – un assemblage de courts textes (dans ce cas numérotés) – est similaire à celle des deux autres essais ; en effet, Simard n'y traite que d'un seul sujet, alors qu'il en aborde plusieurs dans *Répertoire* et *Nouveau Répertoire*.

4. Le rabat de la couverture de *Nouveau Répertoire* mentionne : « Négligeant l'affabulation du roman ou des récits, les personnages porte-parole, l'auteur parle ici en son propre nom. »

similaire : tous deux portent la mention générique « Essai<sup>5</sup> » ; un « En guise de préface », où Simard présente l'œuvre et décrit le métier d'écrivain, précède un enchaînement de textes oscillant entre une ligne et quelques pages ; les essais – critiques, observations, réflexions, descriptions, citations ou maximes – sont disposés de façon continue, sans rejet à la page suivante, et surtout sans classement dans ces volumes ne comportant ni table des matières ni index des personnes citées ou des sujets traités. Quelques traits formels les distinguent toutefois : les textes de *Répertoire* n'ont pas de titre, ils sont simplement séparés par un tiret ; le dernier essai est suivi du mot « Fin ». Tous les textes de *Nouveau Répertoire* comportent un titre qui permet seul de délimiter leurs frontières ; ils partagent parfois le même titre (textes consécutifs ou non<sup>6</sup>). En clôture du volume figurent les lieu et date de fin d'écriture<sup>7</sup>.

Simard a rassemblé dans ses *Répertoire* des textes divers tant par leur origine que par leur nature. Chroniqueur à l'émission radiophonique *L'art et la vie* de Radio-Canada, il a récupéré quelques-unes des causeries produites dans ce cadre ; de la même façon, il publie de nouveau des articles parus dans la revue *Liberté*. Selon Pierre H. Lemieux, Simard a également « puisé dans ses carnets personnels un grand nombre de pensées, de souvenirs, d'observations, de notes de lecture ou de voyage, de réflexions sur l'art, sur son œuvre, sur la langue, etc. » (1985 : 724). Ainsi, des textes du

---

5. Une ambiguïté naît du singulier de cette mention (qui désigne un recueil, œuvre plurielle par définition) ; le transfert de l'étiquette générique de l'œuvre à chacun des textes se fait souvent sans questionnement (nous parlons effectivement *des essais* contenus dans *Répertoire* et *Nouveau Répertoire*). C'est pour éviter les incessantes nuances génériques que je conserve cette mention imprécise.

6. Par exemple, la récurrence du titre « Le vert paradis » (p. 15, 22, 46, 51, 69, 78, etc.) et l'enfilade de cinq textes intitulés « Quiz » (p. 127 à 129). La reprise de titres montre bien le caractère accessoire de cet élément paratextuel qui, pourtant, aurait pu établir une distinction entre les deux ouvrages de Simard.

7. Ces différences, non dépourvues d'intérêt, me semblent mineures dans l'étude de la forme du recueil chez Simard, d'où le fait que les deux œuvres seront désormais désignées par l'appellation les *Répertoire*.

spécialiste des beaux-arts côtoient des réflexions plus légères et spontanées. La diversité des origines explique bien les variations de style, de longueur, de but et de propos des essais réunis par l'auteur. De ce point de vue, les *Répertoire* apparaissent comme le terme de certains textes par la possibilité d'une dernière publication. Cependant, les essais de Simard ne sont pas que les restes fossilisés d'une écriture passée ; ils deviennent le terreau d'une écriture à venir, comme le sont les carnets, les journaux personnels d'écrivains. Il demeure néanmoins difficile de retracer les suites des *Répertoire*<sup>8</sup>. Un seul exemple suffira à illustrer le phénomène : *Répertoire* contient des esquisses de nouvelles, de récits<sup>9</sup>, dont quelques-unes seront reprises dans *13 récits*, publié trois ans plus tard<sup>10</sup>. Des textes, tantôt simples canevas, tantôt récits travaillés, trouvent une nouvelle vie dans un recueil de fictions brèves. D'abord considéré comme un simple point d'aboutissement, *Répertoire* est aussi une source d'écriture à laquelle puise l'auteur.

#### FORME ET RÉCEPTION CRITIQUE

L'œuvre essayistique de Simard, par l'examen de ses sources et de ses suites, montre une relative diversité de la nature des textes réunis. Des extraits de journal d'écrivain jouxtent des essais, des nouvelles et des réflexions générales sur la société ou sur l'art. Fait étonnant, la critique s'attarde peu à cette ambiguïté générique des

---

8. Il est évidemment plus aisé de se prêter à un exercice de génétique textuelle – trouver les avant-textes d'une œuvre dans la production antérieure d'un écrivain – que de voir dans une œuvre les possibles avant-textes d'œuvres parues *après* celle-ci...

9. Simard mentionne même au début d'un texte : « Sujet de roman » (1961 : 92). Dorénavant les renvois à *Répertoire* et à *Nouveau Répertoire* seront signalés par les seules mentions R- et NR- suivies du numéro de la page.

10. Signalons les cas les plus frappants : le texte des pages 58 à 61 correspond au récit « Une chambre » ; le récit des pages 182 et 183 offre une variante d'« Une chance » ; « Un rat » apparaît aux pages 198 à 200 ; une première version d'« Un miracle » se retrouve aux pages 225 à 227 ; une anecdote personnelle rapportée aux pages 310 et 311 est intégrée au récit « Un professeur ».



*Répertoire*. Jean-Charles Falardeau parle de *Répertoire* comme d'« un recueil d'aphorismes, d'apophtegmes, de pensées, de méditations, de brefs essais » (1963-1964 : 30), sans toutefois problématiser cette variété. Émile Bégin compare le *Nouveau Répertoire* aux *Caractères* de La Bruyère, ajoutant que « c'est un recueil de notes, d'observations écrites au jour le jour, sans lien apparent » (1965 : 277). Pour Paul Wyczynski la mention générique ne semble pas interférer avec la variété des textes : il décrit le « premier volume d'essais » de Simard comme un « monologue à haute voix, composé d'observations, de remarques, de méditations où des maximes se nourrissent souvent d'un narcissisme exalté » (1963 : 315). André Major fait exception. Lors d'un entretien avec l'auteur, il précise : « Je lis sur la page couverture de votre livre : *Nouveau Répertoire*, et comme sous-titre *Essai*. Pour moi, ce sous-titre est une erreur, car votre livre est plutôt un recueil d'observations, de notes, disons de propositions... » Ce à quoi Simard répond : « Oui, c'est ça, des propositions... des notes écrites au jour le jour. Je donne à mes lecteurs des prétextes à "jongler" » (Major, 1965 : 39). Simard reconnaît lui-même que la mention en couverture ne correspond pas tout à fait à la nature réelle du recueil. Cette concession ne l'empêche pas pour autant d'accepter d'être identifié comme un des essayistes des années 1960<sup>11</sup>.

La diversité observée par les critiques dans les *Répertoire* n'est pas tant celle des formes que celle des sujets<sup>12</sup>. De fait, les thèmes abordés sont très variés : les arts (peinture, sculpture, littérature), la

---

11. Dans « Essais », Simard constate que Pierre de Grandpré, « dans une étude parue dans *Liberté* et intitulée *Le Risque de penser* » (NR-298), cite son *Répertoire* comme un des essais alors récemment parus au Québec, à côté de ceux de Le Moyne, Gagnon, Marcotte, Trottier, Baillargeon et Vadeboncoeur. Il ne refuse pas ce statut, faisant équivaloir l'essayiste et l'écrivain-« homme habilité à penser » (NR-300).

12. « Sans doute, Jean Simard traite-t-il de sujets très nombreux dans son volume » (T., 1962 : 45) ; « Il s'agit de notes [...] sur les sujets les plus divers » (Pilon, 1965 : 450) ; « Au premier contact, on est agacé par le fouillis des thèmes » (Lesage, 1966 : 580) ; « L'A. s'intéresse à toutes sortes de sujets » (Légaré, 1967 : 70).

langue, l'éducation, la politique, la religion, les institutions, etc. Ces ensembles assez « touffus » (Hamel, Hare et Wyczynski, 1989 : 1241) que sont les essais de Simard ne manquent pas de susciter des jugements sur l'organisation de la matière, des sujets abordés. Les commentaires adressés à l'auteur ne concernent pas le respect ou l'irrespect du genre de l'« essai », mais bien l'organisation des textes au sein du recueil. Deux points de vue sont adoptés : le reproche d'une mauvaise organisation interne et le regard posé sur une forme non structurée.

Quelques critiques blâment Simard de ne pas avoir regroupé les textes selon les sujets abordés ; les arguments ont un fondement de toute évidence utilitariste. J. T., parlant des sujets très nombreux traités dans *Répertoire*, affirme :

*Il n'y a aucun ordre particulier. Nous croyons que c'est là une erreur. Il aurait dû diviser son livre en chapitres et c'eût été facile. Qu'est-ce qui l'empêchait par exemple de grouper ses réflexions sur la littérature en un tout ? [...] Ainsi le lecteur aurait pu s'y retrouver beaucoup plus facilement et éviter de se disperser (1962 : 45).*

Paul Gay, dans sa liste de « regrets » relatifs à *Répertoire* (où se trouve aussi le reproche de s'être attaqué à l'Église), signale qu'il aurait été préférable pour Simard de « classer ses remarques, sinon par auteur, au moins par genre », ajoutant qu'il manque une table des matières, « grave déficience qui rend un livre aussi important d'une utilisation difficile » (1962 : 40). De la même façon, à propos de *Nouveau Répertoire*, Romain Légaré déplore la faiblesse de l'auteur qui s'est « abandonn[é] au charme confidentiel d'une conversation à bâtons rompus avec le lecteur [...] alors qu'il [aurait pu] facilement réunir en autant de chapitres les propos proférés tantôt sur les intellectuels, tantôt sur les artistes ou sur l'art de vivre, etc.<sup>13</sup> » (1967 : 70). Le point de vue que partagent ces trois

---

13. Signalons que la première partie de la phrase est une transcription du rabat de la couverture ; Légaré, en ajoutant la seconde partie, connote rétrospectivement et négativement le premier segment.

critiques tend à faire des *Répertoire* des œuvres diminuées par leur manque de structuration ; l'absence de construction nuit, selon eux, à la lisibilité du livre et à son utilisation.

Parallèlement, une position moins utilitariste s'observe dans la critique. Il ne s'agit pas alors de commenter les choix de l'auteur, mais plutôt de trouver une façon d'appréhender le discours non structuré. À la lecture du second recueil de Simard, François Hébert s'interroge : « Dès l'abord donc, une question de méthode : comment capter le message de l'auteur ? Je pense qu'il faut se mettre sur un pied d'égalité avec l'auteur, c'est-à-dire envisager l'œuvre comme elle a été créée : par fragments, par éclairs » (1965 : 5). Le questionnement de Hébert rejoint la problématique du parcours de lecture évoqué sur le rabat de la couverture de *Nouveau Répertoire* : « Libre à l'interlocuteur de le suivre dans ces méandres, ou de prendre, à son gré, des raccourcis... » Pierre H. Lemieux, décrivant les sources des textes et la constitution du recueil, conclut : « Le résultat donne ce qu'on nomme *mélanges* littéraires [...]. L'ordre de l'ouvrage est alors celui de la fantaisie » (1985 : 724). L'association à une forme voisine vient justifier l'absence d'une quelconque structuration (thématique, chronologique, générique, etc.). Gilles Marcotte, dans une approche globalisante, affirme simplement que « pour décrire complètement ce livre [*Répertoire*], il faudrait décidément le transcrire : il offre la diversité, les contradictions d'une présence humaine » (1962 : 9). Reffet d'un auteur, le recueil calque le désordre de la pensée et celui du monde dans lequel il s'inscrit. Ce désordre apparent cache une certaine unité, selon Jean-Guy Pilon : « [...] il y a de tout dans ce livre ; tous les tons, tous les sujets, toutes les pensées. Mais il s'en dégage cependant une unité : celle que l'écrivain confère à ses choix, ses options, ses amours et ses haines » (1965 : 450). Les *Répertoire* illustreraient ainsi la permanence de la pensée de l'auteur transcrite dans le désordre des hasards de l'écriture.

## DU TITRE À L'ŒUVRE

La réception des *Répertoire* met en évidence l'absence de structuration du recueil et l'éclatement du discours essayistique de Simard, mais sans jamais rechercher l'origine et la signification du titre. Un seul critique, Jean Hamelin, établit un rapprochement entre Jean Simard et Michel Butor qui a publié, un an auparavant, un recueil d'essais intitulé *Répertoire*<sup>14</sup>. Hamelin compare rapidement le contenu de ces deux œuvres portant le même titre, signalant la haute voltige des études proposées par Butor, par opposition aux simples « notations » marquées par la « verve toujours jaillissante » de Simard et par son « langage de la raison<sup>15</sup> » (1961 : 11). Cependant, il ne s'aventure point dans la comparaison des formes du recueil associées à ce titre. La compréhension de la structuration des cinq *Répertoire* de Butor est grandement facilitée par le dernier essai du cinquième tome, justement intitulé « Répertoire ». Butor y mentionne la présence de 21 textes dans chacun des recueils (« accident » pour le premier, structure pour les suivants) et exprime clairement son refus du rassemblement gratuit<sup>16</sup>. Une volonté d'or-

---

14. De 1960 à 1982, Michel Butor a publié cinq *Répertoire* (numérotés de I à V), aux Éditions de Minuit.

15. « Pour arriver à cette fin [livrer le fruit de ses réflexions], Jean Simard a depuis quelques années jeté sur un carnet des centaines de notations dont l'ensemble vient de paraître sous le beau titre de "Répertoire". L'usage récent de ce titre par Michel Butor, qui l'a appelé à couronner un ensemble d'études littéraires allant de Madame de La Fayette à Dostoïevsky, Joyce et Proust, n'a pas arrêté Jean Simard sur le choix qu'il allait en faire. Sans doute a-t-il jugé le vocable à son potentiel de franchise et de sonorité et l'ayant trouvé beau et convenable à son propos, l'a-t-il à son tour adopté. Est-il besoin de dire que l'essai qu'il nous livre aujourd'hui n'a rien de commun avec le recueil de Michel Butor, qu'il est dans ses visées beaucoup plus modeste, et qu'il se situe à un palier nettement différent ? » (1961 : 11).

16. « Lors de la parution du premier *Répertoire*, j'ignorais qu'il y en aurait un second ; mais lors de la parution de celui-ci je savais qu'il y en aurait au moins un troisième pour lequel je commençais à réserver en particulier des textes concernant la peinture. C'est peu à peu, en commençant à travailler sur d'autres séries : *Illustrations* d'abord, puis *Matière de rêves*,

ganisation – thématique et formelle – émane du propos de Butor et modèle ses recueils d'essais.

Ce fait établi, qu'apporte le titre à l'œuvre qu'il décrit ? Selon l'acception usuelle, le titre est une « expression qui présente ou évoque le contenu d'un livre » (*Le grand Robert*) ; cependant, nombre d'exemples – et Gérard Genette l'a bien illustré (1987 : 73-85) – montrent l'existence de deux classes de titres : thématiques (les plus fréquents, ceux qui décrivent le contenu) et rhématiques (plus rares, ceux qui évoquent la forme, le genre de l'œuvre)<sup>17</sup>. Or, chez Butor comme chez Simard, le mot « répertoire » renvoie à la forme plutôt qu'au contenu de l'œuvre. En effet, l'idée d'ensemble, d'organisation matérielle de données constitue le sens premier de ce mot<sup>18</sup>. *Répertoire* de Butor présente un ensemble d'unités matériellement réunies, mais il répond moins bien au critère de classification. Les *Répertoire* de Butor comptent une table des matières, mais le classement selon un certain ordre, nécessaire pour reconnaître le caractère méthodique du recueil, semble faire défaut. Faudrait-il plutôt envisager le mot « répertoire » dans un sens second, celui d'ensemble des œuvres formant le bagage personnel d'un artiste<sup>19</sup> ? Cette hypothèse pourrait faciliter la compréhension du lien unissant le titre au texte qu'il désigne. Le titre *Répertoire*

---

que j'ai décidé qu'il n'y en aurait que cinq. Je voulais éviter que ces recueils devinssent de simples accumulations, des fourre-tout. L'exemple de certains, fort grands par ailleurs, ajoutant tome après tome à leurs séries sans s'interroger sur la forme même du recueil, produisant selon le même moule monotone, me mettait en garde » (Butor, 1982 : 326).

17. Convoquant entre autres *Répertoire* (les cinq tomes de Butor), Genette souligne que « d'autres intitulations, inévitablement moins classiques, font appel à un type de définition plus libre, exhibant une sorte d'innovation générique, et que l'on pourrait, pour cette raison, qualifier de *paragénérique* » (1987 : 82-83).

18. « Inventaire méthodique (liste, table, recueil) où les matières sont classées dans un ordre qui permet de les retrouver facilement. Par extension : Recueil méthodique » (*Le grand Robert*).

19. « L'ensemble des œuvres qu'un acteur, qu'un musicien a l'habitude d'interpréter » (*Le grand Robert*).

n'entre pas en totale contradiction avec l'œuvre publiée par Butor, puisque le sens général de ce mot évoque l'idée d'un ensemble, qui serait ordonné d'une quelconque façon.

À partir de ces observations sur les essais de Butor, il est possible de s'interroger sur ce que le titre *Répertoire* pourrait nous apprendre sur les recueils de Simard. Titre rhématique, il décrit seulement la forme de l'œuvre et non son contenu. Cette observation est d'autant plus pertinente que Simard a publié, entre ses deux *Répertoire*, un recueil de récits dont le titre – *13 récits* – emploie à peu près le même procédé, soit une description formelle, plus précisément générique, de l'œuvre<sup>20</sup>. Dans le cas des recueils de fictions brèves, le titre joue un rôle majeur, selon qu'il est original ou qu'il reprend le titre d'un des textes rassemblés (voir Boucher, 1992 : 18-19). Chez Simard, il n'accorde la prééminence à aucun texte (ce qui serait possible par l'emprunt du titre), et ne révèle que de minces indices sur le contenu des récits. Cette entreprise de banalisation est poussée plus avant par Simard, qui donne à chacun des textes un titre commençant par un article indéfini (« Un... » ou « Une... »). Le narrateur rapporte donc *une* anecdote parmi d'autres : le récit de ce qui arrive à *un* professeur parmi d'autres ; celui qui raconte *une* chance, *une* rencontre, *un* voyage de noces, *un* départ parmi d'autres... L'étude du paratexte de *13 récits* apparaît une porte d'entrée pertinente à l'analyse de ce recueil. De la même façon, le titre *Répertoire* refuse la prééminence d'un texte par l'utilisation de son titre, tout comme il refuse de livrer quoi que ce soit sur le contenu de l'œuvre : ce livre aurait bien pu être un répertoire des œuvres du Cercle du livre de France (selon les renseignements de la page couverture) n'eût été de la mention générique « essai ». Le nombre limité d'indices sur l'œuvre –

---

20. Il faut ici préciser que la mention « récits » décrit quelque peu le contenu, la classe générique « récit » ne décrivant pas que des traits formels de ces textes ; elle peut évoquer, par exemple, la part (auto)biographique (expérience vécue ou présentée comme telle), l'énonciation lyrique, le parcours sans fin, etc. (Mercier, 1998).

exception faite de la description sur le second rabat du livre<sup>21</sup> et de la préface – contraint le lecteur à aborder *Répertoire* sans autre idée à son propos que ce que suggère l'intitulé. Ce titre modèlerait ainsi l'horizon d'attente du lecteur pour qui le terme « répertoire » fait référence à un assemblage d'unités classées selon un certain ordre.

La polarisation de la critique pourrait dépendre jusqu'à un certain point de l'évaluation du degré de réalisation du « programme » annoncé par le titre. La variation de la perception du sens du mot « répertoire » est ici déterminante. Quelques-uns, jugeant que l'annonce d'un inventaire méthodique n'était pas respectée, ont considéré qu'il y avait discordance entre l'œuvre et leur horizon d'attente (donc, entre l'œuvre et le sens qu'ils donnaient au mot « répertoire ») ; toutefois, ceux pour qui l'attente était minimale (entendant « répertoire » dans son sens large) n'ont probablement pas été déçus, construisant le sens de *Répertoire* principalement à partir des textes (et non des présupposés du titre). Il apparaît cependant risqué de faire reposer les variations de la réception des *Répertoire* de Simard uniquement sur le paratexte (et sur d'hypothétiques horizons d'attente influencés par ce facteur parmi d'autres). Des caractéristiques textuelles doivent donc entrer en ligne de compte dans l'évaluation de ces deux œuvres profondément marquées par leur organisation, par leur forme.

Comme le signalent la majorité des critiques, l'organisation des textes des *Répertoire* n'est pas régie par une quelconque classification ; au contraire, cette disposition apparaît purement aléatoire : les textes ne sont pas regroupés selon leur sujet, ni selon leur genre. Les esquisses de nouvelles côtoient des propos sur l'histoire de l'art et des critiques sur le clergé canadien-français. Une table des essais rassemblés dans les recueils n'a pas été dressée, ce qui peut dépendre à la fois de l'absence de titres (pour *Répertoire*) et de la quantité de textes. De plus, ce millier de textes réunis en un maigre 750 pages ne laisse pas de doute quant à la part importante

---

21. « Quant à cet ouvrage-ci, "Répertoire", c'est strictement cela : un répertoire des idées, des réflexions de l'auteur [...] »

de fragmentation des deux « textes » que constituent les *Répertoire*. Déjà, en 1961, Hamelin soulignait : « [...] son “Répertoire” est trop fragmenté pour répondre à la définition traditionnelle de l’essai [...] » (p. 11). Œuvres composées, les *Répertoire* semblent fondés sur le seul principe de la réunion des textes<sup>22</sup>.

Ce principe semble guider des formes voisines, celle du journal personnel ou celle des carnets, lesquelles comptent une particularité supplémentaire, celle de la datation des « entrées ». Une parenté peut facilement être établie, principalement par le truchement de l’auteur français Jules Renard et de son journal. Simard, dans ses *Répertoire*, aime à citer des écrivains, Renard surtout et ses phrases lapidaires, et ses fines observations. Jean-Charles Bonenfant signale une ressemblance entre le recueil de Simard et le journal de Renard (1961-1962 : 571) ; Gilles Marcotte, plus attentif au style, souligne : « [I]l y a du Jules Renard en lui, et l’on comprend qu’il le cite avec affection. L’œil est vif, la notation brève, précise<sup>23</sup> » (1962 : 9). La forme du journal et la quotidienneté de l’écriture sont maintes fois reconnues chez Simard<sup>24</sup> ; d’ailleurs, quelques rares traces autobiographiques ponctuent les recueils, des mentions ancrées temporellement (« Dans “la parole est à nos lecteurs” de *La Presse* d’aujourd’hui » – R-317) ou géographiquement (« Je travaille, à Paris, devant une large fenêtre » – NR-328). Pierre H. Lemieux parle plus précisément d’un « journal

---

22. Une étude qui serait davantage axée sur la nature et le contenu des essais de Simard profiterait de la lecture de l’ouvrage de Ginette Michaud, *Lire le fragment* (1989).

23. Il demeure évidemment difficile d’établir si la ressemblance est à ce point frappante que les critiques l’auraient notée même si Simard n’avait pas fait référence à Renard.

24. « À proprement parler, il ne s’agit pas d’un “essai”, comme Jean Simard nomme son ouvrage, mais plus précisément d’un journal » (Hébert, 1965 : 5) ; « C’est un recueil de notes, d’observations écrites au jour le jour, sans lien apparent » (Bégin, 1965 : 277) ; « Il s’agit de notes plus ou moins longues, écrites au jour le jour, sur les sujets les plus divers » (Pilon, 1965 : 450) ; « [...] renseignements glanés au jour le jour d’après l’actualité et au fil de ses lectures » (Landry, 1984 : 771).



intellectuel » (1985 : 730), soulignant ainsi la part essayistique de l'œuvre, davantage marquée par la pensée, la réflexion.

## DE LA FORME À LA PENSÉE

Cette proximité avec le journal personnel et les carnets (la contrainte chronologique mise à part) confirme une double tentation de Simard : la fragmentation et l'accumulation. L'auteur, écrivain de chaque jour, augmente périodiquement un texte inachevé, le complétant, le retravaillant sans cesse, jusqu'au jour de la publication d'une tranche de ces écrits compilés. L'appréhension de ces morceaux juxtaposés ne semble possible que par l'appréhension de l'ensemble : chacune des parties, minuscules, paraît trop peu signifiante par rapport au tout démesuré. Une telle esthétique de l'accumulation permet la construction d'une image globale : la lecture de chaque texte en tant qu'infime partie du recueil mène à la reconstitution d'un sens général, de la même façon que les tesselles, pièce par pièce, fabriquent l'image d'une mosaïque<sup>25</sup>. À la manière de pièces rapportées, les textes des *Répertoire* – petits fragments de diverses natures – se complètent et forment peu à peu, au fil de la lecture, une image de plus en plus précise. Immense collage, la mosaïque-*Répertoire*<sup>26</sup> est une composition de longue haleine, rassemblant une variété de tons et de genres. Une disposition d'ensemble des textes (soit un ordre qui atténue le conflit entre les recueils et le mot « répertoire »), textes figés dans un ciment – l'expression du « je », voire l'essai –, dessine la pensée de l'auteur, une pensée composée.

Ce rapide survol de leurs caractéristiques formelles l'illustrant déjà, les mosaïques de Simard semblent traduire les quatre propriétés du recueil définies par André Carpentier et Denis Sauvé (1996), propriétés d'abord associées à la nouvelle, mais transposables à

---

25. À quelques reprises, Simard parle avec passion de cette technique à mi-chemin entre l'art et l'artisanat.

26. Paul Wyczynski parle de *Répertoire* comme d'une « mosaïque de faits et de réflexions » (1963 : 316).

l'essai<sup>27</sup>. La pluralité (présence de plusieurs unités) et la superposition (rassemblement matériel de textes en un livre) sont facilement identifiables : la fragmentation, la grande quantité d'essais justifient la première, alors que l'accumulation et les livres comme objets illustrent facilement la seconde. À première vue, les deux autres propriétés semblent être également exploitées : la discontinuité (absence d'une continuité textuelle dans le recueil) se manifeste par les constants changements de sujets, d'un texte à l'autre, tandis que la permutabilité (ordre variable de lecture des textes) serait assurée par la fragmentation du recueil. Cependant, quelques passages m'obligent à nuancer cette dernière affirmation.

Les *Répertoire* témoignent des intérêts de leur auteur, d'où des retours fréquents sur des sujets privilégiés (sculpture, peinture, influence du clergé, art et artisanat, etc.). Ces retours cycliques contredisent jusqu'à un certain point la notion de discontinuité. La contradiction est plus flagrante lorsque plusieurs textes consécutifs traitent du même sujet (par exemple, les essais « Le musée », « Le Musée des Beaux-Arts » et « Musées » – NR-61-63). Cette pratique, relativement fréquente chez Simard, vient atténuer l'effet de discontinuité entre les textes des recueils. La permutabilité dans les *Répertoire* est mise en péril par une question de style : lorsque l'auteur reprend un sujet déjà abordé, il utilise occasionnellement des expressions qui établissent un lien avec les autres occurrences du sujet<sup>28</sup>, expressions qui peuvent également servir à relancer un

---

27. Ces quatre propriétés constituent « un ensemble de caractères communs à tous les recueils de nouvelles (qui ont donc valeur d'invariants) et qui contribuent, par leur interdépendance, à énoncer – au moins en partie – le propre du recueil » (1996 : 29). Les auteurs signalent en bas de page : « Nous pourrions considérer [...] que les propriétés ici décrites s'appliquent *grosso modo* à d'autres types de recueils : d'articles, d'essais, de poèmes, de proses poétiques, de portraits, de souvenirs, de choses vues, etc. »

28. « Je dirai encore ceci, au sujet de Philip Surrey » (R-35), « Je reviens à cette idée de *la vie qui imite l'art* » (R-239) ou « J'ai parlé, plus haut, du changement qui s'est opéré dans la France de '64 » (NR-365).

sujet traité en surface dans le texte précédent<sup>29</sup>. Ces éléments textuels supposent des lectures préalables, ce qui va à l'encontre de la permutableté. De plus, les fins respectives des deux recueils témoignent d'une linéarité présumée de la lecture : *Répertoire* est clos par le mot « Fin » ; le dernier texte de *Nouveau Répertoire* mentionne : « Voici venu le moment de mettre le point final à cet ouvrage » (NR-418). Les recueils de Simard modulent la forme du recueil en manipulant certains de ses traits. De ces remises en question de deux propriétés du recueil émane une amorce d'organisation interne.

## ESTHÉTIQUE ET DISCOURS

En combinant une esthétique de l'accumulation à la tentation d'une organisation interne, Simard semble se placer dans une situation paradoxale, paradoxe qu'il contribue à alimenter par son discours même. Deux positions s'en dégagent : d'abord l'esthétique de l'accumulation, la valorisation de la diversité et de l'« acte gratuit » (R-8), qui se lie à la construction de la pensée en mosaïque ; puis, l'attrance pour l'organisation, une certaine linéarité du propos, la tendance à se raccrocher aux faits déjà énoncés (plutôt que de fonctionner par détachement, par associations naturelles). D'une part, il affirme : « L'être humain est global, hétérogène. Formé d'éléments dissemblables, parfois inextricables. On peut dire qu'il est la somme de ses facettes – l'accord plus ou moins réussi de ses contradictions » (1963-1964 : 34). D'autre part, il se prononce pour la sélection, l'élégage : « En matière de mobilier, par exemple, [l'époque victorienne] procédera par *accumulation*. Notre époque à nous, par ailleurs, a clairement opté pour la *sélection*. J'estime que c'est la marque d'un progrès indéniable » (R-282) ; il convoque aussi la biologie :

---

29. « Pourquoi ne pas parler, aussi, de ces dames ? » (R-117), « Il en va de même dans tous les domaines » (R-207) ou « Il découle évidemment de tout ceci que les professeurs d'art devront être des artistes d'abord, des pédagogues ensuite » (NR-275).

*La Nature elle-même – que les Maîtres n’imitent pas, mais qu’ils consultent – n’est véritablement belle qu’au moment où elle s’ordonne par la magie de l’éclairage ou s’organise par les exigences d’une fonction précise. [...] Et dans le monde animal également, où la pureté de la Race obéit aux mêmes lois que la pureté du Style, la beauté n’est-elle pas sans cesse le résultat d’une sélection – comme le démontre un simple parallèle entre la silhouette du lévrier et du tapir, du cheval de course et de l’hippopotame ? (R-312-313).*

Les *Répertoire* de Simard opposeraient-ils paradoxalement la mosaïque à la rationalité ?

Il ne s’agit pas tant d’un paradoxe – puisque les deux positions coexistent relativement harmonieusement – que d’une tension entre deux pôles perceptible dans les recueils d’essais de Simard. La tentation de la rationalité contamine la construction en mosaïque. La valse-hésitation entre les deux points de vue adoptés par les critiques qui parvenaient mal à rattacher ces recueils aux autres œuvres essayistiques de l’époque s’explique, pour une large part, par le double effet de l’horizon d’attente des lecteurs façonné par le titre et de cette tension irrésolue entre liberté d’écriture, mosaïque et rationalité. L’ambiguïté du titre s’ajoute au jeu avec la forme du recueil : la variation de la longueur conventionnelle des textes réunis, construction textuelle particulière, modèle l’expression de la pensée de l’écrivain. En modulant la forme plus courante du recueil d’essais, qui comporte un nombre limité de textes aux sujets voisins, les *Répertoire* de Simard illustrent à leur façon l’extrême limite de la pensée composée des années 1960.

CONVERGENCES (1961) ET CONVERGENCE (1966),  
DE JEAN LE MOYNE

LA TRADUCTION COMME PARATEXTE  
ET LE PARATEXTE DE LA TRADUCTION

*Patrick Guay*

CRELIQ, Université Laval/Université Paris III–Sorbonne nouvelle

Si l'on admet avec Gérard Genette que l'objet de la poétique n'est pas le texte singulier mais bien la *transtextualité*, c'est-à-dire tout ce qui met un texte « en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (1986 : 157), on s'étonnera que deux formes privilégiées de relation de texte(s) à texte(s), le recueil et la traduction, n'aient pas fait, de sa part, l'objet d'une réflexion théorique soutenue, ni même de ce type d'inventaire critique auquel il a habitué ses lecteurs. Genette, en effet, ignore le recueil comme recueil et hésite quant au traitement à réserver à la traduction, qu'il aborde brièvement dans *Palimpsestes* comme forme d'hypertexte (1982 : 238-243), pour la signaler, dans *Seuils*, cette fois comme pratique paratextuelle. Il est vrai que les rapports entre un texte et sa traduction sont complexes, ambigus à divers titres ; ni chair ni poisson, ni tout à fait identique au texte source, ni tout à fait autre, ni commentaire de l'œuvre, ni simple accompagnement (même, par exemple, dans le cas d'éditions bilingues), la traduction n'a pas un statut textuel clair. L'idée d'une équivalence parfaite entre texte de départ et texte d'arrivée est bien entendu illusoire, surtout quand celui-là est littéraire, quand, en d'autres mots, son signifiant se voit affecté

d'une valeur déterminante. Le cas de l'essai dit littéraire, texte d'idées qui joue, à des degrés divers, de la fonction poétique, ne vient certes pas simplifier cette question. Mais je n'aborderai pas ici l'aspect technique de la traduction. Je ne m'occuperai que de macrostructures<sup>1</sup>, c'est-à-dire de l'organisation générale de l'œuvre ou du texte traduit, ici un recueil, de l'ordre des textes et de celui des parties, parmi d'autres composantes. Je ne distinguerai pas non plus traduction et adaptation nettement, me limitant à reconnaître, à la suite d'Yves Gambier, que ces deux termes, « souvent co-présents, [...] ne s'autodélimitent pas clairement [...] » (1992 : 421).

Il est également vrai qu'un texte donné peut relever, et relève en général, de plus d'une catégorie transtextuelle à la fois. La complexité des rapports entre la traduction et le texte traduit apparaît sous un nouveau jour dès lors que l'on tente de rattacher le phénomène de la traduction à l'une ou l'autre des cinq catégories générales identifiées et définies par Genette. La traduction participerait ainsi de l'intertextualité, entendue dans le sens de présence manifeste ou cachée d'un texte dans un autre – le texte traduit *est* dans la traduction –, et de l'hypertextualité, entendue dans le sens de la transformation directe ou indirecte d'un texte par un autre – la traduction *transforme* le texte traduit, son hypotexte. Elle peut même être considérée, et c'est le point de vue que j'adopterai provisoirement, comme relevant d'une troisième catégorie, la paratextualité. Le paratexte, je le précise, se définit comme l'ensemble des éléments, textuels et autres, qui présentent et rendent présents un texte ou, en ce qui concerne le recueil, une suite de textes. Titres et intertitres, préfaces, collection et iconographie forment un ensemble de pratiques et de discours, auctoriaux et éditoriaux, toujours plus ou moins autorisés, c'est-à-dire légitimés par l'auteur. Tout paratexte fourmille d'indications de lecture, explicites ou impli-

---

1. J'emprunte librement ce terme à José Lambert (1978) qui distingue, entre autres « catégories textuelles », les composantes micro-structurelles : lexicale, sonorité, temps, niveau de langue, etc., des composantes macrostructurelles : paragraphes, chapitres, mise en page, etc.

cites. Nous ne lirions sans doute pas *Convergences*, de Jean Le Moyne (1961), de la même manière, avec les mêmes attentes, s'il s'intitulait autrement ; ni son essai « La littérature canadienne-française et la femme » si le titre original, « L'école des femmes » (1960a), avait été conservé au moment de la mise en recueil ; pas plus, d'ailleurs, que si les textes qui composent le recueil avaient été ordonnés et regroupés différemment. Quoiqu'elle n'ait pas été envisagée par Genette comme un des éléments du paratexte, la composition ou mise en recueil doit, je pense, être incluse au nombre de ceux-ci.

La traduction possède donc une dimension paratextuelle dans la mesure où elle *commente*, dans un sens large, le recueil traduit. Et c'est dans cette optique, c'est-à-dire comme une lecture des *Convergences*, que j'envisagerai ici leur traduction par Philip Stratford, parue en 1966, chez Ryerson Press, sous le titre *Convergence. Essays from Quebec*.

\*  
\* \* \*

On pourrait d'emblée arguer que les liens entre la traduction de 1966 et l'édition de 1961 des *Convergences* sont rien moins que savants et, partant, inaccessibles au public lecteur de l'une ou l'autre édition, si Stratford lui-même n'en faisait état dans une préface du traducteur où est soulevée, et sous deux angles au moins, la question de l'unité et de la structure du recueil. La question de l'unité concerne davantage, en quelque sorte, la structure du recueil traduit ; plus exactement, elle porte sur l'idée d'une structure figée. Le préfacier-traducteur la remet en question en proposant deux parcours de lecture concurrents. Le premier se résume à une indication. Le lecteur est invité à amorcer son parcours par un essai dont le sujet lui est peu familier (« an unfamiliar subject » – 1966 : xi<sup>2</sup>), histoire de donner au vocabulaire et au type d'argumentation

---

2. Dorénavant les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention C- suivie du numéro de la page.

(« style of argument » – C-xi) de l'auteur les meilleures chances de réussite. À cause de son style et de son propos, à cause encore de dispositifs rhétoriques ayant mieux survécus en français qu'en anglais, l'ouvrage n'est pas d'un accès aisé concède d'avance Stratford. Une piste de lecture se cache dans le sous-titre générique, « Essays from Quebec », lequel, bien entendu, n'existait pas en français et devrait favoriser la (une) lecture. Stratford y voit plus qu'une marque de provenance ; ces essais « from Quebec » portent en effet presque toujours *sur* le Québec (« are nearly always implicitly "about" Quebec » – C-xi) : « Whether the stated subject is Henry James or Teilhard de Chardin, the treatment constantly reflects Le Moyne's deep-seated concern with the past and future of his race<sup>3</sup> » (C-xi). Cela est une affirmation pour le moins paradoxale, compte tenu de l'insistance avec laquelle Le Moyne revendiquait l'universalité plutôt que la « parenté » québécoise.

Le second parcours proposé par Stratford n'offre rien d'inhabituel. Il s'agit d'une lecture linéaire (« from start to finish » – C-xi). Cette recommandation s'accompagne en passant de remarques d'ordre général qui constituent autant d'indications de lecture, de précisions sur le genre et la valeur de certains textes ou groupes de textes :

*[...] begin with the autobiographical essays and follow them through to the personal, then the historical treatment of religion and myth in French Canada ; [...] follow the mounting crescendo of density and complexity to its apogee in « The Return to Israel » ; [...] enjoy the stimulus of his provocative literary criticism, and relax at the last in the amusing recollections of his first experiences of great composers<sup>4</sup> (C-xi).*

---

3. « Que le sujet avoué soit Henry James ou Teilhard de Chardin, le traitement reflète constamment l'intérêt profond de Le Moyne pour le passé et l'avenir de sa race. » Ma traduction.

4. « [...] commencez par les essais autobiographiques et suivez-les jusqu'au traitement personnel, puis historique de la religion et des mythes au Canada français ; [...] suivez l'accroissement de densité et de



Voilà une seconde lecture possible du recueil : une lecture critique dans la mesure où le traducteur résume, classe et évalue chacune des six parties et induit d'avance des effets et des postures de lecture. Ce parcours correspond à l'ordre de présentation matérielle des textes, l'apogée coïncidant avec le texte médian du recueil traduit, « The Return to Israel<sup>5</sup> ».

Le recours à deux parcours de lecture distincts, l'un discontinu, l'autre linéaire, fait un premier sort à la structure du recueil. Je m'arrêterai un peu plus longuement sur l'autre façon d'interroger l'unité du recueil. Il s'agit cette fois de la non-conformité entre les deux recueils, signalée elle aussi par Stratford. Car cette traduction est une adaptation, dans le plein sens du terme, qui se distingue surtout par le traitement qu'elle fait subir au recueil original, traitement dont Stratford, dans sa préface toujours, s'affiche comme responsable autorisé<sup>6</sup>. En effet, si l'un et l'autre recueils « convergent », ils ne coïncident pas. L'édition originale de 1961 comporte sept parties, d'inégale longueur, composées de textes regroupés approximativement par genres et par sujets : textes autobiographiques (1<sup>re</sup> partie), études sur divers aspects de la religion (2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> parties), articles et essais sur la femme (3<sup>e</sup> partie), pages de critiques (5<sup>e</sup> partie), essais autobiographiques sur ses « rencontres » avec des compositeurs (6<sup>e</sup> partie), etc. Les remaniements effectués par le traducteur ne touchent que les quatre dernières parties. Ils peuvent

---

complexité jusqu'à son point culminant dans "Le retour d'Israël" ; [...] goûtez le caractère stimulant d'une critique littéraire provocante, et détendez-vous enfin dans les réminiscences de ses premiers contacts avec les grands compositeurs. » Ma traduction.

5. La mention de ce titre m'amène à signaler l'intérêt évident que représenterait l'étude de la traduction proprement dite. Celle des titres des essais, par exemple, peut suggérer des interprétations, des orientations de lecture. On comparera le titre en question, « The Return to Israel », avec le titre français, « Le retour d'Israël », ne serait-ce que pour apprécier le changement de perspective opérée par le traducteur.

6. « Given an opportunity to add several new pieces, I have included » (C-x), etc. « Ayant obtenu la possibilité d'ajouter plusieurs nouveaux textes, j'ai inclus [...] ». » Ma traduction.

se résumer ainsi. D'un côté, sont abandonnés un essai de 1950 (« Année sainte, année ordinaire »), deux courts textes critiques de 1943 (sur Bernanos) et de 1951 (sur Jouhandeau) et les trente pages formant la septième et dernière partie, « Poésie et pensée en musique » (extraits d'une chronique sur les disques tenue dans le *Journal musical canadien* de 1957 à 1960). Quant aux ajouts, ils consistent en deux courts essais critiques (sur Rabelais<sup>7</sup> et sur Dickens) et en un essai sur la fête de Pâques (« Unanimous Day<sup>8</sup> »), tous postérieurs à 1961, comme le signale encore Stratford.

Les textes ajoutés ne prennent pas systématiquement la place des textes abandonnés ; ces ajouts et abandons s'accompagnent de transformations de l'ordre de certains essais. Quelques-unes de ces transformations s'opèrent d'elles-mêmes : la sixième et avant-dernière partie du recueil original devient évidemment la partie finale du recueil traduit – et l'on sait l'importance que prêtent la critique et les théoriciens du recueil aux textes d'ouverture et de clôture. D'autres, en revanche, relèvent d'un choix du traducteur : la séquence de la sixième partie est légèrement modifiée, la suite Bach, Beethoven, Mozart étant dorénavant Beethoven, Mozart, Bach. La préface de Stratford vient *après* celle de Le Moyne, s'insérant du coup à l'intérieur de ce qui constituait le recueil original.

Les raisons invoquées par le traducteur sont explicitées, en préface, dans le cas des essais retranchés : soit ils avaient trop vieilli, soit ils étaient peu susceptibles d'intéresser le public anglo-

---

7. « François Rabelais, O.F.M., M.D. », paru d'abord en 1962, dans *La Presse*, dans le cadre de la série « Les grands hommes que j'ai connus ».

8. Paru dans *Le Devoir* du 28 mars 1964, sous le titre « Le jour unanime ». Il fut repris dans *Écrits du Canada français*, précédé d'une « Explication » de Le Moyne : « À quelques reprises après la publication de *Convergences* en 1961, chez HMH, mes amis me pressèrent d'ajouter à ce recueil d'essais un second volume ou d'en donner une édition revue et augmentée. Un instinct dont je me félicite aujourd'hui m'empêcha de me rendre à ces fraternelles instances. Si j'avais cédé, il aurait fallu procéder au plus tard en 1966, soit au moment où paraissait chez Ryerson l'édition anglaise de mon livre dans l'excellente traduction de Philip Stratford » (1983 : 7).

phone, indirectement visé par le sous-titre « Essays from Quebec ». Par contre, les raisons de l'abandon des notes de la septième partie, notes pourtant qualifiées de « brillantes », sont rien moins que passées sous silence<sup>9</sup>. Il me paraît évident que la suppression de la partie finale a des motifs (et, bien sûr, des conséquences) différents de celle des textes sur Bernanos et sur Jouhandeau ou d'un texte hautement circonstanciel comme « Année sainte, année ordinaire ». L'hypothèse la plus simple quant à l'abandon des textes sur Bernanos et sur Jouhandeau est leur peu de résonance au milieu des années 1960, au Canada anglais de surcroît. Mais on ne saurait en dire autant de Mozart, Bach, Verdi et des autres compositeurs qui retenaient l'attention critique de Le Moyne dans la septième partie. Quant aux ajouts, ils peuvent être légitimés, sinon expliqués, par l'importance des figures de Rabelais et de Dickens dans les *Convergences* de 1961, de même que par l'importance de la figure de Dickens dans le monde des lettres anglo-saxonnes.

On pourrait encore invoquer le caractère superficiel de la septième partie pour comprendre son abandon par le traducteur. Certains de ces textes font à peine quelques lignes, et la majorité ne couvre qu'une ou deux pages. Le tout offre une apparence générale de décousu et d'inachevé, qui peut être prise pour de la liberté<sup>10</sup>. Ce décousu peut être jugé autrement par quiconque a accès aux

---

9. « This meant sacrificing an equal number of earlier essays, and the choice was made from among those that seemed to have *dated the most* or that held *least interest* for an English public. For *various reasons*, and with some regret, I have also omitted the brilliant notes on specific musical compositions [...] » (C-x). C'est moi qui souligne.

10. C'était en tout cas, en 1962, l'opinion d'un Léandre Bergeron, qui écrivait dans *Livres et auteurs canadiens* : « Les réminiscences et les pseudo-analyses de morceaux de grands compositeurs sont plus souvent des transpositions verbales d'impressions musicales et ont toujours une odeur de gratuité et de ratiocination. Les essais [...] sur Bach, Mozart, Malher [*sic*] [...] montrent une suffisance qu'on pardonne seulement aux grands maîtres de la pensée » (p. 44). René Dionne, au contraire, « de toutes [les pages de *Convergences*] préfère celles où, parlant musique et musiciens, M. Le Moyne nous accueille vraiment chez lui comme des frères ou des amis » (1963 : 236).

prépublications. C'est dans cette septième partie, en effet, que le travail de réécriture nécessité par le passage de la revue au recueil est le plus apparent et le plus massif : les comptes rendus ont été systématiquement amputés de toute référence explicite au disque commenté ou à son interprète.

Deux autres éléments au moins participent à/de la reconstruction du recueil : l'avertissement de Le Moyne, augmenté par rapport à celui de 1961, et la préface du traducteur, en raison de son emplacement.

La mise en regard des deux ouvrages montre que le recueil n'est pas le bloc homogène que l'on croit ; composé ou composite, il apparaît également décomposable, en amont comme en aval. La traduction, en ce sens, a bien un effet proprement paratextuel qui semble obliger le lecteur soit à considérer *Convergence. Essays from Quebec* comme un autre recueil, soit à fétichiser le recueil source et à voir dans la traduction un recueil tronqué et déficitaire. Cette délicate question de l'unité du recueil peut se résoudre par l'adoption du principe selon lequel tout recueil forge son unité et son identité propres, position bien connue que Daniel Grojnowski, à propos de la nouvelle, résume ainsi : « Le plus souvent les recueils de nouvelles sont constitués après coup, ce qui n'empêche pas qu'ils doivent être considérés comme des œuvres concertées, composées en ensemble » (1993 : 62-63).

Tout recueil fabrique, avec l'aide d'un lecteur bienveillant, sa propre cohérence : c'est ce que fait *Convergence. Essays from Quebec* pas moins que *Convergences*. Et il me semble que les raisons d'être des changements opérés lors de la traduction importent moins, au fond, que la question suivante : quelle lecture et quel lecteur du recueil cette opération vise-t-elle, favorise-t-elle ou induit-elle ? Mais les raisons d'être des changements importent-elles moins ? Elles ne sont, plus justement je pense, que les deux versants d'une même interrogation. Car, comme le remarque Gambier, « [I]a traduction, comme toute autre forme de communication, est médiation, c'est-à-dire ajustement à un contexte, à certaines visées ou intentions, à des lecteurs... à la fois réels et objets de représentations, de fantasmes » (1992 : 424).

Cette pratique de la traduction–adaptation n’est évidemment propre ni au Canada anglais, ni aux années 1960, ni encore aux genres de l’essai ou du recueil.

*Les traducteurs français du XIX<sup>e</sup> siècle*, note José Lambert, *se comportent souvent en véritable traducteurs – suivant nos normes actuelles –, alors qu’ils se permettent des interventions à certains niveaux particuliers : la mise en page, la division en chapitres et en paragraphes subissent presque toujours des modifications dans le cas du roman ; les suppressions, permutations, adjonctions, pour être quelquefois bien cachées, ne sont pas pour autant innocentes, qu’elles soient voulues ou non* (1978 : 155-156).

Ce travail semble d’autant plus facile à effectuer qu’on a affaire, dans le cas du recueil d’essais, à un ensemble de textes nettement plus autonomes que les chapitres ou les paragraphes d’un roman. Chacun des éléments constitutifs du recueil s’avère contextualisable, catégorisable, ainsi que le ferait voir l’aventure éditoriale au Canada anglais d’essais de *Convergence*, dont je ne donnerai qu’un exemple, à propos d’une autre forme de regroupement de textes. William Kilbourn, dans l’anthologie *Canada : A Guide to the Peaceable Kingdom*, parue chez MacMillan, en 1970, reprend, dès le chapitre I (« As we see ourselves »), « Elements and influences », rebaptisé pour l’occasion « Coming of age in Quebec », et, au chapitre VI (« Patterns : Mores, religion, and life styles »), « The religious atmosphere in Canada », sous le titre « Religion in French Canada », et « Woman and French-Canadian civilization », sous celui de « The strong women of Quebec ». On peut observer ici encore que la pensée de Le Moyne est ramenée à ses considérations sur le Québec<sup>11</sup>. De plus, ces trois essais se trouvent passablement écourtés (par exemple, « The religious atmosphere in

---

11. Dans une communication inédite, Benoît Melançon observait que dans la critique francophone ce sont aussi les morceaux sur le Québec qui sont constamment cités.

Canada » passe de 20 à 4 pages). Leur sort montre que l'environnement textuel est un facteur non négligeable du procès de signification et qu'un texte peut subir des altérations, mêmes majeures, sans qu'on doive les envisager uniquement en tant que gain ou déficit sémantiques. Enfin, les essais y sont datés de 1966, année de leur traduction : la problématique de la double périodisation, évoquée dans le prologue du présent ouvrage, se voit ainsi saisie d'un élément inattendu.

\*  
\* \* \*

La traduction n'est donc ni essentiellement ni exclusivement paratextuelle. Il s'agit d'apprécier quel intérêt ou quel avantage il y a à l'aborder sous cet angle particulier. Je pense avoir montré que la traduction, si on la considère comme relevant du paratexte de l'œuvre, ébranle non pas l'unité du recueil, mais plutôt l'idée d'une unité fixe, figée. Le paratexte n'agit pas ici comme un facteur de cohésion, mais plutôt comme un facteur d'éclatement ou de dispersion du recueil.

Il en irait de même pour un phénomène comme la réédition. Qu'elle soit le fait de l'auteur ou d'un tiers, la réédition a elle aussi une « pertinence paratextuelle ». Un recueil peut ainsi, à sa réédition, être revu, aussi bien en ce qui a trait au nombre et au choix des textes retenus qu'à leur disposition, et ce en fonction du public visé ou imaginé, du type d'édition ou de toute autre considération. La réédition en 1968 du recueil *Une littérature qui se fait*, de Gilles Marcotte, gagne un essai (« L'expérience du vertige dans le roman canadien-français ») ; *La ligne du risque*, de Pierre Vadeboncoeur, réédité en 1994, voit l'ordre de présentation des textes modifié et un des textes abandonné (« Réflexions sur la foi »). Ce ne sont là que deux illustrations parmi une foule possible nous obligeant à reconsidérer les questions relatives à l'unité du recueil.

Une question subsiste. On peut se demander si le recueil d'essais présente des caractéristiques spécifiques qui le distinguent du recueil de nouvelles ou de poèmes, ou même des mélanges ? Il faudrait voir, par exemple, si traducteurs et rééditeurs ne prennent

*CONVERGENCES* (1961) ET *CONVERGENCE* (1966)

pas plus de liberté à traduire ou à rééditer des recueils d'essais que des recueils de poésies ou de textes narratifs brefs. L'affirmative pourrait indiquer qu'une poétique spécifique du recueil d'essais ne semble pas s'imposer d'elle-même, comme une évidence, et que les recueils d'essais continuent d'être perçus comme des réunions un peu arbitraires de textes sans autre lien que l'identité de leur auteur.





RETOURS EN AMONT  
(1966-1969)



*Après la mise en place de la collection « Constantes » et l'entrée en scène, du côté du livre, d'acteurs de premier plan, plusieurs tentatives de réactivation marquent la seconde moitié des années 1960. Le passé est alors revisité au moyen de la réédition de textes de figures marquantes de la première moitié du siècle et d'une relecture de l'histoire du Québec.*

*Annie Perron s'intéresse au recyclage de la chronique journalistique par Victor Barbeau dans *La face et l'envers*. Comme l'avait fait avant lui son cadet Gilles Marcotte, Barbeau réunit des travaux provisoires en tentant de leur donner une certaine forme de pérennité. Guylaine Massoutre montre à quel point la composition (et la recomposition) s'avère un enjeu crucial pour François Hertel. Avec *Vers une sagesse*, il tente de revenir sur le devant de la scène, ce qu'il n'arrivera jamais à accomplir, en dépit des réajustements dont témoignent les arrangements de son recueil. Marie-Pier Luneau s'attarde à la tentative de résurrection de la figure par excellence du passé intellectuel québécois qu'est Lionel Groulx, remis à l'ordre du jour par la publication du recueil *Constantes de vie*. Annie Cantin choisit cette autre figure marquante des années 1930, Saint-Denys Garneau, qui continue d'être célébré par ses amis de *La Relève*. Après ses poèmes et son journal, un choix de *Lettres à ses amis* a été constitué. Ce rappel d'une figure qui, plutôt que l'essai, a choisi la poésie, puis le silence, est l'occasion d'une réflexion sur les frontières de l'intimité et de la parole essayistique et sur l'importance de considérer le recueil lui-même comme une partie (de l'œuvre et, surtout, du discours social). Enfin, Andrée Mercier retient Jacques Ferron et ses chroniques narratives rassemblées dans *Historiettes*. Celles-ci opposent une vision littéraire de l'histoire du Québec aux lectures des historiens patentés, rejoignant ainsi l'opposition d'essayistes antérieurs au discours assuré des spécialistes.*

## LA PENSÉE COMPOSÉE

*Contrairement aux essais qui ont paru dans la première moitié des années 1960, ceux de la fin de la décennie n'ont pas eu de fortes résonances : la quête du passé dont ils témoignent est sans doute moins compatible avec l'esprit du temps que les appels au renouvellement qui les avaient précédés.*

## LA FACE ET L'ENVERS (1966), DE VICTOR BARBEAU

### LE RECYCLAGE DE LA CHRONIQUE<sup>1</sup>

*Annie Perron*

Cégep de Rimouski

La feuille de route de Victor Barbeau est pour le moins impressionnante. Ce qui frappe surtout, c'est la diversité de ses champs d'intérêt. Professeur à l'École des hautes études commerciales, ardent défenseur du coopératisme, Barbeau s'est aussi livré à l'étude du français du Canada, en plus de s'être énormément impliqué dans le milieu littéraire. C'est en effet sous son impulsion qu'ont été fondées, entre autres, la Société des écrivains canadiens et l'Académie canadienne-française. Signataire de la chronique quotidienne « Au fil de l'heure », à *La Presse*, de 1918 à 1920, puis de 1931 à 1933 ; unique rédacteur de la revue culturelle *Les Cahiers de Turc*, publiée de façon irrégulière dans les années 1920 ; directeur de la revue littéraire *Liaison* de 1946 à 1950, Barbeau, de plus, fut sans conteste l'un des chroniqueurs littéraires les plus importants de la première moitié du siècle. C'est cette facette de son activité que *La face et l'envers*, recueil paru en 1966, met en relief. Celui que Michèle Martin considère comme le « pionnier de la critique culturelle journalistique » au Québec regroupe dans ce recueil

---

1. Je remercie Patrick Guay pour sa lecture attentive et ses commentaires judicieux.

ce qui lui semble être ses meilleures chroniques<sup>2</sup> et présente, par le fait même, une sorte de bilan de sa pratique de la critique.

Je me propose d'aborder *La face et l'envers* en m'intéressant justement au fait que les textes réunis dans ce recueil ressortissent d'abord au genre de la chronique, plus précisément de la chronique littéraire, de la critique des nouvelles parutions. C'est un commentaire de Gilles Marcotte qui guidera mes observations. Dans l'introduction de son recueil de chroniques, *Les bonnes rencontres*, Marcotte tente de définir rapidement la chronique littéraire en insistant sur les conditions dans lesquelles les chroniqueurs doivent rédiger leurs textes. Il rappelle d'abord que le chroniqueur littéraire est un journaliste au même titre que « le chroniqueur des faits divers ou celui des événements politiques » (1971 : 9) : c'est donc dire qu'il est soumis aux mêmes contraintes, des contraintes de temps, bien sûr, mais aussi des contraintes d'espace, puisqu'il doit faire court. Le chroniqueur littéraire est également entraîné par l'actualité : il parle des nouveautés ou du tout dernier événement notable sans prendre de distance par rapport à son sujet. Compte tenu de ces conditions d'écriture, la chronique n'apparaît pas comme le lieu privilégié d'une réflexion longuement mûrie et développée, mais comme celui d'une réaction quasi instantanée au déroulement de la vie littéraire. Après avoir identifié les traits caractéristiques de la chronique littéraire, ou plus précisément ses limites, Marcotte enchaîne en faisant référence à son propre projet, regrouper certaines des chroniques qu'il a écrites. Il fait alors ce commentaire : « Pour bâtir un livre avec des matériaux aussi fragiles, il faut quelque impudence. Je l'ai fait, et ne songe pas à m'en excuser » (p. 9). En disant des chroniques qu'elles sont des matériaux fragiles, trop fragiles peut-être pour former un livre, en sous-entendant du coup que le livre doit être plus imposant, plus solide, Marcotte fait ressortir l'écart qui existe entre ces deux objets. D'un côté, on retrouve la chronique, qui est écrite dans un but bien

---

2. Cette information est tirée de l'ouvrage de Martin. Celle-ci affirme en effet que Barbeau réunit dans *La face et l'envers* « ce qu'il considère les meilleurs textes critiques de sa carrière » (1997 : 34).

délimité – rendre compte d'un livre –, qui est publiée pour être lue presque aussitôt puis oubliée, qui cède le pas aux chroniques qui viennent ; et, de l'autre, on retrouve le livre, objet plus prestigieux qui propose à première vue un projet plus global et plus développé, qui assure en outre une durée de vie plus longue et plus marquante aux textes. On peut alors se demander comment aborder cet écart lorsqu'on regroupe des chroniques en recueil. Tel est l'angle sous lequel j'étudierai *La face et l'envers*.

\*  
\* \*

C'est un avant-propos de Barbeau lui-même qui ouvre *La face et l'envers*. D'entrée de jeu, l'auteur signale que son livre n'a pas été conçu d'une seule coulée, qu'il réunit plutôt des articles qui ont été publiés dans divers journaux et revues. Il mentionne que ces articles ont été rédigés entre 1919 et 1961, et il en cite les principales sources. Il s'empresse d'affirmer qu'il sait bien que cette formule comporte des désavantages :

*Je connais pour l'avoir maintes fois relevé chez autrui l'inconvénient de ces ouvrages disparates qui rappellent, par la bigarrure de leur dessin, les courtes-pointes [sic] que confectionnaient nos grands-mères avec des retailles de toutes les couleurs et de toutes les formes (1966 : 5<sup>3</sup>).*

Il justifie toutefois son choix en laissant entendre que, malgré l'inévitable disparité de l'ensemble, son recueil a le mérite de ne pas être un simple ramassis de textes dont le seul but serait d'arriver à faire publier des articles qui, sinon, se seraient éteints avec l'actualité et seraient demeurés dans ses tiroirs : « [I]l m'a paru qu'en dépit des apparences *La face et l'envers* ne procédait pas de l'art d'accommoder les restes » (FE-5). Il développe davantage cette idée, et étoffe sa justification par le fait même, en montrant que la composition de son recueil n'est pas laissée au hasard et qu'elle poursuit un objectif clair. La matière est ordonnée. Deux parties

---

3. Dorénavant les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention FE- suivie du numéro de la page.

forment le recueil : les chroniques sur un aspect général de la littérature canadienne-française, puis les critiques d'œuvres. Un fil conducteur assurerait l'unité de ces deux parties : celles-ci n'auraient en effet « qu'une seule inspiration : l'amour des lettres et qu'une seule expression : le langage rectiligne » (FE-5). Barbeau souligne enfin que ces parties constituent un tout et proposent un projet unique : relater la vie littéraire. Tout se passe donc comme si l'auteur, au début de l'avant-propos, voulait rassurer le lecteur en faisant de son livre un tout rigoureusement construit, un ensemble relativement homogène formé d'éléments qui se répondent.

Dans la deuxième partie de l'avant-propos, Barbeau délaisse la question de la composition du recueil pour présenter plutôt ce qui semble être sa conception de la critique. Il précise en premier lieu qu'il se considère comme un amateur, c'est-à-dire comme quelqu'un qui aime la littérature et « livre sans arrière-pensée et sans détour les impressions de ses lectures » (FE-5). Cette référence au critique « amateur » dévoile les deux traits principaux de sa conception : la subjectivité et la franchise. De l'avis de Barbeau, il serait faux de croire qu'un critique puisse être parfaitement objectif et en mesure d'atteindre la vérité absolue des œuvres, pour la simple et bonne raison qu'il les juge à partir de son propre point de vue. Les commentaires qu'il formule, par conséquent, demeurent toujours personnels. « Le critique, écrit-il, doit la vérité à ses lecteurs. Quelle vérité ? La sienne, parbleu. De quelle autre disposerait-il ? Quelles lumières le ciel lui aurait-il imparties pour, échappant au doute et à l'erreur, ériger ses jugements en dogmes ? » (FE-6). Si le critique propose sa vérité à ses lecteurs, il ne peut donc pas se dérober : il doit exprimer franchement, sans réserve et sans retenue, ce qu'il pense vraiment des textes. Barbeau déclare ainsi : « [Si le livre] est de mon goût, j'en dis tout mon plaisir ; s'il est insipide, meurtri ou piqué des vers, aucun scrupule ne me retient de l'écrire » (FE-5).

En exposant sa conception de la critique, Barbeau se trouve à exposer les idées qui animent sa propre pratique et, du coup, l'ensemble des textes recueillis dans *La face et l'envers*. Ces propos paraissent inciter le lecteur à faire une « lecture soudante » du



recueil, selon l'expression de Nicolas Dickner (1996 : 103), c'est-à-dire une lecture qui n'appréhende pas chaque chronique isolément et pour elle-même, mais qui perçoit ce qui lie les éléments et les associe à un ensemble plus large, qui serait ici le recueil comme illustration de la « critique d'amateur » de Barbeau. Si la présentation de cette conception de la critique crée une impression d'unité, on remarque qu'elle vient également appuyer la volonté exprimée au début de l'avant-propos de montrer le bien-fondé du regroupement : ce ne sont pas de simples chroniques qui sont réunies, mais des chroniques écrites selon une vision particulière de la critique.

Il faut préciser que la manière dont Barbeau présente la critique d'amateur est loin d'être neutre et désintéressée. Le ton polémique qu'il emploie laisse deviner que, en réalité, il compare sa critique à d'autres conceptions de la critique pour la défendre. Il s'en prend en premier lieu à ce que l'on pourrait appeler la critique savante, mais il ne l'attaque pas de front, il procède plutôt par allusions. Il déclarera par exemple :

*Je dis bien : impressions [de lecture] car en ce domaine, comme en tous les autres que j'ai explorés, je suis et je reste un amateur. J'aime la littérature et je n'ai pas d'autres raisons à faire valoir pour m'autoriser à en parler. Un livre ne m'est jamais un objet de science, un prétexte à de savantes gloses. De même qu'un fruit, je le cueille en gourmand pour le savourer (FE-5).*

Barbeau oppose l'amour de la littérature, le fait d'être un amateur, un gourmand à l'étude scientifique de la littérature. Lorsqu'il fait remarquer qu'un livre n'est jamais pour lui un « objet » de science, un « prétexte » à de savantes gloses, il sous-entend que pour la critique scientifique l'intérêt ne réside pas tant dans le livre en soi que dans le commentaire savant qu'il suscite. On se rappelle également que pour Barbeau les observations du critique ne sauraient être objectives et atteindre LA vérité inhérente au livre : elles ne peuvent que rendre compte d'une vérité personnelle. Il semble d'ailleurs se moquer de la prétention du critique scientifique à l'objectivité lorsqu'il écrit : « Quelles lumières le ciel lui aurait-il

imparties pour, échappant au doute et à l'erreur, ériger ses jugements en dogmes ? » (FE-6). Si l'on pouvait croire de prime abord que Barbeau, en se disant amateur, minimisait humblement son importance par rapport à la critique savante, il n'en est rien. Comme le dit Marcotte,

*[q]uand on frappe ses phrases de cette façon, ce n'est pas pour se retirer dans son coin et laisser l'avant-scène aux professionnels, aux analystes, aux historiens, aux professeurs de la critique. Victor Barbeau pratique la critique d'amateur, et à son gré il n'en est pas de plus utile, de plus sûre (1989 : 229).*

Barbeau s'en prend par ailleurs à ce qu'il nomme la « critique dite constructive » (FE-6), la critique qui ne cherche pas tant à évaluer les œuvres qu'à encourager et à aider les écrivains, quitte à adoucir les jugements qui seraient trop sévères. Ce type de critique est à son avis totalement inefficace, puisque la critique n'influencerait pas le parcours des auteurs :

*Quelle bonne blague de penser amender un auteur en l'oignant plutôt qu'en le poignant ! [...] Je [ne] connais pas [d'auteur], pour ma part, dont la critique ait modifié la ligne de vie. Ou tels ils étaient dans leur essence et tels ils sont demeurés ; ou tels ils étaient en puissance et tels ils sont devenus par leurs propres moyens (FE-6).*

Par conséquent, il croit que le mieux que les critiques puissent faire, c'est encore d'être francs, comme il le fait lui-même, c'est-à-dire de louer le talent et de condamner la médiocrité.

On ne saisira véritablement la portée de ce plaidoyer qu'en se rappelant que la pensée et la critique de Barbeau ne sont nullement associées aux années 1960. Par la mise en recueil des chroniques, cependant, elles sont réactivées dans un contexte différent. Il n'est donc pas anodin que Barbeau, lorsqu'il rédige son avant-propos en 1966, s'élève contre la critique savante qui se développe en force à cette époque (voir Lemire, 1984 : xxxvi). Tout se passe comme s'il cherchait à défendre la validité et l'intérêt de sa conception impres-

sionniste plus ancienne face au modèle de critique qui s'affirme alors, comme s'il voulait démontrer que la critique d'amateur pouvait encore être pertinente en 1966. Mais sa diatribe contre la critique constructive est certainement à rapprocher du principal type de critique que l'on pratiquait durant la première moitié du siècle – au moment où Barbeau rédige ses chroniques –, le « "bénissage" des œuvres inférieures », pour employer l'expression de Maurice Lemire (1982 : XLII). Sous l'impulsion de Mgr Camille Roy, la critique se trouvait alors investie de la mission d'encourager la production de la jeune littérature canadienne-française. Par conséquent, on évitait d'émettre des jugements trop sévères qui risquaient de tuer dans l'œuf toute carrière littéraire. En 1966, cette conception de la critique est associée aux balbutiements de la critique québécoise. En montrant que la critique d'amateur s'oppose diamétralement à la critique constructive, l'avant-propos fait donc ressortir la « modernité » de Barbeau : alors même que dominait la critique constructive, celui-ci se situait à contre-courant, il récusait *déjà* ce type de critique maintenant caduque. Comment dès lors pourrait-on le ranger du côté des anciens critiques ?

Ce qui ressort de cet examen de l'avant-propos de *La face et l'envers*, c'est certainement le désir de résorber l'écart dont il était question plus haut entre la chronique et le livre. Les stratégies qui s'y déploient cherchent à amenuiser ce que l'on pourrait appeler les limites initiales de la chronique, et à montrer que le recueil, bien qu'il réunisse des chroniques disparates qui, au départ, étaient autonomes, forme un ensemble solide, un *vrai* livre. Ainsi, certains passages de l'avant-propos donnent un sens plus large et un poids nouveau à des chroniques qui ne sont pourtant que des réactions à chaud à l'actualité littéraire. En soulignant que les deux parties qui composent *La face et l'envers* « s'emboîtent [...] l'une dans l'autre pour former une relation de la vie littéraire » (FE-5), les premières lignes de l'avant-propos font en sorte que les chroniques en viennent à fonder et à participer à un projet global qu'elles ne proposaient pas lors de leur première publication individuelle.

Ces deux parties sont respectivement intitulées « Chroniques d'un autre âge » et « Impressions ». Le titre de la première partie

renvoie sûrement au fait que les six articles qui la composent comptent parmi les plus anciens du recueil. Classées par ordre chronologique, ces chroniques abordent des aspects généraux de la vie littéraire de cette époque, tels la querelle des exotiques et des régionalistes, l'enseignement de la littérature ou encore l'industrialisation grandissante de la culture. Certaines traitent directement de ces questions, alors que les autres le font un peu par la bande, en commentant un événement spécifique. Mais même lorsque Barbeau se concentre sur un de ces sujets, il n'en propose pas une étude ou une analyse. Il dresse plutôt un constat personnel de la situation et exprime ses positions sans détour, souvent vertement. On peut citer, à titre d'exemple, la manière dont il décrit les opposants dans la querelle des régionalistes et des exotiques :

*D'un côté, les profiteurs du passé ; les monopolisateurs de l'histoire, les douaniers de l'intelligence, tous « persona grata » dans nos maisons d'éducation où leur zèle national vaut son pesant d'or. Esprits emmurés dans une foi aveugle, cerveaux réfractaires à tout progrès, à toute innovation, chauvins en perpétuelle ébullition dont l'ambition est d'excommunier toute œuvre qui ne porte pas leur marque déposée, d'anathématiser tous ceux qui s'efforcent d'écrire en français plutôt qu'en canadien. En regard, de jeunes écrivains qui ne reconnaissent qu'une culture, qu'une seule écriture, celles qu'on leur a enseignées au collège dans des manuels français ; quelques poètes et prosateurs dont les livres n'ont pas besoin d'être traduits pour être compris à l'étranger ; quelques esprits férus de beauté, d'indépendance et qui refusent de cloisonner leur art dans des frontières provinciales et qui, pour tous ces défauts, sont honnis de la bonne presse et des institutions où elle fait la loi (FE-7).*

Si ces chroniques, à proprement parler, ne sont pas des études, Barbeau n'en souligne pas moins leur valeur didactique lorsqu'il les réunit en recueil. Dans une note de bas de page appelée juste après le titre de la première partie, on peut lire : « Parues de 1919 à

1926 sous la signature de Turc [...], ces chroniques pourraient servir de points de repère à ceux qui auraient la curiosité de rapprocher le présent du passé » (FE-7).

La deuxième partie du recueil regroupe 61 chroniques dont la plupart sont des comptes rendus de nouvelles parutions. On retrouve aussi quelques portraits qui ont été rédigés lorsqu'un événement poussait un auteur à l'avant-scène de l'actualité littéraire. Ces chroniques, contrairement à celles réunies dans la première partie, ne sont pas classées par ordre chronologique. Elles prennent plutôt la forme des rubriques d'un dictionnaire. Elles sont classées d'après l'ordre alphabétique des auteurs dont Barbeau recense la production. On retrouve le nom, puis le prénom de l'auteur en lettres capitales et en caractères gras. Vient ensuite en italique le titre de l'ouvrage abordé ou le titre général de la chronique s'il s'agit d'un portrait. Lorsqu'on retourne aux chroniques telles qu'elles ont d'abord été publiées, on constate que tous les titres qui ne suivaient pas cette règle ont été modifiés, ce qui dénote une certaine volonté d'uniformisation. On remarque aussi que Barbeau a ajouté quelques notes explicatives ici et là. Dans le cas des portraits, par exemple, il inscrit parfois les dates de naissance et de mort de l'auteur ou il rédige une courte note biobibliographique (FE-109,121). Ces notes lui servent aussi à commenter les changements survenus depuis qu'il a rédigé son article (FE-8), à donner des informations dont il ne disposait pas à l'époque de la première publication (FE-122), ou encore à éclairer le lecteur sur des éléments plus anciens qu'il risque de ne pas connaître (FE-21).

Le recueil adopte donc certaines formes « savantes ». De plus, l'ordonnance des différentes parties semble composer un genre de manuel de littérature. Des textes se penchent de façon générale sur des pans de la vie littéraire, puis une sorte de dictionnaire présente les auteurs et leur production, avant qu'un index des auteurs et un index des titres ne ferment le recueil. L'impression de tenir un manuel provient sûrement aussi des notes qu'ajoute Barbeau en 1966. Comme je l'ai mentionné, ces notes insistent sur la valeur didactique des textes ou alors témoignent d'un souci pédagogique.

Le moins que je puisse dire en regard de ce qui précède, c'est que le corps du recueil amplifie les stratégies déjà mises en œuvre dans l'avant-propos pour résorber l'écart entre la chronique et le livre. En effet, chacune des chroniques peut être vue comme une contribution à un ouvrage sérieux dont la visée est didactique. Des chroniques littéraires on passe aux « essais critiques », comme l'indique la mention générique sur la page couverture de *La face et l'envers*. Si l'avant-propos tente de démontrer le caractère actuel des chroniques, la dimension didactique que la composition du recueil confère aux textes vient renforcer cette démonstration : rédigées surtout entre les années 1920 et 1950, les chroniques peuvent éclairer le lecteur contemporain sur la manière dont on pratiquait la littérature durant la première moitié du siècle. Le titre du recueil est peut-être à interpréter en ce sens, c'est-à-dire que la « face » serait la situation de la littérature à l'époque de la publication du recueil à mettre en rapport avec un « envers » qui serait la situation de la littérature dans les décennies précédentes.

\*  
\* \* \*

Pour former un livre avec des « matériaux aussi fragiles » que les chroniques, certains, comme Marcotte, se contentent de réduire « les aléas de l'entreprise » (1971 : 9). Si les limites de la chronique ne peuvent être dépassées, semblent-ils dire, au moins ne sélectionnons que les articles jugés satisfaisants et organisons la matière de telle sorte que le recueil ne devienne pas un fourre-tout. D'autres, comme Roger Duhamel (1962 : 7), ne tentent pas de pallier les faiblesses des chroniques : ils les ordonnent en fonction d'une forme générale, la forme épistolaire par exemple, qui permet de conserver la légèreté des chroniques et l'inévitable disparité de leur réunion. Pour Barbeau, au contraire, on a l'impression qu'il ne saurait être question d'accepter les limites de ce matériau et les limites du livre qu'il compose. Beaucoup d'efforts sont déployés pour montrer l'importance des articles, leur intérêt, leur actualité, et pour signifier au lecteur qu'il se trouve devant un ensemble unifié, devant un ouvrage didactique sérieux et substantiel.

Je ne saurais conclure sans insister sur la profonde contradiction que révèle ce caractère sérieux. Si la composition donne une facture savante au recueil, les textes réunis n'en demeurent pas moins ceux d'un « critique amateur ». La subjectivité y règne en maître. Barbeau adopte un ton gouailleur et parfois agressif pour rédiger non pas des analyses ou des études, mais des commentaires personnels. La facture scientifique du recueil jure donc avec la nature impressionniste de la critique et, par extension, avec les textes regroupés dans le recueil. Ces dehors savants jurent encore plus lorsqu'on se rappelle que Barbeau, dans son avant-propos, défend la validité de la critique d'amateur en attaquant la critique savante. Pourquoi s'écarte-t-il de la critique scientifique tout en composant son recueil de telle sorte qu'il ait une allure savante ? Que peut bien signifier ce double jeu ? La réponse est peut-être liée au fait que *La face et l'envers* réactive, dans les années 1960, l'activité critique de Barbeau. Étant donné que la critique scientifique se développe et s'impose durant cette période, on peut avancer que le caractère rigoureux et didactique du recueil vise à légitimer le type de critique qu'il privilégie. Le ton savant du recueil viendrait contrebalancer sa critique toute subjective et la rendre plus valable aux yeux des lecteurs contemporains. Barbeau vanterait donc les mérites de la critique d'amateur en faisant ressortir les faiblesses de la critique scientifique en émergence mais, en même temps, il se servirait des attributs de ce type de critique pour donner du poids à sa propre conception. On peut aussi changer l'angle à partir duquel on aborde la question posée plus haut et s'attarder au lectorat auquel s'adresse Barbeau. La composition savante du recueil, de ce point de vue, pourrait bien montrer que le critique amateur, bien qu'il s'oppose à la critique scientifique, ne s'adresse pas moins à des chercheurs. Qui est susceptible de s'intéresser à ces « chroniques d'un autre âge », à ces textes sur la vie littéraire de la première moitié du siècle, à ces auteurs marquants de jadis dont certains sont oubliés, si ce n'est celui dont le métier est de tenter de comprendre le phénomène littéraire. Sous cet angle, la contradiction que révèle la manière dont Barbeau recycle ses chroniques n'en serait plus une.





## VERS UNE SAGESSE (1966), DE FRANÇOIS HERTEL

LES CANONS DE L'EXILÉ

*Guylaine Massoutre*

Collège du Vieux-Montréal

« À nouveau, à nouveau ! », c'est le cri de l'angoisse aux prises avec l'irréversible, avec l'être.

Maurice BLANCHOT,  
*L'espace littéraire.*

### L'ŒUVRE OUVERTE

On connaît tous, presque quarante ans plus tard, le retentissement de *L'œuvre ouverte* d'Umberto Eco dans la critique littéraire. Il est paru à Paris un an avant l'essai de François Hertel, *Vers une sagesse*. Il a établi que l'œuvre littéraire contemporaine « substitue à un monde ordonné selon des lois universellement reconnues, un monde privé de centres d'orientation, soumis à une perpétuelle remise en question des valeurs et des certitudes » (Eco, [1962] 1965 : 22). De là vient que la notion d'esthétique baroque, si pertinente pour comprendre les grands textes du xx<sup>e</sup> siècle, est au cœur aujourd'hui des définitions de la postmodernité. On sait ce que doit cette dernière à l'entreprise mallarméenne, elle-même tributaire du décentrement de l'ordre cosmique, sous l'entreprise du sujet bourgeois moderne, dont on peut lire l'histoire depuis les jeux

scolastiques des combinaisons et des reformulations à la fin du Moyen Âge jusqu'au roman phénoménal et fondateur pour l'époque contemporaine de James Joyce.

Eco est lui-même un continuateur ; Charles Du Bos, Albert Béguin, Gaston Bachelard, Georges Poulet, Leo Spitzer, Gaétan Picon, Jean Starobinski, Jean-Pierre Richard et Jean Rousset, puis Roland Barthes, tous ces critiques se sont appliqués, à partir des années 1950, à décrire l'élaboration de la conscience qui met l'écrivain en contact avec la nature concrète des mots. Cette activité créatrice leur est apparue comme une subjectivité, accessible grâce à une perception de la totalité, liée à un principe de cohésion interne à l'œuvre ; que cet achèvement appartienne au créateur ou au critique importe peu : la réponse à cette question a varié selon les auteurs et selon les critiques. Le lieu, ou la nature, de cette unité dans l'œuvre a aussi varié ; si nous nous posons aujourd'hui la question de la constitution des essais en recueil dans les années 1960, c'est sans doute que nous croyons, comme Rousset l'a écrit dans *Forme et signification*, ouvrage maintes fois réimprimé au cours des années 1960 et 1970, que « ce qui ne s'offre qu'une fois au regard peut passer inaperçu et ne prendre toute sa réalité que par la répétition ; les ressemblances dans la diversité et les permanences dans la succession sont souvent le signe d'une identité profonde » (1962 : xx). C'est dans cette œuvre « utopique » (p. xxi), dans ce que Marcel Proust appelait « la prédilection et l'essence de l'esprit du peintre<sup>1</sup> » (1971 : 304), que se comprend aussi le sens de l'essai d'Hertel.

Du professeur Hertel a conservé, après son départ du Québec en 1949, une propension à la redondance et des artistes qu'il a fréquentés, celle du désordre, deux notions chères à Eco dans son

---

1. Il ajoute, à propos des écrivains et des artistes : « Pourquoi cette coïncidence entre deux impressions nous rend-elle la réalité ? Peut-être parce qu'alors elle ressuscite avec ce qu'elle omet, tandis que si nous raisonnons, si nous cherchons à nous rappeler, nous ajoutons ou nous retirons » (p. 304-305).

étude de l'œuvre ouverte et grâce auxquelles il explique qu'une certaine forme d'ordre et d'intelligibilité, nécessaire à la communication d'un message, trouve un potentiel informatif décuplé lorsqu'un certain type de négation vient perturber toutes les prévisions.

La psychologie attentive à la genèse des structures est liée à cette lecture épistémologique de la poétique baroque, comme construction de l'œuvre artistique au fil du temps et en fonction des époques. Or, l'univers d'Hertel se prête très bien à cette observation de la diffraction continue de l'écriture, où celle-ci semble échapper à un contrôle du sujet écrivant et parcourir son chemin propre, tendue entre les exigences de la mémoire et l'exploration d'un état libre, indéterminé et imprévisible. Entre le solipsisme et le néant, les gestes, les phrases et les textes qui composent cette œuvre aux variantes multiples doivent trouver, aux yeux du lecteur, un sens, une cohérence, une perspective.

*Vers une sagesse* est le sixième essai d'Hertel ; il en écrira quatre autres qui mêleront les réflexions, les anecdotes et les souvenirs. Ce livre marque exactement le milieu de sa production réflexive, les trois quarts de sa production générale, inaugurée trente-trois ans auparavant. En 1966, âgé de 59 ans, il est alors installé à Paris depuis dix-sept ans, il possède sa propre maison d'édition depuis sept ans et il y a déjà publié huit titres de sa plume : nouvelles, essais, poésies et pièces de théâtre.

Du point de vue de la composition en recueil, *Vers une sagesse* est particulièrement intéressant, car il reprend trois ouvrages, publiés respectivement en 1961, en 1962 et en 1964 : *Journal philosophique et littéraire*, *Méditations philosophiques* et *Méditation théologique*. Sur le plan biographique, cet ouvrage précède immédiatement le premier retour au pays d'Hertel, en 1967 ; c'est en somme son passeport intellectuel et sa nouvelle carte de visite – une manière d'identité. Mais sous l'angle de sa pratique d'écrivain, la composition de *Vers une sagesse* fait appel au principe de récurrence bien connu d'Hertel et de ses lecteurs : qu'il s'agisse d'essai, de roman ou de poésie, tous ses ouvrages ont été publiés dans des revues (*Le Bien public*, *L'Action nationale*, *Le Quartier latin*, *Les Carnets du théologien*, *Regards*, *La Relève*, *La Nouvelle relève*,

*Amérique française, Le Nouvelliste, Cité libre, Relations, Les Carnets viatoriens, Rythmes et couleurs, Fer de lance, L'Information médicale et paramédicale...*) ou, comme c'est le cas pour *Vers une sagesse*, selon un ordre séquentiel dont rien ne laisse penser qu'il ait été longtemps mûri. Toutefois, son *Journal philosophique et littéraire* comprend la disposition à venir de *Vers une sagesse* :

*Ce journal, que je prépare depuis dix ans et dont je ne publie que quelques extraits, comportera des répétitions et des redites. C'est une œuvre de recherche, non une œuvre de découvertes. À part quelques dissertations plus évoluées, ce sont des coups de sonde au fond du précipice de l'ignorance humaine*<sup>2</sup> (1961 : 7).

À l'instar de ceux des diaristes, les essais d'Hertel n'ont donc ni début ni fin. Leur structure est provisoire et instable, soumise à des programmes de révision.

On constate en effet que s'il reprend et accumule, selon un procédé anthologique, il retranche des sections (soit des textes complets, soit des paragraphes), corrige – de façon mineure –, organise le nouvel ensemble pour lui donner une forme propre, sans toutefois faire disparaître les choix éditoriaux précédents. Ainsi, cinq nouveaux textes ouvrent *Vers une sagesse* et trois nouveaux le concluent, tandis que les trois recueils sont intégrés par pans, se succédant selon l'ordonnement suivant : *Journal philosophique et littéraire, Méditations philosophiques, Méditation théologique, Méditations philosophiques, Journal philosophique et littéraire* – structure en chiasme qui place le journal en position d'enchâsser les autres. À l'intérieur des ouvrages intégrés, quelques lignes, paragraphes ou textes nouveaux apportent des nuances et des transitions, pour rééquilibrer un rythme d'ensemble jugé incomplet, défectueux ou partiel. En tout, 14 textes sont nouveaux : 13 sont inédits, un a été publié dans *Rythmes et couleurs* en novembre-décembre 1965,

---

2. Ainsi, *Vers une sagesse* est une anthologie.

soit très peu de temps avant l'impression de *Vers une sagesse*, au premier trimestre de 1966.

Aucune datation ne permet de juger s'il s'agit uniquement d'un procédé de réécriture liée à la composition de *Vers une sagesse* ou d'un ajout de textes écrits antérieurement. Repentir ? Altération ? Correction ? Ajout ? Il est difficile de se prononcer : l'itinéraire intellectuel d'Hertel semble correspondre à une évolution spirituelle mue par un scrupule de réintégration.

## LA PRATIQUE DU JOURNAL

Ces « coups de sonde au fond du précipice de l'ignorance humaine », qui placent l'écriture d'Hertel sur la toile de l'inconscient et de l'écriture ludique, disent assez le sens de cette pratique de la récapitulation. L'essai, en tant que journal intime, ressortit à une psychologie de l'écriture aux prises avec le temps. La mémoire et l'oubli apparaissent tout autant comme ce qu'Alain Rey appelle « les états virtuels d'un discours informulé » (1989 : 52), lorsqu'il parle de l'avant-texte raturé, que comme l'assimilation, l'assomption par Hertel de sa propre parole. La matérialité de l'écriture répétitive, dans laquelle Aristote décelait l'*ethos*, le *ruthmos* et l'*armonia* derrière la *mimesis*, est au cœur du processus d'écriture. C'est le sens de « répétitions et redites » qui ouvre le *Journal philosophique et littéraire*. Autrement dit, c'est une manière d'expansion.

Philippe Lejeune, dans une enquête sociolittéraire sur le journal personnel, a montré qu'il existe différents types de journaux – « journaux intimes, journaux de voyage, journaux historiques (liés au témoignage ou à l'action), journaux de recherche ou de création, etc. » (1990 : 170) – et que les diaristes établissent progressivement l'usage, à partir de la première guerre mondiale, de les publier de leur vivant, eux-mêmes. Ce sont majoritairement des hommes et quelques-uns pratiquent l'autoédition (Marcel Launay, André Sernin). Hertel est lui aussi son propre éditeur, et on peut voir, dans cette histoire du livre et de l'imprimé, une nouvelle liberté dans laquelle l'écriture s'émancipe ou non, choisit ou non de laisser paraître les traces de son parcours. D'un point de vue génétique,

son lecteur se trouve assuré d'une intention et déchargé de son activité d'effraction lorsqu'il étudie les brouillons et les avant-textes<sup>3</sup>.

Hertel n'a pas tenu de journal intime, mais tous les genres sont représentés dans son œuvre. Il présente *Vers une sagesse* comme une « petite somme philosophico-théologique ». « Somme » s'entend pour lui comme la synthèse du journal et de la méditation. Mais l'espace privé de la mémoire rassemblée réfracte celui de la lecture : « Dans le présent ouvrage, on trouvera [...] plusieurs pages retouchées qui sont nécessaires à une vue d'ensemble de mon évolution spirituelle » (1966 : 7<sup>4</sup>). Récapitulation et évolution forment un couple antagoniste qui pousse l'écriture en avant.

Hertel ne s'appuie pas sur une dialectique rationnelle ; au contraire, il se livre à ce qu'il appelle un « examen de conscience philosophique », soit un exercice d'écriture à la première personne, libre dans son cheminement, sa forme et sa dynamique : « Je laisse se produire librement des états d'âme, ou plutôt se développer une mentalité », écrit-il en page inaugurale de *Vers une sagesse*. Ouverture et rythme jouent alors des rôles structurants qui laissent présager une mise au net indéfiniment différée.

L'absence d'entraves, comme condition première de l'écriture, rejoint ici une affirmation de l'identité. Hertel formule positivement cette condition, en la décrivant comme un état de « rêve perpétuellement éveillé à toutes les formes de beauté, de poésie », soit une liberté intérieure, une entrée dans l'émotion et un désir d'élévation. C'est ce qu'il nomme la sensibilité pure et l'esthétique de l'écriture. La division générique des ouvrages d'Hertel, si elle est nécessaire, est donc également accidentelle : toute l'activité créatrice, qu'elle soit littéraire ou philosophique, surgit d'un point psychologique où l'écriture est flot de mémoire, de sensibilité, d'inconscient et d'un certain raisonnement mêlés.

---

3. Faut-il rappeler qu'Hertel a pu assurer son autonomie financière d'une part grâce à la publication, d'autre part et avant tout grâce à sa perspicacité en matière artistique : sa spéculation en peinture lui a permis de vivre de sa plume et d'éditer plusieurs auteurs.

4. Dorénavant les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention VS- suivie du numéro de la page.

## LES MÉTAPHORES DE L'INTIMITÉ

C'est dans la « substance » profonde, inchangée et inaltérable, que « se greffent » artificiellement les apparences, qui forment la surface des textes : « Je ne cultive rien. [...] Les contingences banales viennent se greffer sur le film intérieur, greffes artificielles qui collent parfaitement à sa surface, se mêlent rarement à son fond, à sa substance » (VS-7) ; telle est la position solide et centrée de l'énonciateur. Négation et affirmation, passivité et activité présentent ici un singulier travail au cœur du langage métaphorique. L'œuvre, c'est le déchirement de l'intimité, visible et épanouie (ouverte) sur ce qui s'est refermé. Ces métaphores botaniques, qui parlent de racines et de greffons, ont une résonance bachelardienne bien de leur temps. Si l'on s'arrête sur l'image de la greffe, on lira entre les lignes la blessure ou coupure que présuppose l'implantation. L'adjectif « artificielles » en porte la trace. De plus, des racines aux bourgeons, la verticalité masculine se prête à une symbolique de l'individuation dont le perpétuel besoin d'affirmation – redites et reprises – coïncide avec cette blessure narcissique.

Par ailleurs, s'il est vrai, comme l'écrit Gilbert Durand, que tout lieu sacré commence par le bois sacré, « cosmisation, plus large que le microcosme de la demeure, de l'archétype de l'intimité fémininoïde » (1969 : 281), un monde complet (masculin et féminin à la fois), vivant, florissant, débordant et surtout « élevant », jaillit à l'intérieur. La croissance annule symboliquement la coupure. On comprend que, chez Hertel, l'univers se mire dans le fond réfléchissant de l'intimité, tel le ciel dans un puits. Cette symbolique se développera encore davantage dans *Mystère cosmique et condition humaine*, en 1975.

Comme dans la chambre obscure de l'œil – *camera obscura* chère aux artistes de la Renaissance –, le monde défile en un point fixe que l'on peut nommer moi, ou « je ». Le rêve intérieur est donc cette sensation d'équilibre et d'ouverture d'où rien ne peut mettre en péril l'expérience dont l'écriture est le témoignage. Si d'aventure, écrit Hertel, « le rêve intérieur cesse un instant d'être perceptible », soit il « continue en sourdine de chanter en moi », soit « le

traintrain de surface [...] se “défile” vaille que vaille sur son bonhomme de chemin » (VS-8) ; autant dire que les meilleures distractions, liées à la séduction des « petites voies adventices », ne sauraient « ravir » longtemps l'écrivain de sa source vive. Ce bonheur se déploie entre les dangers de la stérilité et de l'agitation superficielle.

Les métaphores ont, à n'en pas douter, une fonction de révélateur. Ce qui « défile » chez Hertel, c'est ce que Freud appelle les « souvenirs-écrans » (1985 : 196) ; le refoulement et le retour du refoulé montrent le fragment pris dans une tentative d'appropriation rationnelle du sujet, cherchant à débusquer de l'âme les mouvements cachés pour s'en affranchir. Du rapport à l'autre dépend alors la reconnaissance libératrice, qui est en fait un désir de coïncidence du regard que le lecteur peut poser sur ce moi, lui-même en pose.

À l'intérieur de soi-même, l'écrivain se nourrit ainsi de « sa propre moelle » : image d'un corps nourricier, fort et charpenté, osseux et irrigué jusqu'à la surface de la peau. Au centre, l'œil : « Le premier transcendantal, le seul transcendantal, c'est la personne que je suis. Renfermé là-dedans, j'ouvre sur le monde un œil, puis un autre. Par ce que je découvre du dehors, j'apprends que je suis et qui je suis » (VS-18). L'œil, c'est le cercle, le cycle, le cosmos renversé, le moi forclos. Origine et aboutissement, l'œil est l'*omphalos* du monde, le nombril de la terre ; l'importance du « rêve éveillé » est liée à cette thématique de l'œil ouvert, actif, réceptacle de la lumière et de la connaissance. L'importance du regard, en psychanalyse, est associée au regard inquisiteur de la conscience morale, le surmoi freudien qu'illustre l'œil de Caïn dans *Les châtiments* de Victor Hugo ; en mythologie générale, l'œil est associé « aux schèmes de l'élévation et aux idéaux de la transcendence » (Durand, 1969 : 170), l'organe permettant d'exprimer la verticalité, la gravitation et tous leurs facteurs associés, en particulier la position dans l'espace et l'équilibre. On se souviendra que *Méditation théologique* est au centre de *Vers une sagesse*. L'isomorphisme du soleil et de la vision, avec ses composantes de droiture, de rectitude, de soudaineté et de netteté, chargé de sa



polyvalence psychologique, morale, esthétique et philosophico-théologique, est transformé en intuition poétique chez Hertel, comme d'ailleurs chez Valéry. On comprend alors l'importance de ce lieu – écran – de la création, « parfait ajustement du film conscient sur le film inconscient » (VS-8).

Cette métaphore optique, cinématographique, met aussi en lumière la mécanisation propre à l'activité mentale (« ajustement »). Le travail d'écriture est lié à l'activité du surmoi dominateur, contemplateur et juge à la fois. C'est un point sur lequel Hertel se plaît à insister fréquemment dans son œuvre. Toute activité libre, même si elle est involontaire, doit subir un nettoyage avant de prétendre au titre de « parfaite création humaine » : « Ne doit-on pas se restreindre soi-même, mater son imagination vagabonde, pour ne garder à sa production intérieure, pensée, parlée ou écrite, que le pur métal dégagé de toute gangue, de toutes scories ? » (VS-8). C'est là que les « contingences banales », qui lui semblaient quelques lignes plus haut des distractions, deviennent gangue et scories, voire déliquescence, d'où les termes d'inondation, de résidus brûlés, de passage au feu. Baudelaire associait lui aussi à des scories les déchets de l'écriture devant être affinée, peaufinée, polie. On voit ainsi les connotations négatives de l'eau et du feu – ce qui doit être éliminé – succéder aux valorisations des images telluriques, dures et ascensionnelles.

Malgré cette exigence de structure et de forme, Hertel n'est pas l'artisan d'un ouvrage définitif. Au contraire, ses reprises anthologiques et les réajustements qu'il fait subir à ses textes et à ses recueils montrent à la fois l'urgence de les produire et de les achever et la puissance du mouvement inverse, niant ce surgissement pour y instaurer une durée transformée, la correction et le réaménagement, ce que Hertel nomme la distinction entre la « pensée incarnée » et la « pensée pure ou réflexion ».

## LA PENSÉE INCARNÉE ET LA PENSÉE PURE

« La première est charnue, pulpeuse, combinaison de multiples éléments vitaux s'épanouissant en un seul tout synthétique. La

seconde est sèche, méthodique, analytique, lente » (VS-9). C'est dans cette dichotomie imagée et cette ambivalence que progresse son écriture. Certes, les mouvements du flux et de l'arrêt se succèdent parce qu'ils sont nécessités de l'écriture et composantes de la pensée. Mais l'émotion, ou contemplation de la beauté, prise dans le déluge des sensations, des images et des perceptions, y compris dans le flux de la conscience – *stream of consciousness* –, ne parvient à s'incarner dans le langage que sous « l'effort » de ce qu'il appelle « la pensée impérée », néologisme dérivé du latin *imperare*, qui signifie commander. Prescription morale ? Proposition ayant la forme d'un commandement que l'esprit se donne à lui-même, comme l'impératif catégorique kantien ?

La conscience hertélienne, compagne de l'intelligence, procède d'un certain impératif ; excellent juge, selon lui, elle n'en est pas moins incapable de créer : la rationalité est sclérosante, impuissante sous l'angle littéraire. La création, quant à elle, exige un effort d'individuation, intuitif, simplifiant la richesse libérée de l'être qui s'ouvre au monde extérieur : « C'est l'émotion esthétique, c'est l'inspiration » (VS-9). On voit ainsi se constituer un mode de pensée créative dont la dynamique pourrait se décrire par la métaphore de l'escalier. Il y a des degrés à franchir, autant d'étapes au cours desquelles l'esprit risque de s'égarer ; autant d'épreuves, au double sens de ce terme, obstacles et copies à corriger. C'est pourquoi « les grands livres et les poèmes sont des tremplins vers des étages supérieurs de vie » (VS-10). Ascèse de la lecture, ascèses de l'écriture, de la pensée, en un mot la vie s'échappe, quelque chose se raréfie et se réduit, elle devient une.

En d'autres termes, c'est ce que Hertel nomme le subconscient :

*Vive donc la pensée une comme un film, multiple comme lui, tissée d'illusions fugitives, se développant en une vaste sinusoïde avec des affleurements de pleine conscience, mais replongeant sans cesse en son propre cœur marin, se créant et se reproduisant à l'infini de son intime substance en perpétuelle fusion ! (VS-14).*

La métaphore centrale, ici, appartient à la physique (sinusoïde) et se prolonge dans une pensée empiriste, où le sensualisme et l'intuitionnisme jouent une part égale. Précisons qu'Hertel se réfère à l'illationnisme, où la connaissance du monde extérieur n'est pas immédiate et se fait par inférence. Mais si l'on observe, dans cette conclusion d'Hertel, le rôle de la métaphore dynamique et ce qu'elle permet de raccorder en fait de phénomènes accessoires, à savoir le cœur marin et la fusion – la mer et le feu –, on peut penser qu'Hertel est plus près de Condillac que de saint Thomas et surtout d'Aristote.

C'est d'Aristote que vient la philosophie dialectique du tout – un – et de ses parties – constituantes de l'unité – : « On appelle un ce qui dans l'ensemble est continu » (1991 : 47) ; par exemple, cheval, homme, chien, écrit Aristote, sont un car il sont tous des animaux. On sait que sa métaphysique de même que sa physique reposent sur la construction intégrante et de plus en plus abstraite de l'un et de ses parties. L'immobilité du présent y est inconcevable hors de la mouvance du temps, et réciproquement, car le devenir est la forme même de la pensée ; mais l'être que dit la pensée est immobile. L'*Organon* d'Aristote, « œuvre », est le premier recueil, comprenant textes achevés et notes de cours, qui a servi de base à toute la tradition occidentale en philosophie. Cette relation de l'un et du multiple, reprise dans le *compendium* par Thomas d'Aquin notamment, explique très clairement la construction des essais qui m'occupe ici.

La pratique de la *summa* (somme), dont la plus célèbre est la *Summa theologiæ* de saint Thomas (c'est la référence du jésuite Hertel, bien évidemment), est un genre littéraire typiquement médiéval qui repose sur la reformulation et la refondation des savoirs en philosophie et en théologie. Plus tard, l'esthétique classique, formulée à travers la querelle des Anciens et des Modernes, a renforcé cette pratique de la somme en la transformant en discours proprement argumentatif. Aux *auctoritates* se mêlent des voix modernes, et le philosophe trouve sa fonction dans cette pédagogie qui s'appuie sur un sens du devenir très fortement actualisé chez saint Thomas.

Déjà dans *Pour un ordre personnaliste*, Hertel prenait parti pour une littérature originale, pour un régionalisme qui, « situé dans un lieu et dans un temps déterminé, cherche à se réaliser sur le mode éternel » (1942 : 37) contre l'imitation ; à la suite de Jacques Maritain, il définissait ensuite « la pensée incarnée », ou imagination créatrice, comme « un torrent d'images en marche qui constituent un film intérieur, charnel à la surface, mais constamment plongé dans la lumière supérieure de l'intelligence et conduit par les décrets implicites du vouloir » (p. 187). On voit la métaphore du film réutilisée vingt-quatre ans plus tard dans *Vers une sagesse* : cette notion de spectacle ouvre sur la méditation, voire sur une perspective mystique. Un autre point commun serait la permanence d'une frénésie : en 1942, il appelle cela « la verve qui entraîne et qui crée » ; en 1966, « l'usage synergique de toutes ses facultés spirituelles et corporelles », le « verbe en marche », « l'intensité ». Mais les contextes sont différents : « le mécanisme imaginaire » (VS-13) lui permet d'aborder sans davantage les justifier les conditions et les surgissements de la création, qu'il qualifiera lui-même de « méditation décousue » (VS-33).

La pensée de cet ancien jésuite, influencé par le sensualisme des Lumières et par l'intuitionnisme d'un Henri Bergson, s'ouvre finalement. Sa pratique littéraire, surtout cette poésie qui le conduit aux portes de l'inconscient, dans cette « pensée incarnée », le pose en tant que sujet écrivain, proche de la fonction du langage chez Condillac.

Sur le plan formel, on comprend que l'expression des idées passe par ces incarnations relatives, mais intégrées, des recueils successifs. Ce mouvement, qui suppose un univers linguistique où la subjectivité est assimilable à la formation progressive d'une langue, est visible dans la phrase même citée plus haut, où l'eau et le feu se trouvent acceptés, après avoir été rejetés, dans la perception globale des ambivalences de l'identité. Rupture dans la continuité, l'expression des idées paraît insuffisante pour rendre compte de ce qui motive réellement l'exercice du langage.

L'INTENSITÉ INCANTATOIRE DU VERBE

Quelle est donc cette réécriture fondatrice ? « Je dis que le verbe n'est vraiment poétique que lorsqu'il est *intense* » (VS-35), écrit-il en opposant ce qu'il appelle « le mode majeur » au « mode mineur » en écriture. La vigueur de la formule plastique, « éclatante » et « intense », recèle pour lui ce secret de la profondeur et de la verticalité que j'ai analysé plus haut. « Révélateur d'un existentiel charnu, qui vient de tout le corps et de tout l'esprit synergiquement agissant, voilà le poète » (VS-38). Cette définition de l'écriture est son art poétique : il se réfère pêle-mêle à Malherbe et Boileau ainsi qu'à Baudelaire, Rimbaud, Whitman, Shelley, Rilke et Valéry, pour n'en citer que quelques-uns, dans la page qui suit. Mais la fonction qu'il assigne à l'écriture n'a ni la forme ni le ton d'un art poétique classique (ensemble de règles formelles), ni en tant que « programme opératoire que l'Artiste chaque fois se propose » (Eco, [1962] 1965 : 22). Quel portrait de l'écrivain nous livre-t-elle ?

D'abord, on remarque que ces noms cités demeurent surtout, chez Hertel, l'objet d'une formulation vague et non des références significatives. Fortement engagée dans l'argumentation et la polémique, sa position énonciative consiste à signaler que l'essai s'adresse à un public ciblé – ces « gens qui ont un minimum de culture » (VS-36), ce « lecteur de bonne foi » (VS-37) – et que « l'incarnation » de l'écriture comprend aussi les marques dialogiques du plaidoyer.

*Ce que j'appelle incantation, c'est une forme spéciale de pensée concrète, particulière à chaque poète de quelque envergure. C'est l'offrande d'une conception du monde. En ce sens, tout poète est philosophe. Une incantation qui se respecte est donc une conception du monde qui se livre. Quoi qu'il en soit, celui qui n'est qu'un orfèvre du bibelot poétique et qui ne trahit aucune préoccupation d'ordre psychologique ou métaphysique ne sera jamais qu'un poète mineur. Un poète, au fond, c'est un philosophe existentialiste amateur (VS-38).*

L'« orfèvre du bibelot poétique » ne vise pas Mallarmé, au contraire ; la critique du formalisme entend bien poser le rythme, nommé ici « incantation », comme lien entre l'auteur et le lecteur : « Le poète exprime ce qui se passe de dynamique dans son être propre. Or ce dynamisme intérieur à la fois agi, pensé, vu, entendu et senti est de nature à produire des résonances identiques chez un lecteur de bonne qualité » (VS-38).

La composition en recueil dépend directement de cette « incantation » ; répétitive comme une prière, à variations qui rappellent la fugue en musique ou le canon, elle accepte la « méditation décousue » (VS-33) comme le temps qui passe, le tâtonnement dans les vieilles formules – y compris celles de l'affirmation de soi – comme l'exercice du doute, les « vellétés de recherche » (VS-32). C'est une pratique antirationnelle, la rationalité étant jugée trop grossière pour parvenir à une connaissance véritable. La compilation est une mise en spectacle d'un ordre et d'un désordre qui pérennise la parole indépendamment de la succession des publications.

Quant à l'intensité de la formule, ce n'est pas dans l'essai, qui donne prise à un bavardage vagabond, qu'on la trouvera. *Vers une sagesse* peut prétendre à l'éloquence ; l'imagination et l'émotion y trouvent une place dans la méditation, laquelle dispense de la philosophie sérieuse. Le rythme et la respiration y sont un toucher particulier, celui où la pensée se sent elle-même en acte. Sur la scène imaginaire où il se produit, l'auteur consigne des traces de lui-même, il imprime les mêmes pas, non sans en parfaire l'envolée ni en oublier de se regarder. Il est semblable à Robinson, qui contemplait autrefois le pied moulé de Vendredi dans le sable, étonné de se surprendre à ne pas s'y reconnaître. Pour achever un texte, il faut à Hertel le fixer dans une forme stable, dont les conversations, les conférences et les revues forment les préliminaires. Le livre survient donc au terme d'une aventure répétée – aux sens de cérémonial et de spectaculaire –, au cours de laquelle le sujet se déprend progressivement de l'autre, incorpore la rumeur en y assumant son identité, quitte à rappeler avec véhémence pour la revendiquer la fusion première du monde d'où il s'est extirpé.

## ORPHÉE

« Le beau, écrivait Alain, nous fait sentir en nous-même l'accord entre le haut et le bas, si vainement cherché souvent par la sagesse » (1931 : 40). Spectateur de sa pensée à peine sortie de l'ombre (de l'obscurité, des profondeurs), Hertel construit sa forme ouverte où se mire instantanément l'éternité du cosmos, du temps, de l'être vivant. D'où la répétition. Mais la répétition, c'est aussi l'absence paradoxale à soi, la pétrification de la voix de l'exilé :

*[...] si l'artiste ne se livrait pas à l'expérience originelle qui le met à l'écart, qui dans cet écart le dessaisit de lui-même, s'il ne s'abandonnait pas à la démesure de l'erreur et à la migration du recommencement infini, le mot commencement se perdrait. Mais cette justification n'apparaît pas à l'artiste, [...] son œuvre ne le sait pas, et sa recherche l'ignore, se poursuit dans le souci de cette ignorance (Blanchot, 1955 : 62).*

*Vers une sagesse*, avec ses impatiences assumées dans un désir d'éternité, pourrait bien exprimer exactement ce que Blanchot appelle « le regard d'Orphée ».

Dans le recommencement prolix de la parole indomptée, l'écrivain maintient la question ouverte ; celle qui consiste à apprivoiser la présence de soi, la vie en soi. Dans *Divagations sur le langage*, un ouvrage joyeux, consacré surtout à l'humour dans le langage, Hertel écrit, après un sonnet de son goût :

*Halte ! Où suis-je ? En pleine intuition d'un bonheur protégé ? En pleine récapitulation d'une nuit d'amour éperdu ? Que sais-je ? Je ne sais rien. Le verbe se fabrique en moi comme un miel qui me dépasse. Je ne maîtrise plus que le mot qui me caresse. Je m'abandonne à la dérive du langage insufflé... Il est temps de se relire (1969 : 21).*

On ne saurait mieux résumer l'élan brisé de cette écriture vagabonde mais scrupuleuse, qui achoppe sur la réalité et sur l'oubli dans des ouvrages en canon, rentrés dans le silence de leur répétition, d'où ils ne sont pas tout à fait sortis.





## CONSTANTES DE VIE (1967), DE LIONEL GROULX

### LA PART DU CAMÉLÉON

*Marie-Pier Luneau*

Université de Sherbrooke

Plus j'étudie l'œuvre de Lionel Groulx, plus j'ai le sentiment d'être en présence d'une étrange bête contre laquelle les multiples armes que je dirige ont plus ou moins de pouvoir. Si j'essaie de le prendre au lasso, le taureau se transforme en poisson ; si j'essaie de le prendre à la ligne, le poisson se transforme en lapin ; le piège que j'exhibe rapidement ne peut rien déjà contre l'oiseau en devenir. Cette curieuse entrée en matière, truffée de métaphores animales, n'a d'autre but que celui de montrer comment l'œuvre de Groulx est protéiforme et combien il est parfois difficile, selon un seul angle d'approche, d'en embrasser toute la portée.

De fait, il m'arrive même de voir en l'œuvre de Groulx une œuvre caméléon qui, au fil des décennies, a été vidée de son sens originel, désémantisée. L'époque, le contexte social lui donnent sa couleur et lui octroient toujours un nouveau sens, en fonction du discours dominant. L'ambiguïté légendaire de la pensée de Groulx n'est certes pas étrangère à ce phénomène. Ses phrases paradoxales sur l'indépendance du Québec en sont un exemple probant. Dans le compte rendu de *Constantes de vie*, rédigé pour le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Pierre L'Hérault écrit notamment que la pensée de Groulx à ce sujet est à ce point bipolaire que « [...]

les indépendantistes comme les fédéralistes peuvent, *mutatis mutandis*, se l'approprier » (1984 : 200).

L'analyse du parcours éditorial de Groulx, de 1912, année de publication de son premier livre, à nos jours, m'a conduite à des conclusions semblables. En effet, le choix des rééditions et des réimpressions des textes de Groulx, selon les décennies, reflète bien la perception que l'époque a de l'homme et de l'œuvre, ou l'aspect de sa pensée qu'elle tente de récupérer et de réinterpréter. Ainsi, un regard rapide sur les années 1970 m'amène à croire qu'on a privilégié le nationaliste, alors qu'on avait plutôt priorisé l'historien au cours des années 1960 (en rééditant, par exemple, l'*Histoire du Canada français* en livre de poche).

Il va sans dire que, dans cette optique, le recueil se présente comme un excellent microcosme pour étudier la question de la perception de l'œuvre, à cause de la *sélection* de textes qu'il implique. L'étude de la réception critique de *Constantes de vie* peut révéler de quelle façon ce choix de textes est perçu par certains intellectuels des années 1960 et, *ipso facto*, de quelle façon l'écrivain Lionel Groulx, dont on situe généralement l'apex de l'influence sur la sphère littéraire québécoise dans les années 1920-1930, est considéré par l'institution littéraire des années 1960.

## RÉCEPTION

Lancé le jour de la mort de Groulx en 1967, *Constantes de vie* regroupe cinq conférences prononcées entre 1939 et 1946. Ces textes sont donc liés à la deuxième guerre mondiale et reflètent en sourdine de profonds questionnements dans la définition de l'être canadien-français, en ces années où le Canada est profondément divisé, sur la question de la conscription notamment. Groulx s'érige en véritable maître à penser dans ces articles, en investissant les Canadiens français d'une mission, celle de la reconquête culturelle, politique et économique du fait français. Dans le contexte des années 1930 et 1940, où il s'engage à fond en ce qui concerne la question nationale et où certains journalistes le voient même futur premier ministre, cela n'a rien d'étonnant. C'est une bonne partie de la jeunesse nationaliste qui l'a choisi comme mentor à l'époque

et qui va jusqu'à lui couler, en 1937, un buste en bronze. Comment toutefois ces paroles de « chef », vieilles de plus de vingt ans, sont-elles reçues à la fin des années 1960 ?

Avant d'étudier la réception critique, jetons un regard sur les répercussions de ce livre de Groulx sur le plan commercial. L'accès aux contrats d'édition de la plupart des titres de Groulx<sup>1</sup> m'a permis de conclure qu'en général ses livres, de 1912 à nos jours, ont connu des tirages impressionnants. *Les rapaillages*, petit recueil de contes paru pour la première fois en 1916, en est à son soixante-cinquième mille. *L'appel de la race* et *Au Cap Blomidon*, les deux seuls romans de l'historien, ont pour leur part dépassé le seuil des 25 000 exemplaires vendus. En 1964, l'essai *Chemins de l'avenir*, dans lequel Groulx se montre très réactionnaire face aux bouleversements entraînés par la Révolution tranquille, s'est vendu à quelque 7 000 exemplaires en un an. Au total, ce titre nécessitera 5 tirages et dépassera les 9 000 exemplaires. Le succès de *Constantes de vie* est nettement plus mitigé. Après la première année, 1 507 exemplaires seulement avaient été vendus. Les 3 047 exemplaires imprimés ne seront épuisés qu'en 1983, c'est-à-dire seize ans plus tard. L'écart, par rapport à *Chemins de l'avenir* paru trois ans plus tôt, est évidemment énorme. Faut-il l'attribuer au fait que les textes de *Constantes de vie* datent justement de plus de vingt ans alors que *Chemins de l'avenir* était vraiment le dernier-né de la plume de Groulx ? Quoi qu'il en soit, je ne peux m'empêcher de remarquer que *Constantes de vie* figure parmi les titres de Groulx qui se sont écoulés le plus lentement.

Au chapitre de la réception critique, *Constantes de vie* fait indubitablement moins de bruit que *Chemins de l'avenir*. Son statut de recueil, comportant des textes grappillés et déjà parus en brochures, en est peut-être encore une fois responsable. *Chemins de l'avenir* récolte une vingtaine de notices alors que *Constantes de*

---

1. Ces documents ont été mis à la disposition du Groupe de recherche sur l'édition littéraire au Québec (GRÉLQ), de l'Université de Sherbrooke, par Mme Juliette Lalonde-Rémillard, nièce de Lionel Groulx et sa secrétaire pendant plusieurs années.

vie n'en obtient qu'une dizaine. Élogieuse, pour ne pas dire louangeuse, la critique semble se servir de ce dernier livre de Groulx pour rendre un hommage posthume à l'écrivain. Ce qui étonne le plus à la lecture de ces articles, c'est l'unanimité de la critique à célébrer l'actualité de l'œuvre. André Major affirme par exemple que la pensée de Groulx est loin d'être dépassée : « Au contraire, ce que dénonce le chanoine Groulx – faiblesses et misères –, ce que propose le chanoine Groulx – fermeté, volonté de puissance, pensée nationale –, tout cela demeure actuel, nécessaire, fondamental » (1967b : 15). Si Henri Lallier écrit que la pensée de Groulx est « toujours vivante et d'actualité » (1968 : 17), Roger Duhamel souligne que « ces idées n'ont nullement vieilli, qu'elles collent parfaitement à la réalité contemporaine » (1967b : 12). Lucien Campeau trouve les paroles de Groulx aussi « actuelles, aussi opportunes, aussi stimulantes qu'elles l'ont été il y a près de trente ans » (1967 : 316). Même Pierre L'Hérault, dans le compte rendu du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, constate que ces textes sont, « parmi ceux de Groulx, ceux qui ont le moins vieilli » (1984 : 200). Bernard Valiquette, en pointant les aspects vieillis de la pensée de Groulx, fait décidément cavalier seul. Il faut voir toutefois les précautions rhétoriques qu'il prend, faisant l'éloge de Groulx pendant trois paragraphes avant d'en arriver à mettre un premier bémol : « Les quelques notes qui vont suivre n'ont donc pour but que de mettre en lumière certains aspects d'une œuvre que notre vénération pour le chanoine ne nous empêche pas de croire un peu dépassés » (1967 : 21). Or, les extraits que Valiquette choisit comme preuves de la désuétude de la pensée de Groulx proviennent tous de *Chemins de l'avenir*. Dans *Constantes de vie*, Valiquette ne semble pas trouver d'éléments obsolètes. Paradoxalement, les textes de Groulx des années 1930 sont moins marqués historiquement, moins datés que ceux des années 1960.

Aussi étonnant que cela puisse paraître, Groulx fait donc encore figure de maître aux yeux de la critique des années 1960, Valiquette mis à part. Le terme maître revient d'ailleurs chez Major (« Si cet homme fut notre maître, et le seul, il faut que nous continuions à nous inspirer de son œuvre qui demeure le meilleur témoi-

gnage de ce que nous avons été et de ce que nous serons peut-être » – 1967b : 15) et chez Campeau (« [...] le Maître n'a rien renié des convictions et de l'amour qui l'ont incité à servir sa nation » – 1967 : 316). Paul Gay sacre pour sa part Groulx « le plus grand chef canadien-français de l'époque actuelle » (1967 : 16). Il faut dire que la préface de Jean Éthier-Blais à *Constantes de vie* ne contribue pas peu à établir le mythe Groulx. Sous la plume d'Éthier-Blais, Groulx est un esprit évanescent, transcendant au point de se déplacer en flottant au-dessus du sol :

*On peut le voir, tous les jours, sortir de sa maison, descendre l'escalier qui mène vers la rue, et faire sa promenade. Il ne marche pas. Il avance dans l'espace et regarde autour de lui, les maisons, les arbres [...]. Ce n'est pas un vieux monsieur qui se promène ; c'est un esprit qui prend possession de la terre qui l'entoure* (dans Groulx, 1967 : 8-9<sup>2</sup>).

Dans ce concert d'éloges, voire de vénération, aucune note discordante, si on oublie celle de Valiquette.

Quels sont les éléments que la critique considère, de façon unanime, comme actuels dans les années 1960 ? De fait, ces aspects dits actuels semblent plutôt vagues, mais tournent visiblement autour de la définition que Groulx a donnée de l'être canadien-français. Le plus grand cadeau de Groulx au peuple canadien-français semble avoir été de lui rendre sa fierté. Éthier-Blais écrit notamment : « De 1910 à 1930, rien, en apparence, n'avait changé, sinon que l'abbé Groulx avait replacé les faits dans un éclairage qui, sur la plaque photographique, ne nous rendait pas hideux » (CV-20). En attribuant un rôle positif aux Canadiens français dans leur histoire, Groulx les a transformés en « peuple autonome », écrit encore Éthier-Blais. L'analyse de Major va dans le même sens : « [Groulx] nous a délivrés de la honte de ce que nous sommes, il

---

2. Dorénavant les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention CV- suivie du numéro de la page.

nous a appris le langage de l'honneur » (1967b : 15). C'est donc tout l'aspect positif de la pensée de Groulx qui fait que ses idées ne sont pas désuètes dans le contexte des années 1960. L'Hérault a également souligné la fraîcheur de la mystique nationale « ouverte et dynamique » (1984 : 200) de Groulx. Campeau, pour sa part, va jusqu'à soutenir que ces pages « stimulantes » « pourraient inspirer les solutions ultimes capables de sauver l'unité du Canada, s'il n'est pas trop tard » (1967 : 317). Il ne faut pas oublier que ces textes datent des années 1930 et que le Groulx des années 1960 est loin d'être aussi optimiste par rapport à toutes ces questions, comme en témoignent *Chemins de l'avenir*, *Mes mémoires* et l'œuvre sous pseudonymes.

## RÉINTERPRÉTATION

Il est vrai pourtant que ces articles peuvent être au goût du jour dans les années 1960. L'incitation des Canadiens français à prendre en main leur économie, leur culture et leur vie politique, notion omniprésente dans *Constantes de vie*, sied bien aux vecteurs principaux de la Révolution tranquille. Le discours de Groulx qui demande aux parents d'inculquer à leurs enfants « quelques beaux rêves de liberté, la volonté d'être un jour ou l'autre leurs propres maîtres » (CV-58) ne trouve-t-il pas un écho direct dans le fameux « Maîtres chez nous » de Jean Lesage ? La position de Groulx par rapport à la question nationale n'entre-t-elle pas en pleine congruence avec le discours indépendantiste des années 1960 et 1970 ? Il écrit effectivement :

*Pourquoi donc un peuple de trois millions d'âmes, maître politiquement d'une grande province, jouissant d'une paix au moins relative, aurait-il plus de peine à survivre que tant de petits peuples de l'Europe centrale, sans frontières précises, sans personnalité politique, persécutés depuis des siècles par des États puissants ? (CV-41).*

Les dénonciations des prêches « bonne-ententistes » entre Canadiens anglais et français, dénonciations que Groulx amorce dès les

années 1930, notamment dans son œuvre sous pseudonymes, ne sont-elles pas actuelles dans un Québec des années 1960 où, comme le note Jean-Yves Thériault dans sa critique de *Constantes de vie* : « On en est au bonententisme [*sic*] (ça dure depuis longtemps) alors que l'ouvrier doit parler anglais pour gagner son pain, alors qu'on hésite, qu'on a presque honte ici, d'être québécois » (Thériault, 1967 : 30) ?

Ce manque de confiance en soi des Canadiens français, Groulx le relevait en 1943 dans sa conférence *Pourquoi nous sommes divisés*, quatrième conférence de *Constantes de vie*. Il y affirme que, à en croire les prédicateurs de la bonne entente, les Canadiens français seraient les loups et les Canadiens anglais, les agneaux. Cette thématique n'est pas nouvelle chez Groulx. Dès les années 1930, sous le pseudonyme de Jacques Brassier, Groulx qualifiait le Canadien français « d'agneau perpétuellement tondu et content de l'être » (Brassier, 1934 : 181). À ceux qui traitent les Canadiens français d'extrémistes, Groulx rétorque qu'il ne leur en connaît qu'une forme, « l'extrémisme dans la candeur et la bonasserie, l'extrémisme dans l'aplatissement devant l'Anglais » (CV-124). De fait, Groulx, dans son œuvre pseudonyme, des années 1930 à 1960, tient le même discours sur le manque de fierté nationale des Québécois, et cette position est perceptible dans *Constantes de vie*.

Le caractère actuel de *Constantes de vie* dans les années 1960 semble dès lors uniquement lié à tout ce qui tourne autour de la définition de l'être canadien-français. Jean-Paul Pinsonneault, directeur littéraire chez Fides, ne suggère-t-il pas comme titre, dans une lettre à Groulx datée du 2 février 1967, « L'Être canadien français, essai de définition », expliquant que ces textes n'ont pas vieilli et que le premier titre suggéré par Groulx « risquerait de laisser croire le contraire<sup>3</sup> » ?

Lors de la parution du recueil, la réception critique ne tient donc compte que de l'aspect novateur, surtout en ce qui concerne la question nationale, et passe sous silence les éléments passéistes.

---

3. Fonds Lionel-Groulx, Centre de recherche en histoire de l'Amérique française (Centre Lionel-Groulx), Outremont, P1/A, 3015.

Il n'y a pas un mot de prononcé, par exemple, sur la place que Groulx accorde dans ces conférences à l'humanisme chrétien, notion qui a certes plus ou moins de pertinence à l'ère de la décléricalisation de la société. La solution religieuse aux scissions qui divisent le Québec a-t-elle des chances de trouver quelque résonance en 1967 ? Groulx y voit pourtant une panacée : « Un sens religieux un peu plus éveillé ne pourrait-il nous réapprendre jusqu'à quel point nous sommes frères, et jusqu'à quel point des frères doivent s'aimer et s'entraider avant d'aimer et d'aider les autres ? » (CV-97). Parmi les éléments qu'il considère actuels dans les années 1960, Lallier retient le fait que Groulx « préconise aussi la réforme de notre système d'éducation, afin de former des citoyens plus éclairés et plus compétents » (1968 : 17). Or, le réaménagement proposé par Groulx, basé sur l'éducation patriotique, n'a rien à voir avec le Rapport Parent, qu'il dénonce comme un « chef-d'œuvre d'incohérences », sous le couvert du pseudonyme et dans ses *Mémoires*. Au surplus, la vision que Groulx a du rôle social de la femme frappe de plein fouet la montée du féminisme. N'est-il pas scandalisé par « la jeune Canadienne française, dédaigneuse de plus en plus des fardeaux de la maternité, travaillant autant que les hommes au suicide de la race » (CV-62-63) ? Enfin, lorsqu'il demande aux parents d'inculquer à leurs enfants des rêves de liberté, il leur suggère fortement de les orienter vers « [...] la terre, vers la terre qui ne fait pas toujours l'homme riche, mais qui fait l'homme libre » (CV-59). Comment ce terroirisme à peine voilé peut-il être perçu dans le Québec urbain de la fin des années 1960 ?

\*  
\* \*

L'analyse de la réception de *Constantes de vie* montre un écart considérable entre ce qu'en disent les ventes et ce qu'en dit la critique. *Constantes de vie*, qui a connu un succès très modeste si on le compare à d'autres titres de Groulx, a presque été reçu comme une révélation par la critique, surprise de sa teneur actuelle. On peut certainement avancer que le décès très récent de Groulx y fut pour beaucoup : c'est comme si la critique avait voulu rendre un



dernier hommage à l'auteur, en montrant que son œuvre comptait encore en 1967 et en occultant, voire en niant la mort de l'écrivain. Aussi Groulx devenait-il plus actuel mort que vivant.

Le discours critique semble avoir délibérément mis l'accent sur l'importance de la pensée de Groulx dans la définition de l'être canadien-français en gommant d'autres aspects nettement plus désuets. Les critiques n'y vont pas de main morte, allant jusqu'à qualifier Groulx de « maître ». Seul Valiquette affirme que la pensée de Groulx date, mais les gants blancs qu'il revêt pour le faire prouvent bien qu'on ne touche pas indûment au monument. Cet aspect illustre comment Groulx est présent, ancré, indélébile, dans la société québécoise des années 1960. L'analyse de son parcours éditorial tend d'ailleurs à corroborer cette hypothèse : les décennies 1960 et 1970 sont celles où l'écrivain est le plus publié, aussi bien en ce qui a trait aux titres qu'aux tirages. Il faudrait donc relativiser l'idée selon laquelle la plus forte influence de Groulx sur la société québécoise se situerait dans les années 1930. Les années 1960 ne semblent pas le laisser en reste, eu égard par exemple au succès de *Chemins de l'avenir* ou à la réception critique élogieuse de *Constantes de vie*. Par ailleurs, en analysant le discours de groupes nationalistes comme Parti pris, on pourrait encore insister sur la présence de l'œuvre de Groulx sur la scène littéraire des années 1960, qu'on la porte aux nues ou qu'on la voue aux gémonies<sup>4</sup>.

---

4. Le fait que la revue *Parti pris* fasse systématiquement référence à l'œuvre de Groulx pour la tourner en dérision ne change d'ailleurs rien à l'influence probable qu'elle a eue sur le groupe. Major avouera lui-même, dans un article au titre révélateur (« Un héritage clandestin ») : « Il était facile de faire le vide et de prétendre que tout commençait avec nous ; cela grisait notre jeunesse. Nous ne savions pas, ne l'ayant pas lu, que le chanoine Groulx avait dit l'essentiel de ce que nous croyions inventer. Nous avons donc repris sa doctrine en y mettant de l'arrogance, et en substituant à sa part sacrée une pensée laïque. Qu'on lise *Directives* : c'est un penseur lucide et passionné qui soumet ses dons d'écrivain aux exigences du salut national. Et je reconnais, avec Jean Marcel, que Groulx est sur le plan doctrinal un point de départ et un point de repère » (1966 : 20).

Toutes ces voies nous mèneraient à la même croisée, celle où apparaît encore une fois toute l'ambiguïté ou, plutôt, la polyvalence de l'œuvre de Groulx. Si, en 1967, on peut affirmer que l'œuvre de Groulx des années 1930 et 1940 est encore actuelle (et nous pourrions, extraits à l'appui, en dire autant au cours des années 1990, mais pour d'autres raisons), c'est en partie parce que l'œuvre est riche et peut prendre différents sens, selon les époques. Une conférence comme *Pourquoi nous sommes divisés*, hautement revendicatrice et subversive dans le contexte postconscriptoniste de 1943, devient un autre objet en 1967, discours propre à la définition de l'être canadien-français. L'œuvre de Groulx accède alors à ce que Robert Escarpit appelait la trahison créatrice, qui pousse les lecteurs à lire l'œuvre différemment, même dans un sens que l'auteur n'a pas voulu inculquer à son texte. Pour prouver la littérarité de l'œuvre de Groulx, on pourrait citer Escarpit qui soutient que « le vrai visage des œuvres littéraires est révélé, façonné, déformé par les divers usages qu'en font les publics qui les utilisent » (1986 : 112).

J'ajouterais une dernière hypothèse concernant « l'actualité » de *Constantes de vie* dans les années 1960. En soulignant combien les propos de Groulx n'avaient pas vieilli, Major affirmait que ce qui frappe à la lecture de ces textes, « c'est de constater à quel point, loin d'avoir progressé, notre "petit peuple" s'est plus que jamais enfoncé dans ses contradictions, victime de plus en plus consentante » (1967b : 15). Ce constat sur l'immobilisme des Canadiens français, Groulx le fait dès les années 1930. Dans son œuvre sous pseudonymes des années 1930 à 1960, le discours est tout à fait le même. Les « cous pelés » que sont les Québécois des années 1960, sous la plume d'Aymérillot, sont en tous points conformes aux « agneaux » de Jacques Brassier et d'André Marois dans les années 1930. Bref, le propos reste essentiellement identique pendant ces quelque trente ans. Groulx n'aura d'ailleurs de cesse de dire, à partir des années 1960, qu'il a l'impression de se répéter. Il écrit à Roger Cyr, des Éditions Alerte, en 1959 :

*Je ne vous cacherai pas que cette lecture m'a donné des pensées mélancoliques et m'a valu un bain d'humilité. Tout ce que j'ai prêché et rebâché, il y a plus de vingt ans, est encore à prêcher et à rebâcher. J'ai annoncé un renouveau, je l'ai cru prochain. Hélas, le renouveau est encore à venir. Cette seconde prédication aura-t-elle meilleur sort que la première ? Seuls des hommes de foi robuste tels que vous l'êtes le peuvent espérer<sup>5</sup>.*

Sans vouloir absolument faire une relecture des interprétations historiographiques de cette période, pratique révisionniste à la mode par les temps qui courent, il serait intéressant d'examiner les années 1950, 1940 et même 1930, pour voir les graines qui ont semé les changements qui germeront quelque dix, vingt, trente ans plus tard. Encore une fois, il me semble que la problématique du recueil, du moins de celui qui récupère des textes antérieurs à la période où il est publié, se prête on ne peut mieux à ce type de réflexions. Si, en contexte de « révolution », le seul mot qui vient à la bouche de la critique lorsqu'on publie des textes vieux de vingt ans est le mot « actuel », c'est peut-être parce que la « Révolution » n'est pas aussi novatrice qu'on le pense, ou peut-être un peu plus tranquille qu'on ne le croit.

---

5. Fonds Lionel-Groulx, Centre de recherche en histoire de l'Amérique française (Centre Lionel-Groulx), Outremont, P1/A, 926.



*LETTRES À SES AMIS* (1967),  
D'HECTOR DE SAINT-DENYS GARNEAU

LETTRES OUVERTES  
LA MISE EN RECUEIL DE LETTRES PRIVÉES

*Annie Cantin*

CRELIQ, Université Laval

Cet enfant qu'on a dit  
n'a pas eu le sort qu'il fallait.

Hector de Saint-Denys GARNEAU,  
« Inventaire », *Les solitudes*.

« Nous avons manqué à la tâche de laisser mourir Saint-Denys Garneau comme il le désirait, en toute tranquillité. Nous avons tourmenté jusqu'au ridicule le tracé de sa biographie. Certains critiques ont placé *Lettres à ses amis* au-dessus du *Journal* après avoir préféré celui-ci aux *Poésies* », écrivait Jacques Brault (1968 : 404). Un an plus tôt était paru le recueil *Lettres à ses amis* (Garneau, 1967), et déjà, à propos de lui, on avait beaucoup écrit, formant une rumeur où la voix de Brault répondait peut-être à celle de Roger Duhamel qui, dans un article soulignant la sortie des *Lettres*, affirmait « place[r] cette correspondance très au dessus de [l]a plaquette de vers, *Regards et jeux dans l'espace* » (1967a : 7). C'était une rumeur, un discours où continuait sans doute de s'emmêler le mythe à la vie, la vie aux poèmes, du moins si l'on en croit Jacques Blais

qui, cette même année, constatait que rendre justice à l'œuvre poétique de Garneau n'était pas chose facile tant il devenait malaisé pour la critique « de [se] dépêtrer de l'influence du *Journal* et des *Lettres* » (1967 : 407). Et même, encore aujourd'hui, plus de trente ans après la parution de *Lettres à ses amis* et soixante ans après celle de *Regards et jeux dans l'espace*, après aussi maintes proclamations structuralistes de la « mort de l'auteur », bien difficile est cette tâche à laquelle, selon Brault, nous aurions failli, et bien difficile est de savoir, s'il le faut, comment faire la part entre l'œuvre et la biographie de Saint-Denis Garneau.

Mais la question ne sera pas aujourd'hui de se demander, comme cela s'est d'ailleurs si souvent produit au cours de l'histoire littéraire, qui fut le vrai Saint-Denis Garneau, ni de chercher à déterminer si l'on pourrait placer l'art de l'épistolier au-dessus de l'art du poète. Un fait est clair cependant : rarement le récit intime n'a-t-il été aussi lié à l'œuvre publique d'un écrivain. Et si l'on se demandait pourquoi il en est allé ainsi, pour un homme qui pourtant se retirait de plus en plus du monde et qui, en plus d'avoir soustrait du commerce son recueil *Regards et jeux dans l'espace*, cessa de publier dès 1938, les mots « nature tourmentée, fin tragique, symbole d'une génération, témoin d'années sombres, martyr, mythe, victime » feraient, à côté de quelques vers bien choisis, sûrement partie de la réponse. Il faudrait aussi y mentionner les mots « journal » et « lettres », ces écrits privés qui, une fois donnés au public, ont grandement agi sur la façon d'envisager et de lire l'œuvre de Garneau. Une œuvre devenue véritable œuvre-recueil dans les superpositions de ses récits, mais dont l'unité consentie et presque invariablement recherchée et réaffirmée par la critique<sup>1</sup> dépassa cependant, peut-être, la portée de ses parties.

---

1. Si l'on regarde du côté éditorial, il semble que l'une des principales tâches tint à recueillir tous les fragments, tous les textes de Garneau, sans oublier son œuvre picturale (tableaux, photographies qui illustrent certaines éditions de ses poésies). Pensons seulement aux entreprises colossales d'édition des œuvres complètes, celle réalisée par Benoît Lacroix et Jacques Brault (Garneau, 1971) et, plus tard, celle menée par Giselle Huot

Autant le dire maintenant, puisque la question se posera bien assez tôt : les lettres ne sont pas des essais. Bien que celles-là soient souvent confondues avec ceux-ci<sup>2</sup> ou s'y retrouvent annexées – les *Lettres à ses amis* furent insérées, dès leur première publication, dans la collection « Constantes » des Éditions HMH, collection largement associée au genre de l'essai –, ces deux pratiques d'écriture se distinguent tant par les intentions dont elles participent que par les caractères de leur destination première et principale. Sans refaire ici la typologie de chacun de ces genres, et en sachant fort bien que l'exception existe toujours et que les nuances sont, en ce domaine, à faire, nous pouvons quand même nous entendre pour dire que la lettre, la lettre familière plus précisément, c'est-à-dire celle qui n'est pas « ouverte » (comme on le dit des lettres aux journaux), qui ne s'adresse pas à une collectivité mais à une personne ou tout au plus à un cercle restreint (d'amitié, de parenté, de collégialité, etc.), que cette lettre donc qui n'est pas publique mais qui est une « activité essentiellement privée » (Altman, 1982 : 48 ; citée dans Melançon, 1996 : 27) ne peut être considérée de la

---

(Garneau, 1995). Cette volonté de révéler le grand œuvre garnélien et d'en faire apparaître l'unité s'observe aussi du côté de la critique qui n'hésite pas à faire ressortir l'identité des textes, les uns par rapport aux autres, et à en souligner l'indivisibilité : « Les lettres éclairent le *Journal* et les *Poésies*. Elles sont elles-mêmes *Journal* et *Poésies* » (Lombard, 1967 : 17) ; « Je ferme *Lettres à ses amis*. J'ouvre *Regards et jeux dans l'espace*. Les détails importants que je viens d'apprendre accompagnent ma lecture, donnent une densité nouvelle au message. Mais s'abolit tout de même le souvenir désolant d'une vie ratée » (Blais, 1967 : 407) ; « Je voudrais proposer un mode de lecture qui convienne à l'ensemble de l'œuvre et qui permette d'en entrevoir l'unité » (Major, 1994 : 12).

2. Voir, par exemple, *Ouvrir le livre*, de Laurent Mailhot (1992). Il inclut dans le genre de l'essai « la littérature intime (mémoires, journaux, fragments autobiographiques), à condition qu'elle ne soit pas réductible au récit romanesque ou romancé » (p. 54), et classe dans ce qu'il nomme les « essais en tous genres (littéraires) » (p. 54) tout aussi bien les *Chroniques* d'Arthur Buies que le *Journal* d'Henriette Dessaulles, *Le Nigog*, la préface de Louis Dantin sur Émile Nelligan, *Les insolences du Frère Untel* de Jean-Paul Desbiens, les *Convergences* de Jean Le Moyne, le *Journal d'un inquisiteur* de Gilles Leclerc ou encore les lettres d'Octave Crémazie.

même façon que l'essai, ni correspondre sans quelque arrangement à la pratique et aux usages de cette activité plus largement et intentionnellement engagée dans le discours social et inscrite dans un espace collectif beaucoup plus étendu.

Cela dit, on répliquera sans doute qu'écriture intime et essai partagent bien, parfois, certaines caractéristiques, comme celles de présenter un « discours réflexif », d'être « entretenu[s] par un JE non métaphorique » et de porter « sur un objet culturel (au sens le plus large)<sup>3</sup> ». Certes, les frontières ne sont pas étanches, et il arrive que certaines lettres, certaines pages de mémoires et de journaux intimes, certaines pages de romans et certains poèmes prennent la valeur d'essais. Or, on peut paraître parfois pressé de faire porter à tout un ensemble une étiquette que seules quelques parties peuvent adopter. Si l'usage permet de ranger plutôt aisément le « Testament politique » de Thomas Chevalier de Lorimier<sup>4</sup> du côté des essais, ce n'est pas aussi facilement et sans distinction que l'on y classerait toutes les lettres écrites par le patriote à la veille de sa mort. Chevalier de Lorimier était-il essayiste lorsqu'il écrivit ses adieux à sa femme et à ses amis ? Pas plus, sans doute, que Saint-Denys Garneau ne l'était dans sa correspondance. Comme l'affirmait François Dumont, « définir [Saint-Denys Garneau] comme essayiste à partir de son journal et de ses lettres, ce serait non seulement dénaturer son œuvre, mais encore se priver des enjeux de sa parole publique et de l'abstention qu'il a ensuite choisie, malgré sa volonté maintes fois réitérée de "s'engager" » (1993a : 61). C'est là, j'en conviens, une position quelque peu inconfortable dans le cadre d'un collectif consacré, justement, au recueil d'essais. Je la garderai quand même, puisqu'elle ne saurait remettre en cause, au point de l'abolir, l'intérêt et la pertinence d'une correspondance publiée, en l'occurrence celle de Saint-Denys Garneau, pour la problématique développée tout au long de ces pages. Nous verrons comment.

---

3. On aura reconnu la définition de l'essai proposée par Jean Marcel dans *Pensées, passion et proses* (1992 : 318).

4. Lettre qu'il a écrite à la Prison de Montréal, le 14 février 1839 (voir Chevalier de Lorimier, 1996 : 62-64).



Je rappelle auparavant que *Lettres à ses amis*, c'est 242 lettres d'abord rédigées par Saint-Denys Garneau entre le 6 juillet 1930 et le 21 août 1943, puis recueillies et publiées aux Éditions HMH en 1967, soit vingt-quatre ans après son décès. Il ne s'agit pas d'une édition de la correspondance complète de l'écrivain qui, a-t-on évalué, aurait écrit plus de 500 lettres et aurait eu, à une certaine époque, jusqu'à 20 correspondants<sup>5</sup>. *Lettres à ses amis* reproduit en fait, outre quelques envois à André Laurendeau, à François Rinfret et à Jean Bélanger, les collections des lettres reçues par Claude Hurtubise, Jean Le Moyne et Robert Élie. Il ne s'agit pas, non plus, d'une édition critique, bien que des notes émaillant quelques bas de pages viennent tantôt préciser des détails d'ordre circonstanciel, tantôt marquer le lien de cette correspondance à l'ensemble de l'œuvre garnélienne, en soulignant l'inédit d'un poème ou en indiquant la reprise d'un passage dans d'autres textes de Garneau.

Dans ces lettres écrites lorsqu'il avait entre 18 et 31 ans, Saint-Denys Garneau raconte essentiellement Saint-Denys Garneau. Il se montre très bavard sur ses lectures, ses goûts musicaux, ses idées sur le beau et celles sur le mal, sur sa soif des femmes et l'ennui qu'elles lui causent, sur ses troubles physiques, ses inquiétudes spirituelles, sur le travail de peintre et sur celui de poète. De la Crise, de la Grande Guerre, périodes entre lesquelles court la correspondance, il n'est, somme toute, pas question. Comme l'écrivait très justement Benoît Melançon : « Qui voudrait s'aventurer à dresser [dans ces lettres] l'inventaire des propos de Saint-Denys Garneau sur la société de son époque reviendrait probablement insatisfait de sa récolte : la correspondance garnélienne, pour le dire abruptement, n'est pas d'un très grand intérêt en ces matières » (1994 : 97-98). Histoire d'une vie, de la fin de l'adolescence jusqu'à la mort prématurée, les lettres de Saint-Denys Garneau ne sont pas une chronique de l'air du temps. Instantanés de Saint-Denys Garneau captés par lui-même – tantôt à Westmount, tantôt dans une

---

5. « Imagine-toi que j'ai vingt correspondants réguliers » (Saint-Denys Garneau à Claude Hurtubise, lettre de juillet 1931 – 1967 : 19). En 1934, il affirmera cependant qu'il n'en a plus que 7 ou 8.

maison de pension de Québec, tantôt à La Trappe d'Oka, à Ste-Adèle ou à Chartres, la plupart du temps au manoir de Sainte-Catherine –, chacune de ces lettres ne saurait, non plus, s'imposer d'elle-même comme parole publique, collective. Pourtant.

Pourtant, c'est bien ce qu'elles semblent être devenues, et le fait est que Saint-Denys Garneau en est arrivé à représenter à travers elles comme à travers son journal et sa poésie, le « témoin de son temps », pour reprendre la formule de Le Moyne (1960b), le porteur d'une expérience et d'une parole, l'attestation d'un destin collectif :

*Cette correspondance, écrivait Élie à propos de Lettres à ses amis, [...] nous aide à mieux comprendre une époque où, obscurément, un événement décisif se prépare : la rupture avec un passé qui n'est plus qu'un mauvais rêve, des traditions qui ne sont que des habitudes ; le soudain affrontement avec le présent – cette crise économique si favorable aux dictatures – où des millions d'hommes cèdent à la haine avec un total mépris pour les millions d'autres qui parlent de la paix sans y croire, impuissants devant la misère qui, depuis longtemps, habitue l'homme à la pire violence (1969 : 163).*

Voilà qui est bien loin de l'affirmation de Melançon. Comment Garneau en est-il venu à symboliser un tel sort ? Encore là, la question est si complexe que je n'oserais la formuler en ces termes ; aussi bien croire qu'il est possible d'expliquer à quoi tient cette fascination singulière et persistante pour Garneau sans ressentir quelque vertige. Par contre, comment la mise en recueil de lettres, pourtant familières, quotidiennes, personnelles, à la limite de l'ordinaire si ce n'est qu'elles sont signées par Saint-Denys Garneau, peut-elle jouer dans le processus qui mène des écrits privés à porter le symbole d'un destin non seulement individuel mais aussi de toute une génération, voire de toute une nation, et à se faire (peut-être) essai ? Voilà une dimension du problème à laquelle je peux à tout le moins réfléchir.

## DE L'ESPACE INTIME À L'ESPACE PUBLIC

Je rappelle à nouveau que l'édition de *Lettres à ses amis* est une publication posthume. Gardées dans le domaine privé – seules quelques lettres auraient été publiées avant le recueil de 1967 –, ces lettres n'étaient donc pas, au moment de leur rédaction, destinées au public. Aussi pourrait-on dire que le premier effet de la publication de ces 242 lettres en recueil, c'est qu'elle permet, justement, leur publication. Certes, formulée ainsi la chose semble d'une évidence à toute épreuve, mais il faut bien voir que les lettres de Saint-Denys Garneau n'étaient pas celles que le Frère Untel a écrit pour *Le Devoir*, et qu'elles ne sont pas, non plus, les articles que Garneau a signés dans les pages de la *Revue scientifique et artistique* (de 1927 à 1931), de *La Relève* (de 1934 à 1937), du *Nous* (du Collège Sainte-Marie, en 1929, en 1931 et en 1933), de *L'Ordre* (en 1934), du *Semeur* (en 1934), de *La Renaissance* (en 1935), des *Idées* (en 1937), du *Canada* (en 1937 et en 1938) ou encore dans celles de *L'Action nationale* (en 1938) – articles, faut-il le remarquer, qu'Élie, Hurtubise et Le Moyne n'ont pas choisi de recueillir, leur préférant de l'inédit et ce qui, peut-être, saurait mieux présenter Garneau de l'intérieur. Une chose est certaine toutefois : la publication d'une correspondance personnelle détourne la nature de textes dont le caractère essentiel est leur côté privé. Et il faut bien admettre que, loin de l'évidence à laquelle elle semblait donner lieu, c'est là toute une nouveauté entre la lettre seule et la lettre comme partie du recueil que la publication introduit.

C'est là aussi une particularité de la mise en recueil de textes privés qui fait que je ne peux aborder la problématique qui me fut soumise de la même façon que je peux le faire dans le cas de recueils dont les textes ont déjà fait l'objet d'une publication. L'aspect historique de la question, entre autres, se pose en des termes bien différents. Avec *Lettres à ses amis*, il n'y a pas eu pour la plupart des lettres d'inscription sociale antérieure à l'édition du recueil ; dès lors, ce n'est pas tant à une « pensée composée » que nous avons d'abord affaire qu'à de l'inédit dévoilé, des textes dont l'histoire ne commence pas dans les pages des journaux, ni dans

celles des revues, et encore moins sur une tribune, mais qui n'étaient jusqu'en 1967 qu'inscrits dans le récit plus ou moins mythique certes, mais personnel d'un homme. Aussi pourrait-on dire, au sujet de la double appartenance des textes composant ce recueil, qu'elle n'est pas d'abord d'ordre temporel (comme c'est le cas pour la plupart des recueils étudiés dans le présent collectif, les textes qui les composent ayant déjà connu une première publication avant leur mise en recueil) mais plutôt spatial. La lettre en recueil appartient à la fois à la sphère privée, d'où elle est issue et à laquelle, par la nature même du genre qu'elle porte toujours, elle restera associée, et à l'espace public où elle existe, où elle peut exister manifestement pour des lecteurs autres que celui à qui elle était exclusivement destinée au départ.

Ce double statut à la fois personnel et public donne à la lettre publiée en recueil le double caractère de parole individuelle (portée par les lettres de Garneau) et de parole sociale (portée par le recueil, par cet ouvrage édité, publié, diffusé et lu). Ce double caractère se traduit à son tour par un double effet si l'on considère que le texte privé n'appelle pas une même attitude de lecture que celui qui se montre intentionnellement inscrit dans l'espace, dans le discours social, et si l'on considère que la lettre en recueil arrive à solliciter ces deux postures et à les fondre en une seule. D'où, peut-être, le fait qu'une voix aussi singulière que celle qui monte des lettres de Garneau ait pu avoir des résonances plus socialement engagées et que son récit personnel ait pu devenir un récit collectif. C'en est là, du moins, une condition favorable.

## DU TEXTE PRIVÉ AU DISCOURS SOCIAL

Publier en recueil les fragments du récit personnel de Saint-Denys Garneau, c'est, comme je l'ai dit, transformer, par la force des choses, le caractère de la lettre privée. C'est aussi sans doute, sous un autre aspect, vouloir lier cette histoire à l'œuvre publique du poète – à ce qu'il advint. Mais c'est, avant toute chose, constituer un « objet nouveau », pour reprendre les mots de François Ricard (1976 : 114). Cet objet nouveau, dans le cas du recueil qui

m'intéresse, participe d'un détournement majeur des fragments qui le composent. De fait, en plus du changement de nature que la publication de la lettre privée entraîne pour celle-ci (de la lettre privée à la lettre publique), la mise en recueil, quant à elle, inscrit le fragment dans un système autre que celui auquel il appartenait d'abord. Une lettre écrite à Le Moyne ou à Élie n'est plus, sous la couverture de *Lettres à ses amis*, seulement une parole engagée dans un échange épistolaire entre un destinataire et un destinataire ; s'adressant autrefois à une personne, elle s'adresse maintenant à tous : elle devient lettre ouverte.

Certes, il n'est pas nécessairement besoin d'une mise en recueil pour que la lettre effectue ce double changement de nature et de fonction qui l'éloigne de ses « références ordinaires » (Ricard, 1976 : 119), de son mode premier d'existence. La « Lettre à F... », par exemple, écrite par Garneau le 15 mai 1930 et publiée dans *Le Droit* d'Ottawa du 9 mars 1963, était bien aussi devenue un texte public, ouvert à toute lecture. Il faut aussi voir que la lettre seule ne saurait produire l'effet donné par l'ensemble. Imprimée sur la page d'un journal, la lettre privée se dévoile un peu à la manière d'un document secret, obtenu par on ne sait trop quelle fuite et posé là telle une pièce à conviction d'une quelconque affaire ou tel un élément qui serait, dans ce cas, à verser au « dossier Garneau ». Publiée en recueil, la lettre se montre moins liée à une situation particulière de communication (entre F... et Garneau, par exemple) que reliée à l'ensemble du discours formé par les autres lettres, celles qui la suivent et celles qui la précèdent, ce qui, d'ailleurs, pourrait bien aider à comprendre ce pourquoi 242 lettres, 242 fragments se trouvent à formuler l'énoncé de tout un destin, à en établir le récit. Cela semble du moins l'effet produit par le recueil, si l'on en croit Jean-Paul Vanasse qui, en 1967, notait que

*[s]i, pour l'essentiel, cette correspondance apporte peu d'éléments nouveaux, il reste qu'elle est capitale pour qui veut saisir plus complètement la pensée, le cheminement intellectuel du poète, et cela au rythme même de l'existence, avec ses hésitations, ses retours en arrière, ses bonds en avant (1967 : 18).*

Ce tracé d'un parcours individuel, ce mouvement d'une pensée, est d'autant plus souligné dans *Lettres à ses amis* que la structure du recueil participe d'un ordre chronologique. Regroupées non pas selon les destinataires ni selon les thèmes qu'elles abordent, les lettres de Saint-Denys Garneau se présentent selon leur ordre de rédaction, à l'instar des fragments d'un journal intime qui s'alignent les uns à la suite des autres. C'est d'ailleurs un peu comme s'il devait constituer le prolongement du *Journal* de Garneau (édité deux fois avant la parution des *Lettres*, en 1954 et en 1963) que le recueil s'offre de façon monophonique, à travers la seule présence de la voix de Garneau et dans l'absence de celles auxquelles elle répondait, les lettres écrites par Le Moyne, Élie et Hurtubise ne faisant pas partie du recueil. Et si cette absence des lettres écrites à Saint-Denys Garneau peut avoir pour effet d'appuyer la présence du sujet, ou de mettre davantage l'accent sur le destin individuel d'un homme, il faut aussi voir que ce silence des destinataires dégage encore plus la lettre du cadre de l'échange épistolaire qui la contenait auparavant. Ici, dans ce recueil, la lettre ne répond à aucune autre (venue de l'extérieur s'entend et que le lecteur aurait pu lire) et aucune autre ne lui répond. Tout se passe comme si le discours de Garneau n'était amorcé par aucun autre discours particulier (celui de ses correspondants qui dans la situation première de la communication épistolaire entamaient la réflexion, ouvraient la discussion sur tel ou tel sujet) mais s'engageait, de lui-même, dans un discours plus large, s'inscrivait dans le texte social.

## LE CADRE

Nous venons de voir comment la publication de 242 lettres, leur mise en recueil, ainsi que la structure et la composition de celui-ci auraient pu jouer dans cette possibilité consentie à des documents privés à prendre les traits d'un échange ouvert auquel le lecteur du recueil, destinataire de fortune, serait invité à participer. Mais cela, bien que proposant quelques pistes de réflexion quant aux « effets du recueil », ne saurait tout éclairer. Si l'on comprend mieux pourquoi André Major écrivait, en 1967, qu'« on ne p[ouvait] lire ces lettres sans émotion, sans cette sorte de solidarité

intime qui donne au lecteur l'impression que la lettre lui est personnellement adressée » (1967a : s. p.), bien d'autres questions restent en suspens, comme celle relative à l'importance de la dimension collective accordée aux fragments privés de Garneau.

C'est qu'il faudrait peut-être voir que ce ne sont pas les lettres qui sont lues, mais l'ensemble qu'elles forment, et que cet ensemble ressortit à un cadre défini, d'un « "contexte" [qui] di[rait] tout ce que le texte seul tend toujours plus ou moins à dissimuler » (Ricard, 1976 : 117). Si l'on s'entend pour dire que la lettre privée garnélienne dissimule ou plutôt n'adopte pas d'emblée cette dimension collective que le cadre recueillistique semble lui prêter – du moins si l'on en croit la réception, sinon la présence de cette correspondance dans un collectif consacré au recueil d'essais –, alors c'est bien par l'observation de ce cadre que nous pourrions finalement voir comment, au delà des effets entraînés par la publication et la composition d'une correspondance en recueil, un tel document intime, témoin d'une individualité, en est venu à représenter le témoignage de toute une époque.

Dans la constitution de ce cadre, entre d'abord la préface ou, puisque tel est son intitulé, l'« Avertissement » signé par Élie, Hurtubise et Le Moyne, « les amis » destinataires. Un avertissement bref, où l'on parle peu de Saint-Denys Garneau, où l'on tient à excuser « [l]a langue des lettres [qui] est volontiers parlée, et parlée en pleine et libre intimité » (Garneau, 1967 : 7), et à préciser que certaines lettres, certains passages, furent omis pour des raisons de pudeur et de discrétion<sup>6</sup>. Il ne semble pas que ce fut dans un cadre strictement documentaire, ni dans l'intérêt de la génétique textuelle

---

6. « Œuvre d'amitié, le présent recueil réunit les lettres de Saint-Denys Garneau à quelques-uns de ses amis. Quelques-uns, car tous n'ont pas consenti à livrer leurs collections au public. [...] Vingt-cinq ans ne s'étant pas écoulés depuis la mort de notre ami (survenue en 1943), la discrétion nous interdisait la publication intégrale des lettres que nous avions entre les mains. Conformément aux désirs de chaque destinataire, nous avons donc supprimé certains passages (tous indiqués par trois points entre parenthèses) et omis quelques lettres » (p. 7).

que ces textes furent donnés à lire. Sans connaître le détail ni le gros de l'histoire des lettres et des passages omis, nous pouvons quand même nous demander pourquoi, au delà de l'argument d'amitié, les signataires de l'avertissement ont, eux, voulu rendre publique cette correspondance qui leur était adressée et pourquoi des extraits furent soustraits de l'ensemble. Par souci d'unité ? Sans doute, mais de quoi ? Du recueil ? De la vie de Garneau ? D'un discours ? D'une image ? D'un destin ? Qui le sait ? Ces amis épistolaires peut-être. Ces amis qui comptent aussi – et rares sont sans doute les lecteurs du recueil qui l'ignoraient – parmi les membres les plus actifs de *La Relève*. Un tel paramètre contextuel n'est pas sans importance, puisque ce double statut d'amis et de confrères des destinataires et éditeurs des *Lettres* produit, encore une fois, un double effet à la lecture de celles-ci : celui, d'une part, de cautionner la valeur, l'intimité, l'authenticité des documents présentés, et celui, d'autre part, d'associer cette présence intime de Garneau à une communauté, à un lieu de pensée, à un groupe dont les idées et l'engagement ont fait date et de permettre par le fait même à une parole individuelle de s'inscrire sur un fond déjà plus sociologiquement et idéologiquement marqué. Cette position est par ailleurs accentuée, comme nous l'avons vu, dans le passage de cette correspondance de l'espace intime à l'espace public et du texte privé au discours social.

Dans la composition de ce cadre de lecture prêté aux lettres en recueil – lequel cadre intervient dans une redéfinition et une réévaluation de l'activité épistolaire de Garneau –, il ne faut pas non plus négliger les autres textes de Garneau et le discours tenu à propos de ceux-ci. De fait, si la lettre en recueil n'est pas lue seule, le recueil non plus qui se trouve aussi à constituer une partie d'un ensemble plus vaste : le grand œuvre de l'écrivain. Dans le cas de Saint-Denys Garneau, cette structure gigogne s'impose d'autant plus que son principe d'emboîtement s'appuie et joue sur l'identité de l'œuvre supposée non seulement entre les parties qui la composent (poésies, journal, lettres et autres proses) mais aussi avec le récit biographique (et mythique) de l'auteur. Notons, par exemple, la coïncidence entre la fin de *Lettres à ses amis*, qui se ferment sur ce



dramatique « Ne venez pas me voir » adressé à Élie le 21 août 1943, et celle du *Journal*, qui se termine, le 22 janvier 1939, par l'évocation du « suicide de Mouchette » ou, encore, l'avertissement accompagnant les *Poésies complètes* de Saint-Denys Garneau où se révèle la part du récit de vie dans la composition du recueil de poésie et dans la validation de cet agencement :

*Pour notre classement, nous avons suivi l'ordre des thèmes en nous référant au Journal qui nous fournissait de précieux renseignements et la date de composition de quelques poèmes. Nous avons pu constater que chaque groupe de poèmes correspondait à l'une des phases de la crise intérieure que le Journal nous décrit et nous avons voulu indiquer la même évolution (Garneau, 1960 : 9-10).*

Étrange équation où la somme des parties égale invariablement la solitude et la mort.

Le recueil *Lettres à ses amis* (mais cela pourrait sans doute valoir pour tout autre écrit et pour tout autre genre) est ainsi lu dans ce contexte, en regard des autres textes qui l'environnent et entre lesquels il s'insère. La lecture étanche, compartimentée est, avouons-le, chose rare, surtout lorsque entre en scène une figure comme celle de Saint-Denys Garneau. Certes, l'image de l'écrivain inquiet, maintes fois soulignée dans les lectures et critiques de l'œuvre garnélienne, ne suffit pas à prêter à cette parole la dimension collective qui lui fut accordée. Tout poète, si torturé soit-il, n'est pas forcément considéré comme porteur d'un destin commun. S'il en est allé ainsi dans le cas de Garneau, si ses lettres adressées à ses amis ont pu être jugées d'intérêt public au delà de leur caractère privé, c'est qu'elles furent inscrites non seulement dans l'espace littéraire (ce qui aurait pu leur donner une valeur documentaire ou faire valoir leur statut de texte littéraire, qualités qui ne semblent pas avoir présidé, selon l'« Avertissement », à l'édition du recueil) mais aussi, et peut-être surtout, dans un espace social, culturel et national, plus large.

Cette « inscription délibérée du texte dans le discours social de son époque » (Dumont, 1993a : 54) n'est cependant pas auctoriale

mais bien éditoriale, ce qui, pour n'être pas moins efficace dans le processus qui mènerait un texte intime à prendre les contours de l'essai, force à attacher plus d'importance au cadre de lecture, non pas tant à ce cadre qui se construit à l'intérieur du recueil par l'agencement de ses différentes parties, qu'à celui construit en dehors de cet ensemble par le discours dans lequel ce recueil intervient. Par exemple, au moment de la parution de *Lettres à ses amis*, il y avait déjà eu celle du *Journal*, associé, dès sa préface (signée par Gilles Marcotte), à un « ensemble social » et projeté dans cet espace auquel, par sa forme, il se dérobaît pourtant :

*Nous admirons sans peine ce témoignage et cette vie, mais accepterons-nous qu'ils soient exemplaires ? Nous voudrions bien maintenir une distance entre cette vie extrême et la nôtre, que nous disons « normale »... Pourtant, il n'est pas possible de recevoir les valeurs qu'a poursuivies Saint-Denys Garneau en faisant abstraction de son expérience du désespoir. Je dis impossible pour la communauté canadienne-française, pour cet ensemble social dans lequel s'est inscrit le drame de Saint-Denys Garneau (Garneau, [1954] 1963 : 38).*

Il y avait eu aussi cette colère de Le Moyne qui avait explosé dans son article « Saint-Denys Garneau, témoin de son temps », à travers les mots de son accusation célèbre : « On a tué Saint-Denys Garneau. » Cette charge lancée contre tous, dès la première parution de l'article en 1960 et grâce à sa reprise dans *Convergences* l'année suivante, permettait de renverser les termes du rapport de Garneau au monde : Saint-Denys Garneau ne s'est pas retiré de la société, c'est la société qui l'a « refoulé au désert » (Le Moyne, 1960b : 241). Un renversement qui allait forcer une relecture des lettres ou, plutôt, en orienter leur première lecture publique. Présenté tel une figure christique, Garneau devient, dans l'ambiance de l'accusation de Le Moyne et dans la reprise de ce motif, un martyr dont le sort aurait été déterminé par la collectivité et dont le récit de l'existence individuelle, récit porté à travers l'enchaînement des lettres mises en recueil et par leur publication, devenait lié, par le fait même, à

une histoire commune à laquelle, de laquelle le lecteur de *Lettres à ses amis* devenait, du coup, appelé à répondre.

En plus, donc, de la stratégie intrarecueillistique selon laquelle s'organisent les recueils, en existe une autre, extrarecueillistique, dont il ne faudrait pas sous-estimer l'importance dans les effets produits par le recueil sur les textes qui le composent, importance d'autant plus forte dans le cas d'ouvrages posthumes, comme celui qui m'intéresse particulièrement ici, ou dans le cas des recueils rétrospectifs, comme il s'agit pour la plupart des autres ouvrages étudiés dans le présent collectif. Plus que les parties qui le constituent, le recueil contient aussi ce qui l'a précédé, ce qui l'environne, ce qui pourrait, à son égard, façonner une attente, en orienter la lecture et en déterminer la portée et celle de ses parties<sup>7</sup>. Une portée qui parfois est allée bien au delà de ce que ces 242 lettres écrites par Saint-Denys Garneau à ses amis semblaient au départ avoir, comme dans cet extrait d'un compte rendu que signait Robert Vigneault, en 1982, où le renoncement de Garneau à lui-même devient l'emblème du renoncement du peuple québécois à être lui-même souverain :

*En dernière analyse, le lecteur aura peut-être trouvé pénible la lecture des Lettres à ses amis. Pénible, mais non pas inutile. [...] Peut-être la lecture de ces lettres aura-t-elle contribué à démasquer l'instance la plus négative de la*

---

7. Vanasse avait bien vu et résumé cette dynamique : « Autour de la vie et de l'œuvre du poète, s'est créée de façon graduelle une aura, une zone de mystère qui exerce aujourd'hui encore une fascination. Plusieurs facteurs expliquent ce climat tout à fait exceptionnel dans nos lettres. En premier lieu, il y a la qualité géniale du mince recueil *Regards et jeux dans l'espace* [...] qui tombait comme un météore dans le désert intellectuel du Canada français d'alors ; puis le drame spirituel, la mort envahissante que viennent révéler les *Poésies complètes* et le *Journal* [...], la fin tragique, la garde fervente que les amis du poète montent autour de lui jusqu'à la terrible mise en accusation de Jean Le Moyne de cette société qui a "tué" Saint-Denys Garneau. Et voici maintenant que des lettres fort nombreuses, dont plusieurs sont d'une beauté et d'une élévation indiscutables, viennent accroître la présence du poète au milieu de nous » (1967 : 16-17).

*psyché québécoise, celle qui pousse l'individu comme la collectivité à se dire non. Comment peut-on si peu s'aimer !* (1982 : 572).

Certes, Saint-Denys Garneau n'était pas coupé du monde, et son parcours, sans reproduire celui de toute une nation, pouvait bien évoquer le destin de cette dernière. Ainsi, les lecteurs des *Lettres* n'auraient pas eu tort d'y voir le récit d'un sort collectif et, en ce sens, je pourrais comprendre à l'instar d'Éva Kushner que « la correspondance de Garneau – sans parler de sa poésie, dont l'analyse aboutit à des résultats corrélés – le montre comme un cas extrême [du repliement d'une génération d'intellectuels québécois] » et que « cela ne l'empêche pas d'être exemplaire dans la mesure où les faiblesses d'une société se dévoilent d'une manière signifiante par la voix de ceux-là même qui y vivent dans l'inconfort » (1996 : 139). Cependant, il faut quand même voir que la lettre seule ne peut contribuer à cet esprit. Ce n'est qu'une fois mise en recueil, détachée de son cadre premier d'énonciation, cadre privé et intime, qu'elle a pu y parvenir. Et encore a-t-il fallu que, une fois inscrite dans l'espace et dans le discours social par le biais du recueil, celui-ci s'insère à l'intérieur d'un ensemble plus vaste, soit l'œuvre de Garneau, que celle-ci soit lue à travers la vie de Garneau, qu'à cette vie se soit ajouté le mythe et qu'à cette œuvre–vie mythique fut donné le sens d'un destin collectif. Si, comme l'écrivait Saint-Denys Garneau, la correspondance « renaît et garde son mouvement », puisque chacun y donne « son tour de roue » (lettre à André Laurendeau, 8 juillet 1932 ; 1967 : 46), voilà bien des épaules à la tâche pour la faire passer au rang d'une histoire collective, voire nationale. Bien sûr, « l'homme de tous les jours<sup>8</sup> » peut devenir « le témoin de son temps » ; c'est là, croit-on, le propre du mythe que de toucher l'universel. Mais si Saint-Denys Garneau fut essayiste par ses lettres, s'il fut, du moins l'espace d'un collectif, considéré comme l'auteur d'un recueil d'essais, ce fut bien malgré lui.

---

8. Du titre de l'article de Jean Garneau (frère de Saint-Denys), « Saint-Denys Garneau : l'homme de tous les jours » (1962 : 192).

*HISTORIETTES* (1969), DE JACQUES FERRON  
L'HISTORIOGRAPHIE AU RISQUE DE LA LITTÉRATURE

*Andrée Mercier*

CRELIQ, Université Laval

Au moment de la publication du recueil *Historiettes* en 1969, l'œuvre de Jacques Ferron commence à être assez bien constituée et s'engage peu à peu vers la reconnaissance littéraire. L'édition intégrale de ses *Contes* chez Hurtubise HMH et le premier volume de sa production théâtrale chez Déom, parus un an auparavant, rassemblaient des textes déjà publiés, de diffusion réduite néanmoins, et venaient de leur donner une lisibilité et un accès dont ils n'avaient jamais profité jusque-là. Créée par le Théâtre du Nouveau Monde au début de l'année 1968, la pièce *Les grands soleils* avait été jouée dans 44 villes du Québec, de l'Ontario et du Nouveau-Brunswick, et avait eu droit à une réception critique divisée mais importante. Quant à sa production romanesque, elle comptait déjà quatre titres (*Cotnoir*, *La nuit*, *Papa Boss* et *La charrette*) et allait adopter un rythme de publication d'une rare intensité, puisque de 1969 à 1972 sept romans devaient s'ajouter, dont *Le ciel de Québec* quelques mois plus tard.

Premier recueil d'essais de Ferron, *Historiettes* s'inscrit dans une période de structuration de l'œuvre ferronienne, où des morceaux épars dans les périodiques tendent à être rassemblés, où des choix parmi cette production abondante commencent à être opérés et où une diffusion plus large est amorcée vraiment. Après la mise

en recueil des contes et des pièces de théâtre, celle des essais est entreprise et permettra de révéler l'intérêt de l'auteur pour l'histoire et la politique à d'autres lecteurs que ceux de la revue *Information médicale et paramédicale*, d'où provient une bonne partie des textes du recueil. S'ils l'ignoraient, les lecteurs découvrent dès lors le ton franchement polémique que Ferron peut adopter quand il choisit d'attaquer les idées qu'il ne partage pas.

Le choix des textes du recueil, et plus encore le titre et la dédicace à Jacques Hébert, présentent les *Historiettes* comme une critique virulente et irrévérencieuse des historiens et de leur discours :

*à Jacques Hébert*

*qui publie n'importe quoi mais le fait avec goût, ayant celui par exemple de ne pas me classer parmi les historiens, ces jocrisses, qui, sous prétexte de frégoter le document, ont été des faussaires et ont tout fait pour mettre le passé au temps mort – et pourtant l'histoire se vit comme un roman (1969 : 7<sup>1</sup>).*

Curieusement publié par Hébert dans la collection « les Romaniers du Jour », ce recueil d'essais de Ferron ne le classe effectivement pas parmi les historiens mais bien parmi les littéraires. Le choix éditorial, le titre de l'ouvrage et la dédicace manifestent toutefois la position singulière de Ferron dont les textes se situent à la jonction des discours romanesque, essayistique et historiographique. Sans être un historien patenté, Ferron prétend tout de même avoir à dire et à montrer aux historiens ; il développe sa critique dans plusieurs textes dont on n'a jamais douté qu'ils constituaient des essais ; enfin, reprochant aux historiens de « mettre le passé au temps mort », il semble vouloir faire vivre l'histoire « comme un roman » : combinaison globalement assez particulière.

---

1. Dorénavant les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention H- suivie du numéro de la page.

Si on ne pouvait s'attendre à ce qu'un ouvrage publié dans la collection « Les Romanciers du Jour » fasse l'objet d'une importante réception critique de la part des historiens (du reste, dans son ensemble, la réception critique des *Historiettes* aura été « parcimonieuse », pour reprendre l'expression de Pierre Cantin – 1984 : 412), certains se sont tout de même prononcés à son sujet : Pierre Savard (1969) et Denis Vaugeois (1969) assurent la recension du livre au moment de sa sortie, Robert Migner (1976) y consacre un article substantiel quelques années plus tard. Trouvant tous les trois une rare qualité d'écriture aux *Historiettes*, mais aussi une lecture attentive et quelquefois pertinente des historiens et de leurs sources documentaires, Savard, Vaugeois et Migner devaient exprimer, on s'en doutait, quelques réserves ou reproches plus sérieux. Savard et Migner, chacun à sa façon, pointeront du doigt, par exemple, l'idéologie historique de Ferron, lequel ne ferait au fond que remplacer une mythologie par une autre, celle de l'héroïque Nouvelle-France et du drame de la Conquête par le mythe du bon sauvage et une vision progressiste et sécurisante de l'histoire canadienne-française. Certaines contradictions seront aussi soulignées, dont le fait de nier l'appartenance de la Nouvelle-France à l'histoire canadienne-française (Ferron situant son commencement plutôt au XIX<sup>e</sup> siècle) et d'y consacrer malgré tout une part essentielle de l'ouvrage. D'autres reproches, de Vaugeois notamment, tiendront à la composition même du recueil qui n'indique nulle part la date de première publication des textes, ne propose aucun regroupement par sujet ni aucune organisation chronologique, passant allègrement d'une époque à une autre, et presque d'un sujet à l'autre. Enfin, si la valeur d'écrivain de Ferron est saluée par les trois critiques, son imagination débordante invite néanmoins à voir dans ces textes des « contes » astucieux et pleins de verve, à lire avec prudence sur le plan de la rigueur et de l'objectivité historiques.

Bien que les objections soulevées par les historiens soient diverses, elles s'attachent d'une part, en bonne partie, à la composition du recueil (l'ordre, le choix des textes et leur regroupement) et, d'autre part, au statut générique singulier des textes et du recueil lui-même, n'hésitant pas à associer historiographie, subjectivité et

imagination. Après cette longue mise en place, ce sont ces deux aspects que je voudrais maintenant approfondir, moins dans l'intention de réfuter les objections de Savard, de Vaugeois et de Migner, que de m'en servir pour tenter de saisir l'organisation du recueil, sous l'angle temporel en particulier, et le rapport qu'elle institue entre vérité et fiction, entre histoire et littérature.

## L'ORGANISATION DU RECUEIL

*Historiettes* regroupe 35 textes, le plus souvent de 3 à 4 pages, tous parus – sauf un, apparemment inédit – dans différents périodiques (*Liberté*, *Situations*, *Parti pris*, *L'Action nationale* et surtout *l'Information médicale et paramédicale*). Le recueil recouvre des textes dont la première publication va de 1957 à 1969. Si les sujets abordés paraissent très variés (la pilule anovulante ; Dollard des Ormeaux, Claude Wagner, Paul-Émile Borduas ; etc.), plusieurs textes portent cependant sur l'histoire nationale et le travestissement dont elle aurait été l'objet par des historiens tels Guy Frégault, « faussaire », dont Ferron se sert du nom pour créer l'expression « frégoter le document » (H-7) ; Marcel Trudel, que Ferron accuse de rééditer « à prix fort toutes les conneries de ces prédécesseurs » (H-53) ; surtout Lionel Groulx, « mauvais historien » (H-28) et « vieux toqué » (H-113), ayant fait d'« un brigand de l'Outaouais » (H-144), Dollard des Ormeaux, un héros national. Le ton est franchement polémique.

Si plusieurs années séparent quelquefois les textes les uns des autres et aussi la première publication en revue de la réédition en livre, nulle indication ne précise – à quelque endroit que ce soit dans le recueil – le lieu et l'année de la publication originale des essais. Rien ne permet donc de mesurer l'écart temporel, sinon les éventuelles informations référentielles fournies par les textes eux-mêmes. Au risque de laisser subsister des anachronismes, l'édition en recueil revoit d'ailleurs fort peu les textes et les laisse, quand c'est le cas, bien ancrés dans l'actualité qui leur a donné jour : c'est ainsi que malgré la mort du chanoine Groulx au moment de la parution du livre en 1969, les textes en parlent comme s'il était



encore vivant. En fait, bien que la mention de l'année de première publication – avant ou après chaque texte – eût permis de résoudre certaines incongruités, il semble que, sur le plan de sa présentation matérielle, le recueil n'accepte aucune forme de rupture ou de découpage : aucune date, aucun regroupement en chapitre ou en partie, aucun saut de page même ne viennent séparer les textes. L'ensemble affiche, au contraire, une continuité matérielle très nette que l'on ne retrouvera plus dans les autres recueils d'essais de Ferron (*Du fond de mon arrière-cuisine* et *Escarmouches*), qui paraît signaler une certaine continuité discursive.

Les lecteurs qui relèvent un manque flagrant d'organisation (c'est, en substance, ce que Vaugeois reproche au recueil) trouvent apparemment dans l'ordre d'apparition des textes un argument supplémentaire. En effet, malgré la continuité matérielle du recueil, aucun principe clair de structuration ne semble présider à la succession des textes. Par exemple, ceux-ci ne sont pas donnés dans l'ordre chronologique de leur première publication : un texte daté de 1965 peut être précédé d'un texte de 1966 et suivi d'un autre de 1962, d'où une sorte de va-et-vient constant qui n'est pas sans créer quelques répétitions et anachronismes. Les textes ne proposent pas non plus une véritable progression historique qui aurait conduit, le cas échéant, à ordonner de façon chronologique les époques dont il est question : découverte de l'Amérique, colonisation par la France, colonisation par l'Angleterre, etc., jusqu'à l'époque contemporaine. Au contraire, le recueil adopte un heureux désordre : un texte qui porte sur la Nouvelle-France est suivi d'un écrit polémique sur Claude Wagner, ministre québécois de la Justice, dans le cabinet Lesage de 1964 à 1966, qui est suivi à son tour d'un texte sur Christophe Colomb et les Vikings. Bien plus, des textes qui ont été publiés dans des livraisons successives de *l'Information médicale et paramédicale*, et formaient ainsi une suite logique, se trouvent séparés dans le recueil. D'autres, curieusement, verront leur ordre original préservé, ce qui semble indiquer que, malgré les apparences, c'est bien une nouvelle disposition qui a été préférée, prenant avec l'ordre chronologique original de publication et l'ordre historique des sujets traités, la liberté jugée nécessaire.

Sans que l'on puisse affirmer que le recueil adopte un principe de composition romanesque, il n'empêche que, globalement, *Historiettes* propose une trame temporelle où les retours en arrière, les anticipations, les répétitions, les petites scènes dialoguées et les sommaires capables de résumer en quelques paragraphes de larges pans d'histoire, rappellent le genre du roman, dont il est d'ailleurs question dans la dédicace et que la continuité matérielle de l'ouvrage semble convoquer. Toutefois, il est sans doute plus juste d'associer cette absence totale de linéarité et la cohabitation constante de plusieurs époques à la structure temporelle toujours très complexe des œuvres de Ferron. Publié juste avant *Le ciel de Québec* et juste après la réécriture et la nouvelle édition des *Grands soleils*, *Historiettes* apparaît, en effet, moins embrouillé sur le plan de la composition quand on le compare à ces œuvres voisines : un même type d'organisation temporelle s'y manifeste.

Pièce de théâtre à la « dramaturgie insolite » (Trépanier, 1968 : 110), *Les grands soleils* met en scène le personnage du docteur Jean-Olivier Chénier, à l'aube de la bataille de Saint-Eustache en 1837. Faite à partir d'un décor, comme il est signalé dans une didascalie initiale, la pièce confond plus exactement deux époques : celle du lecteur (c'est-à-dire, plus précisément, celle de sa présentation sur scène en 1968) et celle des Patriotes. D'un côté, la gare et le parc Viger, où se trouve le monument Chénier, et, de l'autre, le jardin du docteur, se partagent la scène et, précise la didascalie, « communiquent librement » (1968 : 11). Cette circulation entre les deux espaces ne se limite pas à une ouverture symbolique : tous les personnages passeront d'un lieu à l'autre et, dès lors, d'une époque à l'autre, avec une facilité déconcertante qui brouille parfois tout repère temporel. François Poutré, fils de l'habitant Félix Poutré, qui à la fin du troisième acte se prépare à partir à la guerre, qui dans le contexte immédiat de cette huitième scène semble être la bataille de Saint-Eustache, reviendra en fait de la guerre de Corée au tout début de l'acte suivant ; la trame narrative réussit, aussi efficacement que le décor, à confondre les deux époques et à glisser de l'une à l'autre. D'autres exemples de ce genre pourraient d'ailleurs être ajoutés.

Sorte de petite chronique de la ville de Québec des années 1937-1938, *Le ciel de Québec* réalise, par d'autres moyens, cette cohabitation temporelle. Tout d'abord, par la présence d'un vieil indien, chef de la nation des Mandans, officiellement exterminée par la picotte depuis un siècle, mais qui contre toute vraisemblance traversera à cheval la grand-rue d'Edmonton (chapitre XVI). Également par la présence de deux chapitres (XXIV et XXV) réunissant, dans un même lieu, Paul-Émile Borduas (1905-1960), Cyrano de Bergerac (1619-1655), Saint-Denys Garneau (1912-1943) et Monseigneur Camille Roy (1870-1943), tous en instance de jugement. Ce curieux enfer où cohabitent des êtres de différentes époques permet ainsi de traverser et d'ouvrir tout à la fois cette chronique des années 1937-1938, mais plus encore, comme le précise le récit, « n'a pas d'autre but que de lui servir d'encadrement et d'assise » (Ferron, 1979 : 243). « En dessous du temps convenu » (p. 243) et des conventions d'une chronique romanesque, se manifeste un « hors temps » (p. 243) où toutes les époques du passé se retrouvent, où le dialogue temporel est permis, où le passé ne fait pas que préparer le présent mais attend d'être compris et complété par lui.

*Le ciel de Québec*, *Les grands soleils* et les *Historiettes* se révelent donc tous, mais de façons diverses, fondés sur une structure temporelle « gardant avec la chronologie somme toute assez vaine ses distances » (Ferron, 1972 : 125). Il ne semble pas, en effet, que sur ce point le recueil d'essais se sente astreint à davantage de linéarité que les œuvres de fiction : y cohabitent avec autant de liberté le passé et le présent. On aurait tort, toutefois, de voir dans ce jeu avec la temporalité une façon de convoquer le présent pour y montrer les conséquences ou la suite du passé. Comme l'a déjà souligné Pierre L'Hérault, chez Ferron « l'événement historique n'est jamais considéré comme clos, mais toujours interrogé par le présent et, en quelque sorte, modifiable par lui » (1980 : 73). Le mouvement conduirait donc moins du passé au présent, que du présent au passé : le présent permettant de revenir sur le passé, de le lire et, comme le précise L'Hérault, éventuellement de le modifier. C'est pourquoi, entre autres raisons, dans *Le ciel de Québec*,

Borduas et Saint-Denys Garneau sont en attente de jugement « pour un temps indéterminé » « à cause des fluctuations encore possibles de leur renommée » (Ferron, 1972 : 223), renommées toujours susceptibles d'être revues et corrigées par le présent. *Les grands soleils* ne procède pas autrement, travaillant à transformer le passé, à faire d'une défaite – celle de la bataille de Saint-Eustache – une victoire – celle de l'éveil d'une conscience nationale. De la même façon, les *Historiettes* visent moins à suivre la progression chronologique, le procès d'évolution d'un groupe ou d'une nation qu'à se donner le droit d'interroger le passé et de le relire à la lumière du présent. Dans la mesure où l'ordre chronologique institue une causalité et un sens irréductible, absolument contraire au but premier des *Historiettes* et à l'idéologie historique qui domine d'autres œuvres de Ferron, le va-et-vient temporel adhère somme toute plus justement à la vision de l'histoire qui y est proposée. Dans les *Historiettes*, le passé ne fait pas que précéder le présent, il est encadré par lui et même le suit souvent.

En définitive, si Ferron reproche à certains historiens leur lecture du passé, trop héroïque – comme celle du chanoine Groulx – ou empreinte de défaitisme – comme celle de Frégault dans ses travaux sur la Conquête –, plus fondamentalement, les *Historiettes* – et, on l'a vu, d'autres ouvrages de Ferron – s'opposent plus encore à la forme du discours historiographique, fondée sur une temporalité linéaire et causaliste qui, pour Ferron, met nécessairement le passé au temps mort en en faisant quelque chose de révolu. À la façon des *Grands soleils* où, comme le signalait avec raison L'Hérault, « tout a été minutieusement mis en œuvre pour empêcher le lecteur [et le spectateur] de s'évader du présent et de se sécuriser dans la contemplation d'un drame historique » (1980 : 82), les *Historiettes* inscrivent le passé dans le présent. Si, comme le souligne Migner, « l'histoire est le procès d'évolution de l'humanité dans ses changements de formes » (1976 : 346), l'œuvre de Ferron, dans sa structure temporelle tout au moins, dénie tout procès d'évolution strictement chronologique et propose plutôt une suite de sauts, d'arrêts, de retours en arrière qui cherchent bien sûr à donner un sens à l'histoire, mais en dehors du cadre sécurisant du discours

historiographique. À la limite, dans l'œuvre de Ferron, l'anachronisme est moins une faute à l'endroit de la rigueur historique qu'une façon de faire de l'histoire. Il est clair que s'il s'adresse aux historiens, Ferron le fait en dehors de leurs conventions en matière de rigueur et de logique temporelle, mais également, et j'aborde ici le second aspect sur lequel je voulais m'arrêter, il recourt à une forme générique particulière où subjectivité, imagination et vérité historique se partagent le discours.

## VÉRITÉ ET FICTION, HISTOIRE ET LITTÉRATURE

Tirés, pour la plupart, de la « chronique » de la revue *Information médicale et paramédicale* qui aura donné son nom au recueil<sup>2</sup>, les 35 textes d'*Historiettes* ne représentent qu'une petite partie des écrits publiés de façon soutenue sous cette rubrique de 1955 à 1980. À l'image du recueil d'essais, la chronique aura réuni des textes au statut générique singulier. En effet, écrivant rarement un ouvrage d'un seul souffle, mais le plus souvent de petits textes qu'il regroupe ensuite et remanie plus ou moins légèrement, Ferron aura puisé dans sa chronique « Historiette » une large partie non seulement de ses recueils d'essais, mais aussi de ses recueils de contes et de plusieurs romans : *Le ciel de Québec* et *Le salut de l'Irlande* sont ainsi constitués d'une série de textes publiés d'abord, eux aussi, dans la revue *Information médicale et paramédicale*, avant d'être réunis et de former un roman ; de sorte qu'avec Ferron, roman, recueil de contes et recueil d'essais relèvent d'un même processus d'écriture. Bien plus, la chronique « Historiette » n'est pas qu'à l'origine d'ouvrages d'appartenances génériques diverses ; elle recouvre également des textes repris sans différences notables dans des ouvrages de genres tout à fait distincts, notamment dans

---

2. Il importe de préciser que Ferron n'a jamais comme tel tenu une chronique dans *Information médicale et paramédicale*, au sens d'une section régulière de la revue qui aurait été consacrée à un sujet particulier ou réservée à l'auteur. Il apposera toutefois la mention « historiette », dès 1955, aux nombreux textes qu'il publiera dans cette revue.

leur rapport à la fiction. C'est le cas, par exemple, de « La naissance d'une déesse », court texte fantaisiste qui associe l'émancipation politique des femmes à leur usage du tabac, que l'on retrouve aussi bien dans les *Historiettes* que dans *Le ciel de Québec*. Même chose pour « Maître Borduas », essai qui clôt le recueil *Historiettes* et dont on retrouve des extraits également dans *Le ciel de Québec*. Et ce ne sont pas là les seules illustrations possibles.

Puisque, chez Ferron, l'essai, le conte et le roman puisent vraiment à une source commune, il n'est sans doute pas étonnant de rencontrer dans les *Historiettes* le mélange des genres qui semble dominer l'œuvre : alors que bien des romans ferroniens tombent dans l'essai pamphlétaire, ce recueil d'essais est apparu pour ses lecteurs – et les lecteurs historiens en particulier – contaminé par le roman. Il faut dire, encore une fois, que la dédicace y est pour quelque chose. Pour Savard, Vaugeois et Migner, le caractère romanesque des *Historiettes* tient en bonne partie à son écriture « gaie, vive, rythmée et drôle » (Migner, 1976 : 344) et à un travail plus ou moins soucieux de rigueur historique. À l'époque de la publication des *Historiettes*, plusieurs lecteurs ignoraient toutefois à quel point l'essai chez Ferron peut s'inscrire dans la fiction. Un des textes du recueil, « L'abbé Surprenant », trace le portrait d'un de nos premiers ethnologues à étudier l'Angleterre, et cite à l'appui des extraits du mémoire du chercheur déposé aux archives du Séminaire de Québec :

*C'est un pays feutré au peuplement discret malgré sa densité, encore baigné de solitude. On n'y cause guère et seulement pour se dire, en parlant de la couleur du temps, qu'on n'a pas le goût de causer ; même si on l'avait, on ne causerait pas davantage, craignant de déranger quelque dispositif de l'insonorisation communautaire. On n'y parle donc qu'avec beaucoup de précaution, sans remuer les lèvres ni bouger les oreilles. Quand on a envie de crier, on s'habille en rouge (H-152-153).*

Dédié, précise-t-on, à Marius Barbeau et intitulé « Un ethnologue canadien en Angleterre », ce mémoire, ainsi que son auteur, n'exis-

tent pas. Comme le précise Ferron à la toute fin de son texte, si le mémoire a été déposé au Séminaire de Québec, « cela ne veut pas dire qu'il a été mis en sûreté si l'on en juge par la correspondance et le journal de l'abbé J.-B.-A. [Jean-Baptiste] Ferland que l'on n'y retrouve plus ». « Pourtant », ajoute malicieusement Ferron, « cette correspondance et ce journal ont existé : A. [Antoine] Gérin-Lajoie en a publié des extraits dans le *Foyer Canadien* de 1865 » (H-155).

S'insurgeant contre les historiens, qu'il traite de « faussaires », Ferron brouille quelque peu les cartes en créant de toutes pièces un ethnologue et un document qui lui permettent de livrer à sa guise sa perception de l'Anglais. Subrepticement, il ridiculise ainsi le travail de l'historien, recourant au même genre de discours, et convoquant de la sorte ces fictions déguisées qu'il attribue et reproche aux historiens. Contrairement à d'autres essais du recueil, où Ferron s'amuse à confronter les sources documentaires pour y trouver certaines failles, le texte sur l'abbé Surprenant, effectuée « un réinvestissement critique des effets de fiction dans les effets de réel », pour reprendre une formulation de Jean-Marcel Paquette (1985 : 641), dissimulant la fiction pour mieux la révéler. Il faudrait cependant éviter de voir dans ce mélange des genres, qui caractérise les *Historiettes*, une condamnation de la fiction en regard de l'objectivité historique. Il s'agit bien davantage d'une condamnation des fictions dissimulées et, surtout, des mauvaises fictions qui n'assurent pas une bonne adéquation de la conscience collective au réel. La réflexion historiographique, telle que l'exerce Ferron dans les *Historiettes*, n'exclut pas la fiction de l'histoire mais, au contraire, l'y inscrit ; et c'est cet inévitable partage du discours que Ferron veut apparemment faire admettre aux historiens.

Au delà du texte sur l'abbé Surprenant, l'organisation du recueil, le choix et la disposition des textes qu'elle propose, manifestent une mise en rapport constante de l'histoire et de la littérature. Si, d'entrée de jeu, le recueil entremêle passé et présent, il entremêle aussi l'histoire et la littérature. Cher à Ferron, le *Tartuffe* de Molière se verra consacrer deux textes du recueil, de même que le voyage en Nouvelle-France de Cyrano de Bergerac. Par ailleurs, au fil du recueil, la littérature qui assume une place assez modeste

se verra néanmoins consacrer les quatre derniers textes de l'ouvrage, y compris l'ultime essai du livre, « Maître Borduas », qui pour tracer le parcours artistique du peintre, n'en touche pas moins aux arts et à leur capacité d'expression et d'intelligence du monde. Or ce parcours du recueil suit un sens déterminé, dans la mesure où il effectue un renversement complet du texte initial.

Premier texte du recueil, et le plus substantiel, « La soumission des clercs » donne vraiment le ton à l'ouvrage. S'y trouvent résumés les principaux jalons de l'histoire canadienne-française et mise en œuvre, du même fait, l'idéologie historique de Ferron. Plusieurs propositions, placées en retrait au fil du texte, établissent clairement et catégoriquement la position ferronienne en matière d'historiographie et d'histoire canadienne-française, celle d'un protagoniste de la Révolution tranquille. Défendant la laïcisation des institutions, Ferron condamne dans son texte (publié pour la première en 1963 dans la revue *Liberté*) *les clercs* – ceux-ci incluant les historiens de métier issus des séminaires et des universités – et *leur soumission*, et il reviendra tout au long du recueil, et sous tous les angles, à « l'ambiguïté des rapports entre clercs et laïques<sup>3</sup> » (H-175). Très significative en regard des données initiales, la figure du « maître » vient justement clore le recueil. Éloge discret à Borduas, le portrait qui en est tracé oppose directement à la soumission des clercs le refus et la révolution d'un artiste–artisan, d'un maître véritable. Il oppose aussi à un passé, mis au temps mort par des faussaires qui frégotent le document, une peinture authentique, « grimoire où l'on peut lire l'avenir – après coup » ; au terme du recueil se trouve dès lors renversée symboliquement la soumission des clercs et mis derrière Maître Borduas et sa peinture, ouverte sur l'avenir, « tout le pays, et même les archevêques » (H-179).

Cette authenticité de la peinture de Borduas, Ferron la retrouve aussi dans la figure de Tartuffe qui jalonne le recueil. Voyant dans Jérôme Le Royer de La Dauversière, fondateur de Montréal et de la

---

3. « Le biais », par exemple, texte où il est question de la pilule anovulante, est l'occasion de présenter les manœuvres du clergé en matière casuistique pour tenter d'accommoder ses pénitentes.



Société Notre-Dame, le modèle du Tartuffe de Molière, Ferron travaille, dans le premier des deux textes qu'il y consacre, à étayer son hypothèse – et ce faisant à déboulonner ce monument de vertu. Juste avant de clore son ouvrage avec « Maître Borduas », Ferron revient encore une fois à Tartuffe, moins pour s'arrêter au modèle historique du personnage, que pour interroger cette fois sa durée « dont la carrière après trois siècles n'est pas encore finie » (H-172). Se trouve alors mise de l'avant la vérité du personnage de Molière, capable de saisir la complexité et l'ambiguïté de la société qui l'a vu naître et de celles qui l'ont suivie. Avec Tartuffe, l'artifice du théâtre atteint l'authenticité qui manque au Jérôme de La Dauversière du discours historiographique, modèle trop univoque de sainteté et de désintéressement.

Servant à déboulonner certains monuments historiques et à relire l'histoire officielle à l'aune de la Révolution tranquille, *Historiettes* révèle un conflit idéologique, celui qui oppose Ferron – et derrière lui toute une classe intellectuelle – aux adeptes d'une lecture cléricale étroite du passé. On a d'ailleurs pu reprocher à Ferron, sur ce point, d'enfoncer des portes ouvertes (Savard, 1969 : 181) : en 1969, la relecture qu'il souhaitait avec virulence était déjà amorcée, et Dollard des Ormeaux, notamment, était moins légendaire dans la présentation qu'en faisait le *Dictionnaire biographique du Canada* (Vachon, [1966] 1967). En occultant la date de première publication des essais (c'est en 1959 que Ferron s'en prend au mythe de Dollard, soit dix ans plus tôt), la composition du recueil échappe aux conventions minimales du discours historiographique. Réflexions d'un écrivain, *Historiettes* traduit un manque de rigueur et d'objectivité – qui a été déploré ou apprécié selon les lecteurs. La présentation matérielle du recueil, sa composition temporelle, l'apparent mélange des sujets abordés, un statut générique ambigu, sont autant de manifestations d'un désordre, de fait, assez déconcertant. L'hypothèse qui a été faite ici est qu'*Historiettes* partage le mode de composition temporelle d'autres ouvrages de Ferron et que le recueil d'essais relève de la même idéologie historique que les textes de fiction, dans lesquels le passé n'est jamais révolu. *Historiettes* exprime, d'ailleurs, avec le reste

## LA PENSÉE COMPOSÉE

de l'œuvre une parenté générique qui va bien au delà de l'organisation temporelle : la fiction y joue, on l'a vu, un rôle déterminant. Mise en scène de multiples façons tout au long du recueil (par l'abbé Surprenant, Tartuffe, Cyrano de Bergerac), la fiction devient – et c'était là la seconde hypothèse – non pas la simple marque de l'écrivain et de sa fantaisie, mais un véritable mode de saisie et d'expression de la conscience collective. Essai-roman historique, *Historiettes* ne propose certes pas une lecture objective de l'histoire : il lui oppose un discours éminemment subjectif, contradictoire, plein d'artifices mais qui, curieusement, prétend à plus d'authenticité.

PROLONGEMENTS  
(1970-1974)



À la fin des années 1960, le genre de l'essai est solidement constitué. Dans l'Histoire de la littérature française du Québec dirigée par Pierre de Grandpré, par exemple, dont le premier tome paraît en 1967, l'essai occupe une place considérable. Cette consolidation se double d'un phénomène qui devient de plus en plus courant : l'annexion par plusieurs écrivains (surtout des poètes) d'une composante essayistique dans l'élaboration de leurs œuvres.

Comme le souligne Jacques Paquin, ce n'est pas sans réticence que Fernand Ouellette, notamment, devient essayiste par la réédition de ses articles dans *Les actes retrouvés* ; car si la poésie et l'essai ont des traits communs, ce sont surtout pour lui des actes différents, voire contradictoires à certains égards. Ce n'est qu'après la publication d'essais fortement structurés, dont *Le lieu de l'homme* en 1968, que Fernand Dumont donne deux recueils complémentaires, l'un sur le Québec, l'autre sur l'épistémologie des sciences humaines. Serge Cantin situe *La vigile du Québec et Chantiers en regard de l'œuvre*, en insistant sur la portée philosophique de notions souvent associées à la forme du recueil d'essais, tels le provisoire, le relativisme et la totalité. Richard Saint-Gelais retient *Point de fuite*, d'Hubert Aquin, livre déroutant qui ressortit à première vue plus nettement au recueil qu'à l'essai. En effet, Aquin n'offre pas le recueil d'essais classique qu'on aurait pu attendre (où il aurait repris des articles retentissants comme « *La fatigue culturelle du Canada français* »), mais un livre baroque où l'hétérogénéité des textes permet de subtiles relations. Enfin, Frances Fortier fait voir qu'avec *Pour les femmes et tous les autres*, livre qui est souvent considéré comme un repère pour l'émergence du féminisme dans la littérature québécoise, il s'est moins agi pour Madeleine Gagnon d'investir le genre de l'essai, si exclusivement masculin jusque-là, que de créer une nouvelle dynamique générique par le recueil.



LES ACTES RETROUVÉS (1970),  
DE FERNAND OUELLETTE

LA PENSÉE EN ACTES

*Jacques Paquin*

Université du Québec à Trois-Rivières

L'unité d'un recueil d'essais, qu'elle nous soit révélée par l'auteur ou qu'elle soit le fruit du travail du lecteur, présuppose un « cliché idéologique », pour reprendre une expression de Gérard Genette. En effet, ne peut-on concevoir un recueil, quel qu'il soit, comme la simple juxtaposition d'écrits tirés de leur contexte d'origine et réunis simplement pour le bénéfice d'une publication qui les sort de l'oubli ? Leur publication individuelle, sans intention de les lier de quelque façon aux textes qui les suivent, comme à ceux qui les précèdent, ne peut que témoigner du caractère tout à fait fortuit de leur proximité. Mais voilà, de même que nous lisons de gauche à droite, il faut bien que le recueil de textes crée une succession d'un texte *a* à un texte *z*. Dans l'hypothèse où un auteur n'opte pas pour l'ordre chronologique, il se trouve devant une alternative : ou il publie les textes dans leur ordre de parution dans les diverses revues, ou il opte pour un autre « ordre » ou désordre. Mais encore faut-il qu'il choisisse dans quel désordre apparaîtront les textes qu'il a retenus. D'ailleurs, retenir des textes, en écarter d'autres présupposent déjà un choix et une orientation du recueil. Aussi le désordre absolu dans un recueil est-il difficilement concevable. Plus concevable est le fait que l'auteur n'ait pas eu

souci de donner un sens à la répartition des textes. Mais dans un cas comme dans l'autre, chez l'auteur comme chez le lecteur, du moment que des objets sont réunis à l'intérieur d'un espace commun, que ce soit dans une phrase, un texte ou un recueil, il existe une propension, j'oserais dire « naturelle », à établir des liens, même entre des objets qui, au départ, sont tout à fait étrangers les uns aux autres. Cela fait partie intégrante du processus de lecture. Ce processus concerne donc l'auteur de recueil, puisqu'il doit relire et relier ses textes pour décider de leur disposition et, pourquoi pas, puisque ce n'est jamais exclu, proposer un sens au recueil. En premier lieu, j'aborderai la structure du recueil *Les actes retrouvés*, de Fernand Ouellette ([1970] 1978), telle qu'elle nous est livrée par la table des matières et par la chronologie des textes. Ensuite, je montrerai comment l'avant-propos oriente d'ores et déjà la lecture des textes du point de vue générique. Enfin, je m'interrogerai sur le sens à donner à l'intitulé, qui semble traduire, et non pas seulement chez Ouellette, me semble-t-il, une conception de l'essai.

Commençons par jeter un coup d'œil sur la structure, de même que sur les textes qui sont à l'origine du recueil. *Les actes retrouvés* paraît en 1970 et regroupe des textes échelonnés entre 1956 et 1970. Quatre parties composent l'ensemble, et elles sont précédées d'un « Avant-propos », et suivies d'une « Postface » et d'un « Appendice ». Hormis l'avant-propos, conçu expressément pour la présentation du recueil, les autres textes sont tirés d'écrits antérieurs<sup>1</sup>. Chacune des parties aborde un objet qu'il est relativement facile de circonscrire : la première compte trois textes qui portent sur la poésie ; la deuxième en compte neuf consacrés à la littérature et aux arts (peinture, cinéma et musique) ; cinq textes, sur les questions sociales et politiques, forment la troisième partie, alors que la question linguistique compose la quatrième et dernière partie.

---

1. Une partie des fragments de textes réunis sous les « Notes » semble avoir été écrite à l'occasion de la réunion des textes pour leur publication en recueil.



La postface, intitulée « Ce que je crois ?<sup>2</sup> », constitue un credo religieux, ou plus précisément mystique, et nous ramène en quelque sorte à la poésie, objet de la première partie, puisque la poétique de Ouellette établit des liens étroits entre poésie et mystique. Quant à l'appendice, intitulé « Lettres aux mystiques de la violence », il provient d'un tiré à part publié par la revue *Liberté*, en 1963. Pour simplifier les choses, on pourrait dire que la juxtaposition de ces deux textes résume assez bien l'orientation de l'ensemble du recueil : d'un côté, l'art et la fonction sanctificatrice que lui attribue le poète ; de l'autre, la question de l'engagement social. La plupart des textes que Ouellette a publiés dans *Liberté* au cours de cette période (à l'exception des poèmes) sont repris dans *Les actes retrouvés*.

Nous savons maintenant que l'une des particularités du recueil d'essais, plus grande encore que pour le recueil de poésie, est le fait que ces textes ont été écrits à des périodes différentes et qu'en outre ils portent la mention de la date, ce qui a pour effet d'en marquer le caractère historique et circonstanciel. Ainsi, bien qu'ils soient publiés quelques années plus tard – et, dans le cas de Ouellette, à près de quinze ans d'intervalle –, chacun des textes continue à porter le signe tangible de son historicité. Indépendamment du contenu qui peut, quant à lui, aborder une question d'ordre intemporel, la datation suffit à elle seule à inscrire le texte dans l'histoire<sup>3</sup>. C'est d'ailleurs cet écart entre la datation des textes et leur publication en recueil qui constitue l'une des grandes caractéristiques formelles relevées par François Ricard (1977). On peut alors se demander si la chronologie joue une fonction organisatrice dans le recueil

---

2. Il est à noter que le point d'interrogation ne figurait pas dans la version publiée dans la revue *Maintenant*, en juin-juillet 1967, à la page 192. Le texte, reproduit dans un encart, n'apparaît ni dans la table des matières ni dans l'index analytique de l'année 1967.

3. Dans *Les actes retrouvés*, le texte sur Henry Miller a d'abord été écrit en 1956 pour être publié en 1959, et celui sur Blaise Cendrars a été écrit en 1957 avant d'être publié à son tour en 1959.

d'essais. Ce semble être le cas dans *Les actes retrouvés*. On voit sourdre une seconde structure qui tantôt recoupe, tantôt déborde la structure éditoriale.

La structure chronologique présente un plus grand équilibre en ce qui a trait au nombre de textes par partie ; la répartition par pages subit l'effet inverse. Le découpage chronologique crée alors un déséquilibre par rapport à celui de la table des matières. Je ne m'aventurerai pas au-delà de ces simples constatations, mais je crois qu'une étude comparative de corpus quant aux diverses manières par lesquelles ces deux types d'indications se présentent à l'intérieur du recueil d'essais pourrait être fertile. Je me contenterai de quelques remarques. Attardons-nous d'abord aux sections II et III du recueil. La première compte 11 textes qui s'échelonnent de 1959 à 1967 et de 1959 à 1965 ; par ailleurs, du point de vue chronologique, cette dernière déborde dans la section II avec 5 textes dont les trois premiers sont respectivement de 1965, de 1969 et de 1970<sup>4</sup>. Dans ce premier cas, où divisions du recueil et chronologiques se recoupent dans la section II, elles se trouvent à mettre en évidence, de par leur position médiane, le texte qui fait l'éloge de Pierre Jean Jouve, poète qui représente l'une des sources littéraires les plus déterminantes pour l'écriture de Ouellette.

Seconde remarque : les deux derniers textes de la section III relancent une suite chronologique qui va jusqu'à la fin du recueil, de 1963 à 1967 (si on excepte l'appendice). Toutefois, si l'on tient compte du tout dernier texte, publié, à l'origine, en 1963, le recueil se trouve à fermer la boucle. Le texte en appendice, « Lettre aux mystiques de la violence », vient ainsi faire écho au texte qui opère la relance chronologique dans la section III (« Violence, révolution et terrorisme », écrit en 1963). La structure chronologique met donc en évidence l'année qui coïncide avec le début des affrontements violents qui vont mener à la crise d'Octobre.

---

4. Dans la notice bibliographique, on a omis le texte intitulé « Gauche et droite » (paru dans le supplément au « Dictionnaire politique et culturel du Québec », de *Liberté*, en janvier-février 1970). Ce texte est placé dans la section III du recueil, après « Le "pouvoir étudiant" ».

Ma dernière remarque porte sur l'ordre des textes qui peut altérer la perception chronologique, rendre plus ou moins relative la datation et parfois connoter une proximité temporelle du seul fait que le texte arrive en fin de parcours. La référence temporelle s'estompe au profit de la date de publication du recueil. Prenons deux exemples. La quatrième partie, intitulée « La lutte des langues et la dualité du langage », date de 1964, période au cours de laquelle le gouvernement du Québec va se pencher sur les politiques linguistiques. La publication du recueil en 1970 incite à une lecture qui le rend presque contemporain de la loi 63, adoptée en 1969. Bien entendu le propos n'est pas modifié pour autant, mais il gagne en impact sur le lecteur de 1970.

Le texte en appendice intitulé « Lettre aux mystiques de la violence » me servira de second exemple. Le recours à la datation y est différent. En effet, les dates sont toujours placées à la fin des textes, entre crochets, sauf pour celui-ci où une note infrapaginale précise : « Paru in *Liberté*, n° 26, 1963, encart<sup>5</sup>. » Or, ce texte part d'une réflexion sur la victime de l'explosion d'une bombe posée par des felquistes en 1963. Il a paru dans un tiré à part de la revue *Liberté* et devait servir d'éditorial. C'est donc un texte sur le vif, une réaction directe à des événements liés à une période bien précise. Mais la réédition de ce texte en 1970 apporte un éclairage nouveau sur le texte, au moment où la crise s'est aggravée et a conduit aux événements d'Octobre. Du coup, la réédition de cet essai déplace sensiblement les circonstances au cours desquelles le texte a originellement été publié. Son emplacement vient bouleverser l'ordre chronologique pour créer une illusion de contemporanéité.

Ce sera l'inverse pour le texte intitulé « Violence, révolution et terrorisme », où l'auteur précise dans une note de l'édition de 1970 : « Ce texte fut écrit avant l'arrestation des présumés terroristes, en 1963 » ([1970] 1978 : 151<sup>6</sup>). La simple indication de date (21 juin) suffit à prévenir le lecteur contre l'établissement de

---

5. La notice bibliographique omet de mentionner la source de ce texte.

6. Dorénavant les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention AR- suivie du numéro de la page.

corrélations trop étroites entre l'essai et l'événement<sup>7</sup>. Dans la note de l'édition originale, parue dans la revue *Liberté* en 1963, l'auteur ajoutait : « Mais je crois que mon explication demeure valable. » Aussi, plutôt que de forcer l'interprétation en fonction des événements qui se sont produits entre 1963 et le printemps 1970, Ouellette a voulu faire preuve de rigueur et de probité intellectuelles en écartant d'emblée une lecture circonstancielle. Si l'organisation des *Actes retrouvés* accompagne et commente une décennie selon un ordre chronologique relativement strict, les textes les plus directement subordonnés à l'actualité sociale et politique du Québec forment, de leur côté, le point d'aboutissement du recueil tout entier, si on excepte « Ce que je crois », placé entre le texte sur la question linguistique et celui sur le terrorisme<sup>8</sup>. Le choix de clore le recueil par des textes à caractères politique et sociologique tient sans doute au fait que ces questions demeurent toujours brûlantes durant cette période ; par ailleurs, comme on l'a vu, Ouellette refuse de tirer parti d'une lecture anachronique. L'essayiste, conscient de l'horizon de lecture, trouve sa liberté d'intellectuel en ménageant un écart entre les contingences d'un réel et la liberté exigée par toute réflexion. Cet écart, on peut en mesurer les conséquences dans le rapport que Ouellette établit entre la notion d'acte et l'écriture de l'essai.

« L'avant-propos » répond à certaines fonctions sur lesquelles je vais m'attarder. Toute forme de préface, de même que le titre qui chapeaute un recueil, orientent nécessairement le lecteur en lui soumettant les modalités de lecture du recueil. Notons dès le départ un fait assez remarquable : le mot « essais » n'apparaît jamais dans

---

7. La datation touche exclusivement la partie de l'essai intitulée « La tentation du terrorisme », où Ouellette, à la suite de réflexions plus larges sur le terrorisme dans l'histoire, l'aborde dans le contexte québécois et défend l'idée que « le terroriste est sincère » (AR-151).

8. Cette interprétation, il va de soi, retient un type de lecture, la lecture savante, qui se soucie de dégager des structures et une hiérarchie dans le regroupement de textes. Rien n'empêche que le lecteur puisse lire les textes dans le désordre.

l'avant-propos du recueil de Ouellette. L'unique mention du genre (« essais ») se trouve sur la couverture et dans l'inscription du recueil dans la collection « Constantes » de la maison d'édition HMH. L'auteur leur préfère des termes à très grande extension comme « textes » ou « fragments ». Plus loin, l'essayiste a recours à un terme encore plus vague, « mouvements d'écriture ». Il se défend d'avoir écrit des essais « critiques », ni même ce qu'il appelle des « projets de tissu textuel ou d'objet défini ». Ce refus de considérer ses textes comme des essais renvoie évidemment à une conception de l'essai qu'on présuppose inspirée davantage par la grande tradition française de la « littérature d'idées » que par l'esprit de l'essai montanien qui fait mine de prendre ses distances vis-à-vis de l'éloquence et des règles de rhétorique de son époque. Quels sont les modèles retenus ? Sont convoquées des références aussi diverses que les troubadours, Maurice Scève, Hölderlin, Baudelaire, Dante et Hermann Broch. Seuls Baudelaire, qui a publié des essais sur l'art et la littérature, et Hermann Broch, une étude sur James Joyce, se sont adonnés à l'écriture de l'essai ; mais la plus grande reconnaissance leur est venue pour le premier de la poésie, pour le second du roman. Ouellette, qui refuse de se déclarer lui-même essayiste, dénie à ses textes toute parenté avec la forme de l'essai et recherche ses modèles chez les poètes. On sent bien que, pour lui, c'est la finalité du texte qui importe, beaucoup plus que l'appartenance générique dont il est conscient par ailleurs, puisqu'il écarte d'emblée l'étiquette. S'il ne se résout pas à appeler « essais » ses textes regroupés, il insiste toutefois pour qu'on les reconnaisse comme des actes. Je cite dans le contexte :

*Bien qu'ils ne soient ni des essais « critiques », ni des projets de tissu textuel ou d'objet fini, il faut bien qu'ils soient tout de même des actes qui, selon l'expression de Sartre, me situent en me situant, des actes de poètes que je retrouve comme des signes de ma marche vers l'homme (AR-9).*

En réunissant, à la demande de Gilles Marcotte, comme il le mentionne dans son *Journal dénoué* (Ouellette, [1974] 1988 : 227),

des textes publiés pour la plupart dans la revue *Liberté*. Ouellette se voit obligé – mais n'est-ce pas une loi du discours préfaciel ? – de justifier leur juxtaposition au sein d'un livre unique. Je risque une hypothèse : cette pudeur pourrait être imputable au fait que Ouellette, en tant que rédacteur dans la revue *Liberté*, et bien qu'il écrivît de nombreux textes de prose, éprouvait une certaine difficulté à se représenter comme un essayiste ; en 1955, il a déjà publié *Ces anges de sang*, qui sera suivi en 1958 de *Séquences de l'aile*. Il s'est toujours défini d'abord comme un poète et il continue de signer régulièrement des poèmes dans la revue. Il préfère miser sur le lyrisme plutôt que sur le cognitif pour qualifier ses textes, en se préoccupant de ce qu'il appelle la « concentration », à l'encontre d'un discours répondant aux règles traditionnelles de la rhétorique<sup>9</sup>. Plus tard, Ouellette rapprochera l'essai de la poésie en suggérant que tous deux se caractérisent par une extrême concentration de la forme. Il ne se pose donc ni en essayiste scientifique, ni en critique professionnel ; à ses yeux, il est avant tout un poète-lecteur. N'empêche, sa connaissance de la musique de Varèse, de même que la rédaction de textes comme « Violence, révolution et terrorisme » et « La lutte des langues et la dualité du langage » font appel à un large appareil de citations habituellement étrangères au discours poétique dont il se réclame dans son avant-propos. La pratique de l'essai comporte le risque, pour le poète, de perdre ses repères. Réfléchissant à son activité d'essayiste dans un texte intitulé « La poésie et le cercle de l'augure », Ouellette évoque longuement le danger qu'il y a pour le poète de quitter « le lieu de sa contemplation pour se laisser séduire par le concept, par les faits culturels que sont les images de la mythologie... » (1996b : 153). Aussi, bien qu'il ait largement pratiqué l'essai, tout en ménageant une large place à la représentation de lui-même sous forme autographique, Ouellette révèle dans l'avant-propos de son premier recueil des réticences qu'il éprouvait devant le statut que lui conférait la publication des textes écrits dans *Liberté* sous forme de recueil.

---

9. Ce qui n'est pas tout à fait le cas, comme nous le verrons plus loin.

Si ces textes ne constituent pas des essais aux yeux de leur auteur, ce sont cependant des « actes » et, qui plus est, des actes qui visent une finalité : ils doivent mener à l'homme. Le rapport entre l'agir et l'homme est explicité par la référence à Jean-Paul Sartre, en particulier par le recours à l'une des notions clé de l'existentialisme sartrien, à savoir l'homme en situation<sup>10</sup>. On sait à quel point l'existentialisme, athée ou catholique, a fourni une source d'inspiration déterminante aux intellectuels québécois de la génération de Ouellette. On sait aussi que Sartre, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, définissait l'œuvre d'art comme un « appel libre et inconditionné à une liberté », en ajoutant, un peu plus loin : « C'est un caractère essentiel et nécessaire de la liberté que d'être située » (1948 : 184). L'écriture est donc un acte. Mais que recouvre cette équation ?

La première partie de cette définition est relativement simple : il suffit de dire que j'écris pour qu'aussitôt je puisse parler de l'acte d'écriture. Écrire, c'est, en effet, poser un acte. La seconde partie de l'équation laisse entendre qu'écrire, dans certaines circonstances, équivaut à poser un geste. Pour qu'il y ait acte, il faut qu'il y ait des motifs qui poussent à agir (ce que dit explicitement l'avant-propos) ; il faut aussi que cet acte, dans l'esprit de son auteur, vise à influencer sur autrui et les événements. C'est l'une des formules derrière lesquelles se retranchent souvent les écrivains qu'on accuse de ne pas être engagés : ils répondent que le premier de leur engagement consiste à écrire. La position de Jacques Brault sur cette question, par exemple, reste fidèle, en ce qui a trait à la poésie, aux conceptions sartriennes : « Je tiens pour trompeuse et mythique toute poésie qui se prétend engagée et dont la réussite n'est que l'envers de la prose » ([1975] 1994 : 13). Il ne s'agit pas tant d'écrire sur une circonstance particulière que d'écrire, intransitivement, expression la plus fondamentale de la liberté. Mais quand l'écriture est en situation, c'est-à-dire qu'elle s'inscrit dans

---

10. Que Ouellette reprend d'ailleurs dans son texte intitulé « Divagations sur l'essai » où, cette fois, il cite Sartre.

l'histoire ou l'événement, elle peut à plus forte raison être considérée comme un acte par son auteur. C'est de cette manière que Pierre Vadeboncoeur introduisait l'un de ses recueils : « Cet ouvrage a au moins une justification : celle d'être un acte », et qu'il ajoutait plus loin : « Donc c'est un acte. Il réunit des textes qui furent eux-mêmes des actes [...] » (1980 : 11). L'écriture s'approche dès lors de ce que la pragmatique appelle le performatif. Dans cet ordre d'idées, on pense surtout à des écrits polémiques. Mais pour Ouellette tout genre d'écriture, que ce soit l'essai ou la poésie, peut s'avérer un acte parce que chez lui l'idée d'écrire est fondamentalement rattachée au fait de témoigner de la vie contre la mort. Ouellette utilise l'acte d'écriture dans sa dimension anthropologique : on écrit pour assurer sa pérennité.

Par ailleurs, il précise la teneur du mot en le rattachant directement à l'activité du poète. Il parlera d'« actes de poète ». Est-ce à dire que Ouellette a fait œuvre de poète dans certains ou même dans la totalité de ses essais ? Mais qu'est-ce qu'un acte de poète ? Doit-on l'opposer à un acte d'essayiste ? L'acte poétique correspond à un faire, c'est là une vérité que nous rabâche l'étymologie, et grâce à laquelle on a pu attribuer un caractère dynamique à la poésie. Du moment qu'il y a création, qu'il y a un faire, selon le sens de *pæsis*, il y a acte. Aussi, chez Ouellette, la conception de l'essai n'est pas tellement différente de la conception qu'il se fait de la poésie. Dans le texte « Divagations sur l'"essai" », poème et essai ont en commun le fait qu'ils sont tous les deux « un faire et par conséquent un acte<sup>11</sup> » (1972b : 39).

Aussi l'acte le plus achevé se mesure-t-il non pas par une action sur autrui mais selon l'état auquel parviendra le poète ou l'essayiste. Cet état s'appelle unicité chez Ouellette, et celle-ci peut être atteinte par la conjonction du verbe et de l'acte. Cette unicité est traduite en fulgurance : l'écriture trouve son expression dans le combat, l'affrontement, c'est le propre de la relation que le

---

11. Dans la première version du texte, la formulation variait sensiblement : « L'essai comme le poème sont des faire et par conséquent des actes » (Ouellette, 1972a : 11).



poète-essayiste établit avec lui-même comme avec autrui. Appliquant à lui-même les catégories de Gilbert Durand, Ouellette se définit comme appartenant au régime diurne, régime fait de tensions et dans lequel domine l'antithèse. Il écrit : « Il y a dans ma façon de penser et d'imaginer une tension, un besoin de verticalité et d'abîme venant de ma nature de schizomorphe » ([1974] 1988 : 87). Au dualisme qu'il dénonce dans ses écrits, il opposera « la dualité des forces qui [l']assaillent » (p. 88). Cette tension et cet affrontement semblent nécessaires à l'acte d'écriture parce qu'elles doivent conduire, quand elles n'en sont pas la source, à une révélation, terme religieux qui dénote les affinités de l'essayiste avec la pensée mystique et son inclination pour les images de la verticalité. Il l'affirme dans l'essai intitulé « La poésie dans ma vie » : « Former, pétrir un poème, c'est aussi former et pétrir son être véritable. Ce n'est qu'un seul acte. Et toute cette recherche n'est pas sans analogie avec la vie mystique elle-même » (AR-13). Plus loin, la révélation est réduite en termes non équivoques qui marquent bien que la connaissance des choses est ressentie comme une agression qui provient de l'intérieur ; l'essayiste en parle comme d'un « coup de lumière dans l'âme » (AR-14). Les perceptions se manifestent toujours dans un « éclair » (AR-16) et par l'intermédiaire d'un « choc » (AR-16). La fulgurance a pour conséquence la disparition de l'identité, notamment de l'identité canadienne-française. Ainsi, pour accéder au monde de Miller faut-il se dépouiller, se métamorphoser jusqu'à perdre ses repères habituels : « Je pulvérise en moi l'Occidental, le Canadien français » (AR-43). L'importance de parler sur le ton de la fulgurance amènera l'essayiste à corriger un texte consacré à Cendrars, où on pouvait lire, dans la version originale : « La guerre de 1939 creva son rêve d'unité. » Lors de la réédition en recueil, « creva » a été remplacé par « pulvérisa ».

L'idéal d'une conjonction entre le verbe et l'acte est sans doute ce qui motive une écriture dans laquelle le sujet d'énonciation demeure toujours à l'avant-plan, assumant sans réserve sa subjectivité, jusqu'à parfois reléguer dans l'ombre l'objet dont il devait traiter. C'est le cas, notamment, des textes de critique d'art et de littérature. Ainsi, Ouellette construit son essai sur Varèse sous forme

de séquences scandées que vient ponctuer la reprise « Et Varèse marchait toujours » ; ou encore, faisant la recension critique d'un roman d'Anaïs Nin, Ouellette déclare sans ambages : « Je ne tenterai donc pas de raconter ce roman, je parlerai des quatre dernières personnes qui sont entrées dans ma vie pour y habiter [...] » (AR-47). La fusion recherchée par l'énonciateur entraîne l'effacement de la distance entre le sujet et son objet, parallèlement à un refus de distinguer entre réel et fiction, dans une forme de communion où l'un et l'autre deviennent de plus en plus difficiles à dissocier. Ce n'est plus Ouellette qui critique une œuvre de Miller, c'est Ouellette–Miller qui écrit sur... Ouellette. L'étude consacrée à Novalis participe de la même approche : « Il n'y avait pour moi aucune autre lecture possible, aucune autre "méthode que celle de la sympathie" » (1988 : 11). Dans *En forme de trajet*, Ouellette écrit à ce propos : « André Belleau s'est même demandé si c'était Fernand Ouellette qui parlait de Novalis ou Novalis qui parlait de Fernand Ouellette » (1996b : 19).

Des actes, soit. Revenons à l'avant-propos dans lequel Ouellette laisse entendre que « ce furent l'homme, ses objets et des événements l'impliquant, qui provoquèrent l'acte d'écrire en le rendant aussi nécessaire que la respiration » (AR-9). Plus loin, il qualifie l'acte d'écrire comme l'acte de liberté par excellence, liberté qu'il a connue au sein de la revue du même nom. Par ailleurs, sur le plan individuel, Ouellette a dû, à l'occasion, défendre des idées qui allaient parfois à l'encontre de l'équipe de rédaction de la revue. La possibilité, pour l'essayiste, de publier ce texte au sein d'une revue dont l'idéologie rejoignait celle du Front de libération du Québec, l'a conforté dans sa recherche d'une pensée libre de toute entrave. À un autre niveau, toutefois, on ne peut être dupe d'un discours qui tend à justifier une publication composée de textes épars qui, en outre, ont été le fruit des circonstances. Le texte consacré à Eliot correspond à un cinquantenaire ; celui consacré à Cendrars, à un numéro commémoratif ; l'hommage à Jouve est publié en guise de présentation de textes radiophoniques diffusés plusieurs années auparavant. On sait que bon nombre des lectures de Ouellette lui étaient dictées par sa participation aux émissions de

Radio-Canada. D'ailleurs, il arrive que Ouellette fasse part, dans *Les actes retrouvés*, d'œuvres avec lesquelles il ne sent pas forcément d'affinités, comme celle de Tagore, ou un film de Dansereau dont il fait la recension critique. Pourtant, il les qualifie d'« actes libres » alors que, jusque dans une certaine mesure, c'est bien une forme de contrainte qui caractérise ces textes, avant leur réunion dans un recueil. Mais n'est-ce pas alors dans la réunion de ces textes que se manifeste la liberté de l'écrivain, libre en effet de les associer comme bon lui semble ? On retrouve dans la juxtaposition de ces textes les points de tension et d'opposition, en accord avec « la poétique de la tension » par laquelle Pierre Nepveu a défini la poésie de Ouellette (Nepveu, 1979 : 109).

Penchons-nous plus particulièrement sur les textes des troisième et dernière parties du recueil, qui ont en commun de réagir à des événements ou à des situations sociohistoriques. Contrairement aux textes plus lyriques, ils empruntent la rigueur des sciences humaines, ils mettent l'accent sur l'argumentation et usent des marques d'un discours démonstratif. Dès lors, comment identifier de tels textes à des « fragments », « des mouvements d'écritures » ou « des actes de poète », comme il est dit dans l'avant-propos ? Ne sommes-nous pas plutôt devant des études, dans le sens le plus classique du terme ? Ouellette lui-même l'avoue : ce sont des textes d'écrivains, c'est-à-dire des textes qui misent d'abord sur le message, et non sur la forme. Mais sans cette perspective, cesse-t-il pour autant d'être poète ? Il semble que non si l'on accepte comme tel l'avant-propos. Tous les textes sont des actes de poètes, ce qui serait différent s'il avait écrit que tout est de la poésie. À l'origine, ce n'est donc peut-être pas tant la poésie que l'image du Poète qui vient subsumer la diversité des textes. La coexistence de la poésie et de l'essai, chez la génération de Ouellette, dénote une tendance, chez ses représentants, à ne jamais abandonner leur statut de poète, assimilable à une forme de *persona*. Est-ce que le fait de vouloir réunir deux grandes formes d'essais, l'une d'ordre plus lyrique ou méditatif, l'autre d'ordre plus cognitif et soumis aux genres enthymématiques, ne serait pas représentatif d'un passage, dans l'émergence de la pensée québécoise, de la pensée lyrique à une pensée

plus philosophique ? Il est significatif que Brault, à l'instar de Ouellette, ait relevé l'absence de philosophes ou de penseurs, au Québec. Ouellette déclare, après Miron – et en le citant –, que « nous sommes pauvres en pensée ». Il explique ce phénomène par le fait que les Canadiens français seraient davantage guidés par la pensée intuitive que par la pensée discursive<sup>12</sup>. Mais si l'écriture de Ouellette, comme en fait foi son avant-propos, privilégie une pensée qui pourrait se confondre avec l'acte, force est de constater que la seconde moitié du recueil se caractérise surtout par des textes de refus : refus du terrorisme, refus de la violence, refus de la dualité linguistique et, par conséquent, refus des extrêmes. La violence ne déborde donc pas du discours et de la rhétorique<sup>13</sup>.

On pourrait lire le recueil de Ouellette sous la forme contrastante suivante : d'un côté, les essais consacrés à l'art et à la poésie, guidés par la pensée intuitive, marqués par une volonté de violence mais qui reste de l'ordre du figuratif, dans laquelle domine l'exaltation du moi et de la poésie à travers une lecture d'œuvres qui vise à l'osmose ; de l'autre, une pensée discursive, dans laquelle l'énonciateur s'estompe, où le poète cède plus volontiers la plume au spécialiste des sciences humaines. Discours d'adhésion d'une part, discours de refus de l'autre<sup>14</sup>.

De quel côté se trouverait l'acte ? Où placer le verbe, malgré l'utopie à laquelle aboutit forcément le désir de fusionner le verbe et l'acte ? Restons prudents. La coexistence à l'intérieur de ce recueil particulier pourrait se lire comme la tentative de maintenir deux types de discours. Ces deux discours restent distincts cependant et, au demeurant, difficiles à concilier en vue de l'unicité

---

12. François Dumont émet l'hypothèse selon laquelle, de 1945 à 1970, « la poésie et la poétique ont occupé une partie de l'espace de la réflexion philosophique » (1993b : 212).

13. Comme le montre bien Nepveu (1985), Ouellette refuse de poser la question des rapports entre la violence métaphorique, intérieure, et l'histoire.

14. Cette dernière attitude débouchera sur le refus du Prix du Gouverneur général du Canada qui lui est attribué en 1970. Ouellette a justifié cet « acte » dans « Le temps des veilleurs » (1971 : 112-113).

recherchée, ce qui explique en partie leur simple juxtaposition à l'intérieur du recueil. Par ailleurs, tous deux, l'un évoquant la violence intérieure, l'autre la violence sociale, sont dans un ordre de succession ; on peut ainsi lire le recueil comme la transition, tant chez Ouellette que dans l'ensemble de la littérature québécoise de cette époque, entre les exigences du monde intérieur et la sujétion au social et au politique<sup>15</sup>. Serait ainsi signalée, par la succession des textes des *Actes retrouvés*, une tentative, vaine peut-être, mais significative à cette période, de vouloir agir sur le monde par la pensée, tout en conservant une position de poète, c'est-à-dire en voulant à tout prix privilégier le lien avec l'intemporel. Le discours de Ouellette sur la poésie est révélateur de sa conception de l'essai : « Si ma poésie a quelques racines dans la Nature – ou la réalité médiane –, cette grande matrice des perceptions, des sensations, et donc des images à surgir, elle se désintéresse de la Nature en ce sens qu'elle ne s'efforce pas de la manifester », confiait-il, en 1966, à Cécile Cloutier-Wojciechowska (1969 : 477). C'est presque dans les mêmes termes, on s'en souviendra, que Roland Barthes définissait la poésie moderne : « [...] ce discours debout est un discours plein de terreur, c'est-à-dire qu'il met l'homme en liaison non pas avec les autres hommes, mais avec les images les plus inhumaines de la Nature ; le ciel, l'enfer, le sacré, l'enfance, la folie, la matière pure, etc. » ([1953] 1972 : 39). Si Ouellette accepte la violence pour lui-même, comme provocatrice d'événements intérieurs, il la refuse dans la sphère sociale, de même qu'il refuse le dualisme tout en tenant un discours qui met en évidence la question du double. Les textes qui ferment *Les actes retrouvés* restent donc exceptionnels dans sa production essayistique, alors que les essais sur la poésie et sur son activité d'écrivain prennent de plus en plus de place au cours des années qui suivent. Sa conception de l'écriture est fondée sur une éthique qui exclut le collectif : « Car s'il y a une

---

15. Parallèlement, on peut aussi y voir la volonté, chez Ouellette, de concilier la très grande influence d'une culture européenne avec sa situation sociohistorique de Québécois.

## LA PENSÉE COMPOSÉE

attitude morale collective, il n'y a pas à proprement parler d'acte moral collectif » (AR-168). *Les actes retrouvés* aident ainsi à recomposer l'itinéraire d'une pensée fondée sur la tension entre un discours de la conviction et un discours de l'action. La pensée de Ouellette, à cette époque, cherche à se situer dans l'Histoire tout en accordant priorité à une pensée lyrique, laquelle envisage l'expression de soi comme préalable à une transformation du monde. Dans ces essais, le passage de l'acte à l'action nécessitait un saut énorme qui ne se répétera plus dans les écrits ultérieurs.

LA VIGILE DU QUÉBEC (1971) ET CHANTIERS (1973),  
DE FERNAND DUMONT

LE COURAGE DU PROVISOIRE<sup>1</sup>

*Serge Cantin*

Université du Québec à Trois-Rivières

On est toujours ramené au provisoire de la philosophie. Ce provisoire n'est pas celui de la mode [...]; il est impliqué par le déplacement incessant du problème de la totalité dans l'histoire de la culture.

Fernand DUMONT,  
*Chantiers*.

[...] nous sommes encore conscients que penser ne fait pas appel seulement à l'intelligence et à la profondeur, mais, avant tout, au courage.

Hannah ARENDT,  
*Vies politiques*.

Publiés à deux années d'intervalle, en 1971 et en 1973, chez Hurtubise HMH, les deux premiers recueils d'essais de Fernand Dumont, *La vigile du Québec*, sous-titré *Octobre 1970 : l'impasse ?*,

---

1. Cet article s'inscrit dans le cadre d'une recherche doctorale soutenue financièrement par le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada.

et *Chantiers*, sous-titré *Essais sur la pratique des sciences de l'homme*<sup>2</sup>, regroupent des textes (essais, articles et conférences) qui s'échelonnent sur une même période d'une douzaine d'années, soit entre 1958 et 1970, période au cours de laquelle le Québec opéra sa Révolution tranquille. Le troisième et dernier recueil de Dumont, *Le sort de la culture*, devait paraître une quinzaine d'années plus tard à l'Hexagone.

Au total, on dénombre trois recueils. C'est peu si l'on considère la multitude de textes que le penseur québécois (sociologue, philosophe, théologien et poète) dissémina pendant près d'un demi-siècle dans des publications de toutes sortes (ouvrages collectifs, revues savantes, périodiques culturels, journaux, etc.<sup>3</sup>). Il est vrai que, sans se présenter comme des recueils, des œuvres telles que *Raisons communes* (1995) ou *Une foi partagée* (1996) se composent en partie de textes déjà publiés. Il n'en demeure pas moins qu'à la différence d'un Paul Ricœur, par exemple, Fernand Dumont a peu exploité la forme du recueil. Raison de plus pour s'intéresser à ceux qui existent, d'autant que, loin de se borner à *livrer* ses essais sans explication, l'auteur a jugé nécessaire chaque fois de justifier assez longuement sa décision de les rassembler<sup>4</sup>. Comme si la mise en recueil, la composition d'une nouvelle unité : le livre, à partir d'unités plus discrètes, appelait nécessairement à ses yeux une explication.

Or qui dit explication dit problème. Quel problème le recueil d'essais posait-il à Dumont ? Ou plutôt : devant quel problème de *fond* de la culture moderne la mise en *forme* du recueil d'essais nous plaçait-elle selon lui ? C'est à partir de cette question que je

---

2. Ni l'un ni l'autre n'ont été réédités à ce jour. *La vigile du Québec* a cependant fait l'objet de réimpressions ainsi que d'une traduction anglaise.

3. On consultera la liste des publications de Fernand Dumont établie par Ghislaine Marois, Simon Langlois et Yves Martin dans *L'horizon de la culture. Hommage à Fernand Dumont* (Langlois et Martin, 1995 : 535-554).

4. Le texte de présentation de *La vigile du Québec* compte 7 pages, celui de *Chantiers*, intitulé « Intentions », plus de 11.



voudrais aborder ici *La vigile du Québec* et *Chantiers*, en inscrivant le problème de leur composition dans la problématique plus générale du *sens*, plus précisément des conditions d'accès au sens, là où, « la culture ne constitu[ant] plus une totalité concrète » (Dumont, 1973 : 251-252<sup>5</sup>), le sens, ou la totalité, ne s'offre plus que sous la figure contradictoire du relatif, du provisoire, du fragmentaire, bref, de l'essai. Dans cette perspective, le recueil d'essais dumontien apparaîtra comme cette tentative à première vue paradoxale – lorsque la totalité « est désertée de ses forces », selon la formule de Jacques Derrida (1967 : 13) – de rassembler le sens, mais sans pour autant nier le fait premier, culturel, de sa dispersion, que celle-ci se manifeste sur le plan sociopolitique, comme dans *La vigile du Québec*, ou sur le plan épistémologique, comme dans *Chantiers*.

#### PENSER LA CRISE D'OCTOBRE

Le sous-titre interrogatif de *La vigile du Québec, Octobre 1970 : l'impasse ?* – qui donne également son titre à la quatrième et dernière partie, inédite, du recueil<sup>6</sup> –, met en évidence le motif qui a présidé à la décision de réunir les essais composant les trois premières parties. Un événement politique récent, la crise d'octobre 1970, est venu interrompre brutalement la marche *normale* de la Révolution tranquille, forçant du même coup à s'interroger sur la signification et la portée de celle-ci :

*À la faveur de la « révolution tranquille », un certain nombre d'entre nous se sont engagés dans la recherche scientifique ou philosophique. Dans notre naïveté, nous avons cru que le déblocage était définitif, que l'évolution politique du pays se ferait, comme on dit, normalement. Nous étions plus attachés à des problèmes de culture, comme on dit aussi, ou à des problèmes sociaux. C'est*

---

5. Dorénavant les renvois à *La vigile du Québec* ou à *Chantiers* seront signalés par la seule mention VQ- ou C- suivie du numéro de la page.

6. Partie inédite qui est aussi la plus longue, couvrant près du tiers du volume.

*donc par à côté, et toujours avec réticence, que la politique a pu nous mobiliser (VQ-14-15).*

S'agit-il de la traditionnelle méfiance du savant et du philosophe envers la politique ? Chose certaine, elle n'avait pas empêché Dumont de s'intéresser, fût-ce « avec réticence », au destin politique de la société québécoise, comme l'indique l'intitulé de nombreux textes des années 1950 et 1960 repris dans *La vigile du Québec* : « Une histoire de la liberté » ; « Y a-t-il un avenir pour l'homme canadien-français ? » ; « Tâches prochaines du nationalisme » ; « Le socialisme est une utopie » ; « Un socialisme pour le Québec » ; « Qu'est-ce qu'un programme politique ? », et ainsi de suite. Qui plus est, le professeur de sociologie de l'Université Laval n'avait-il pas déjà pris parti en faveur de l'indépendance du Québec, au moment où les universitaires de sa génération se montraient en général plutôt *réticents* à se prononcer sur une question soulevant de telles passions politiques<sup>7</sup> ?

Il n'empêche qu'en octobre 1970 Dumont, de son propre aveu, prend brutalement conscience des limites de ce qu'avaient été jusque-là sa réflexion et son engagement politiques et sent la nécessité de dépasser une certaine « réticence » afin de *penser* en profondeur la crise qui venait de le prendre littéralement par surprise : « La crise m'a surpris, pour ma part, dans le cheminement d'un cours d'histoire des idées où je devais parler de Montaigne. Elle m'a surpris aussi dans la rédaction d'un livre auquel je travaille, le matin, sur les rapports entre “théorie et idéologie” » (VQ-14). L'événement a surpris l'intellectuel en son lieu habituel, dans ce que Heidegger appelait le « séjour du penser ». Bien sûr, tout le monde a été surpris par la crise d'Octobre, les intellectuels comme les autres. Mais alors que ceux qui font métier de penser ne trouveront pour la plupart rien de plus urgent que de surmonter leur

---

7. Dumont alla même jusqu'à verser au Parti québécois le montant du Prix du Gouverneur général qu'il avait reçu, en 1969, pour *Le lieu de l'homme*, ce qui ne manqua pas de soulever un tollé dans les milieux fédéralistes. L'épisode est évoqué par Dumont dans ses mémoires : *Récit d'une émigration* (1997 : 156-159).

étonnement et de *dédramatiser* l'événement, en recourant à une explication toute faite qui permette de le classer et, à la limite, de n'y plus penser, Dumont, lui – peut-être avant tout parce qu'il accepte de se laisser toucher par l'événement et de faire pleinement sien le drame qui s'y joue –, va décider au contraire de prolonger sa surprise dans un effort de *compréhension* de la crise qui en postule la signifiante. Non pas qu'il sacralise l'événement : « Une société qui a changé très vite et qui n'a pas digéré à mesure ses transformations rapides, devait se heurter tôt ou tard à un bilan dont le prétexte pouvait être n'importe quoi » (VQ-164).

Mais encore fallait-il tirer profit de ce prétexte. Encore fallait-il vouloir *s'ouvrir à l'événement*. Or, force est de constater que l'ouverture d'esprit que Dumont manifesta en octobre 1970 fut plutôt l'exception qui confirma la règle du sauve-qui-peut des intellectuels québécois devant un événement qui leur rappelait peut-être trop « l'impasse » de leur histoire pour qu'ils eussent envie de s'y attarder. Leur manquait sans doute, pour penser la crise d'Octobre, ce don singulier que possédait Dumont : un *cœur intelligent*, lequel, pour user de la judicieuse définition de Myriam Revault d'Allonnes, est « aussi loin de l'affectivité qui submerge que de l'insensibilité qui empêche de penser, aussi loin d'une proximité trop étroite que des obstacles dressés par l'éloignement de la connaissance pure » (1995 : 22). Cette définition est toute négative cependant : quel est donc le lieu propre de ce *cœur intelligent* ? Dumont lui-même nous en prévient dans les pages liminaires de *La vigile du Québec* : il s'agit d'un « lieu hypothétique », où « on ne saurait ranger la raison et le sentiment suivant de nettes délimitations de territoires », puisqu'« on cherche à les réconcilier » (VQ-18) et, par là même, à se réconcilier avec le monde, à comprendre ce qui nous arrive, et dont le sens ne saurait être déduit d'un universel abstrait :

*Comprendre : quelle prétention ou, au mieux, quelle naïveté ! Au Québec, la raison est partout en apparence. Contre les drapeaux et les signes, les pouvoirs officiels n'opposent-ils pas les raisons susceptibles de tempérer les rêves d'un peuple soupçonné depuis toujours d'être irréaliste et inconséquent ? En certaines contrées de la gauche,*

*je rencontre souvent de semblables apologies de la raison la plus raide [...]. Dans un cas comme dans l'autre, le résidu est toujours le même : le sentiment (VQ-17-18).*

En faisant appel au « sentiment » – un peu comme jadis, face aux excès du rationalisme, Pascal pouvait invoquer les « raisons du cœur » ou Tocqueville les « habitudes du cœur<sup>8</sup> » –, Dumont ne vise pas à introduire dans la pensée le fantôme de l'irrationnel, comme ont pu l'en soupçonner ceux qui fondent l'explication en sciences humaines sur la réduction préalable de la pensée à « la raison la plus raide<sup>9</sup> », qui n'atteint la *vérité* de l'événement historique que pour autant qu'elle a toujours-déjà renoncé à s'interroger sur son *sens*. Mais comment penser l'événement, comment donner sens à ce qui nous arrive, dès lors que l'on a perdu les moyens traditionnels de comprendre, quand les valeurs et les fins de la vie collective n'étant plus données dans une compréhension préalable de la situation – dans ce que Dumont appellera plus tard la *référence* –, l'événement semble défier les critères de toute compréhension ?

Voilà bien ce que la crise d'Octobre fait apparaître au grand jour : la pauvreté des moyens dont nous disposons, une fois mise hors jeu la traditionnelle conscience de nous-mêmes, pour interpréter notre vie collective, pour donner « quelque figure d'ensemble » à « ce drame qu'a été l'évolution chaotique du Québec depuis dix ans » (VQ-164, 165). « C'est, affirme Dumont, notre culture qui nous a fait défaut à l'heure de la tragédie » (VQ-183), signifiant par là que la société québécoise n'est pas parvenue à se donner cette nouvelle conscience de soi que les transformations profondes qu'elle a subies au cours de la Révolution tranquille exigeaient pourtant afin que le changement ne soit pas déperdition mais

---

8. Expression qui, soit dit en passant, a donné son titre à la grande enquête *Habits of the Heart*, dirigée par un autre sociologue « unorthodox », l'Américain Robert N. Bellah. Je dois cette indication à l'historien et ami Serge Gagnon.

9. La formule n'est pas sans évoquer Péguy, dont Dumont fut dans sa jeunesse un fervent lecteur (voir Péguy, 1961).

assomption de soi, réappropriation par le peuple québécois de son destin, réactualisation de sa mémoire.

Une question s'impose toutefois, qui n'a rien perdu de son actualité. Elle sous-tend, elle tourmente la réflexion que poursuit Dumont à travers les essais de *La vigile du Québec* : comment une nouvelle conscience historique saurait-elle nous advenir, s'il est vrai qu'avec la Révolution tranquille le Québec est entré résolument dans la modernité, c'est-à-dire dans un régime expérimental de la culture où celle-ci se veut un « perpétuel chantier », « une donnée relative que l'on peut librement contester » (C-10) ? Parviendrons-nous à nous reconnaître à nouveau, à nous forger une nouvelle identité collective, une nouvelle *référence*, dans une culture dont l'originalité se trouve « dans son défaut même d'intégration » (C-40), dans la dispersion de ses éléments, dans le pluralisme idéologique ?

Bien que le concept de la *référence* n'apparaisse pas comme tel à l'époque, il est déjà virtuellement à l'œuvre dans le souci de donner une « signification plus concrète » à la notion de conscience collective, « que Durkheim justifiait par des considérations a priori et souvent métaphysiques » (C-114). Et comme c'est toujours le cas chez Dumont, ce souci théorique ou épistémologique n'est pas uniquement théorique ou épistémologique, il correspond à une préoccupation éthique et politique. Dans le plus long essai de *Chantiers*, « De l'idéologie à l'historiographie : le cas canadien-français » – essai datant de 1966 et que l'on peut considérer comme une première ébauche de *Genèse de la société québécoise* qui paraîtra vingt-sept ans plus tard (Dumont, 1993) –, l'auteur écrit à propos de François-Xavier Garneau : « Nul n'a éprouvé plus profondément que lui, semble-t-il, le sentiment que les années 1840 marquaient une sorte de crise totale » (C-110). La même remarque ne s'appliquerait-elle pas, *mutatis mutandis*, à Dumont face à la crise d'Octobre, à ce « drame qui brouille la symbolique d'une société » (VQ-221) ? Il me semble que oui. Et, pour lui, comme pour Garneau, le drame appelle le travail de la mémoire, la pensée–narration de l'histoire.

## RACONTER SON HISTOIRE

C'est donc le sentiment d'une « crise totale », d'une « impasse » historique, qui va pousser Dumont, au lendemain de la crise d'octobre 1970, à se souvenir et à récapituler<sup>10</sup> en rassemblant les essais que, tel un Petit Poucet – pour ne pas « se perdre dans une époque où tout est brouillé » (VQ-11) –, il a eu la prudence de laisser derrière lui tout au long de la Révolution tranquille :

*En somme, j'ai pensé sans trop y réfléchir que, devant une menace qui ne vient plus de nous, chacun pouvait confesser d'où il est parti. Parti de si loin, de si près. Je voudrais que d'autres de ma génération fassent de même. Il me semble que, dans l'enceinte où la panique nous est venue, il faut raconter son histoire. Un peu comme dans les veillées de naguère où, pour conjurer la tempête qui grondait au dehors, les vieux nous narraient les souvenirs de leur passé. Provisoirement. En attendant de reprendre souffle pour des engagements qui seront demain plus complexes et plus durs (VQ-17).*

Entre la réalité historique et la conscience historique, entre l'événement et sa compréhension, la crise d'Octobre a rendu le divorce manifeste, d'où la « panique » qui s'est emparée de tant de gens à l'automne 1970. Afin de n'y pas céder, Dumont s'est réfugié dans le lieu de la pensée, dans ce que Hannah Arendt, en écho à Kafka, a appelé « la brèche entre le passé et le futur » :

*Pendant de très longues époques de notre histoire, en fait à travers les millénaires qui ont suivi la fondation de Rome et furent déterminées par des concepts romains, cette brèche fut comblée par ce que, depuis les Romains, nous avons appelé la tradition. Que cette tradition se soit usée avec l'avance de l'âge moderne n'est un secret pour*

---

10. « L'histoire ne se fait pas seulement en avant ; se souvenir, c'est aussi récapituler et recommencer », écrira plus tard Dumont dans *Genèse de la société québécoise* (1993 : 279).

*personne. Lorsque le fil de la tradition se rompit finalement, la brèche entre le passé et le futur cessa d'être une condition particulière à la seule activité de la pensée et une expérience réservée au petit nombre qui faisait de la pensée leur affaire essentielle. Elle devint une réalité tangible et un problème pour tous ; ce qui veut dire qu'elle devint un fait qui relevait du politique (Arendt, 1972 : 25).*

De même en est-il, pour Dumont, de la brèche mise au jour par la Révolution tranquille. Aussi la « très belle gageure » du « vide idéologique » que, « pendant au moins une décennie », en l'absence d'une idéologie de rechange à l'idéologie traditionnelle, des hommes (notamment les spécialistes des sciences de l'homme) ont voulu relever, cette gageure, selon lui, « était impossible à tenir » (VQ-36). Essentiellement pour la même raison que chez Arendt : parce que la rupture du fil de la tradition ne donne pas accès, en contrepartie, à « une sorte de point zéro entre le passé et l'avenir » (VQ-36), d'où il serait loisible au penseur de s'élever au-dessus de l'histoire, de sortir de son champ de force pour accéder à « une conscience *objective* » de l'événement. Au contraire, ce que montre crûment la crise d'Octobre, c'est que la brèche ouverte à la pensée par la Révolution tranquille est « un problème pour tous », qu'elle est une affaire politique, celle qui consiste, dans une société qui ne repose plus sur la force cohésive de la tradition, à « maintenir ouvert le cercle de la parole démocratique » (VQ-189).

Voilà pourquoi, tout en se réfugiant en lui-même pour penser la tragédie collective, Dumont veut en même temps *imaginer* son refuge peuplé d'autres hommes qui comme lui seraient venus, le temps d'une veillée, « reprendre souffle », raconter leur histoire, *penser en commun*<sup>11</sup>. Non pas qu'il renonce à expliquer la crise

---

11. On ne peut qu'être frappé ici par la correspondance entre cette faculté d'imaginer un penser commun – ce souci des *raisons communes* qui obsède littéralement la pensée dumontienne – et la maxime kantienne de « la mentalité élargie » dans la *Critique de la faculté de juger*, cette manière de penser de l'homme d'esprit ouvert qui consiste à « s'élever au-dessus des conditions subjectives du jugement, en lesquelles tant d'autres

d'Octobre de son point de vue particulier. En conférant à sa propre explication le statut d'un récit<sup>12</sup>, Dumont vise plutôt à inscrire celle-ci dans une perspective élargie, proprement politique. « D'autres points de vue sont évidemment légitimes » (VQ-17), dit-il à propos de son interprétation de la crise d'Octobre<sup>13</sup>. Que l'on ne voie pas là une déclaration de circonstance. Si d'autres points de vue sur la crise d'Octobre sont légitimes, et non seulement légitimes mais nécessaires, si Dumont souhaite que la crise d'Octobre en incite d'autres à raconter leur histoire, donne lieu à d'autres récits que le sien, c'est parce qu'il croit en la démocratie, c'est-à-dire en une narration plurielle de l'histoire, à une histoire-story à voix multiples où la pluralité des conteurs se porte garante de la véracité de l'histoire ; c'est parce qu'il croit que « le libre partisan de la démocratie est celui qui, à la fois, défend ses partis-pris quant aux problèmes de la démocratie et veille à l'incessante restauration du consensus qui permet justement que les partis pris s'expriment » (VQ-188).

## LES CHANTIERS D'UNE ÉPISTÉMOLOGIE POLITIQUE

Ainsi, pour indissociable qu'elle soit de l'histoire de la société québécoise, la crise d'Octobre, et l'impasse qu'elle semble indiquer, n'en font pas moins écho à une autre crise, aussi vieille que

---

se cramponnent, et [à] pouvoir réfléchir sur son propre jugement à partir d'un *point de vue universel* (qu'il ne peut déterminer qu'en se plaçant au point de vue d'autrui) » (Kant, 1986 : 128).

12. Dans *Récit d'une émigration*, Dumont cite en épigraphe ces mots de Maurice Bellet : « Il n'y a que des histoires ; les théories sont des histoires endimanchées. » Qu'un théoricien comme Dumont se soit perçu d'abord comme un conteur, cela – comme me le signalait pertinemment Serge Gagnon – n'est sans doute pas étranger à sa longue fréquentation de la Bible.

13. Ce qu'il redira du reste à propos de son interprétation de la genèse de la société québécoise : « Évidemment, d'autres points de vue que les miens sont possibles. Au vrai, ils sont infinis. Pas plus que la mémoire de l'individu, l'histoire n'enferme d'avance dans les préoccupations qui nous engagent à l'interroger » (1993 : 19).



la *polis* grecque<sup>14</sup>, mais qui prend à l'époque moderne un caractère universel. C'est cette crise – qui est, au sens le plus large du terme, une crise de la culture, c'est-à-dire de l'homme – que Dumont évoque lorsqu'il écrit dans le premier essai de *Chantiers* :

*Faute de pouvoir puiser ses justifications dans un temps privilégié et superposé à l'existence empirique, l'homme doit construire, avec les éléments de cette dernière, les définitions de la situation requises pour ses engagements dans l'histoire. Il fabrique ainsi de précaires figures de son destin avec des aspects fragmentaires de la vie des groupes auxquels il appartient (C-39).*

À cette précarité historique, le chercheur en sciences humaines ne saurait lui-même échapper. Lui aussi est voué au *provisoire* des situations<sup>15</sup>, d'où le caractère dispersé des essais réunis dans *Chantiers* : sur « la sociologie comme critique de la littérature », sur « la fonction sociale de la science historique », sur « le christianisme et la problématique d'une science de la religion », sur « la déclaration des droits de l'homme », sur « la crise des fondements en sociologie », sur « l'enseignement de la philosophie », etc. L'unité de ces essais n'est pas celle d'un tout homogène sur le plan thématique, mais celle d'une interrogation philosophique « sur le sens de la condition humaine dans le contexte de la désarticulation de la praxis et de la culture » (C-250), interrogation que je qualifierais à la fois de modeste et de courageuse.

Modeste parce que l'interrogation dumontienne se veut toujours tributaire d'une compréhension préalable, non critique, idéologique, des situations. Mettre en évidence le lien entre les connaissances et le monde où elles ont pris naissance, « élucider les présupposés des sciences qui s'appliquent à la culture en marquant

---

14. Sur ce point, voir *Le lieu de l'homme* (Dumont, 1968 : chap. 1, III).

15. Les mots « provisoire » et « provisoirement » reviennent d'ailleurs comme un *leitmotiv* dans la présentation de chacun des recueils, ainsi que dans le dernier essai de *Chantiers* « sur l'enseignement de la philosophie », dont il sera question plus loin.

surtout leur contamination par les idéologies » (C-16) : telle est « la préoccupation centrale » des essais rassemblés dans *Chantiers*, leur commun « souci ». Cette élucidation ne consiste pas en une réduction de la science à l'idéologie ; à travers elle, Dumont vise plutôt à éclairer les présupposés et les préjugés sous-jacents à la pratique scientifique et dont celle-ci n'a jamais fini de se déprendre : « C'est de la culture que naît le projet de l'étudier. S'il peut être, en cette matière, des définitions *opératoires*, elles se nourrissent d'expériences et de sentiments plus confus » (C-11).

Ce que j'appelle le courage de Dumont consiste précisément à affronter épistémologiquement cette confusion, au lieu de tenter soit de s'y soustraire, en adoptant une méthode ou une logique indépendante de la réalité comme de l'expérience, soit au contraire – comme y est encline une certaine philosophie herméneutique<sup>16</sup> – d'hypostasier cette confusion, en disqualifiant à l'avance la perspective épistémologique au nom de ce que l'on pourrait appeler une ontologie de la culture. Dans « Du sociologisme à la crise des fondements en sociologie » et « La référence aux valeurs dans les sciences de l'homme » – les essais les plus anciens de *Chantiers*<sup>17</sup> –, Dumont, comme Ricœur mais avant lui<sup>18</sup>, en appelle à un dépassement de l'antinomie et de « l'alternance » entre explication et compréhension dans les sciences humaines, renvoyant dos à dos l'explication naturaliste et objectiviste, qui ne fait aucune place à la

---

16. Celle qu'a fondée Gadamer dans la mouvance de Heidegger et dont Ricœur a tenu, sur certains points importants, à se distinguer. Voir notamment son article « Herméneutique et critique des idéologies » (1986) et le mien, « Une herméneutique critique de la culture » (1995).

17. De la même façon que *Genèse de la société québécoise* est déjà en chantier dans l'essai de 1966 (voir plus haut), on peut dire que c'est dans ces deux essais, qui datent respectivement de 1958 et de 1959, que Dumont pose les jalons de sa recherche sur les fondements des sciences de l'homme, qui aboutira vingt-trois ans plus tard à *L'anthropologie en l'absence de l'homme*.

18. Je fais référence aux articles sur l'herméneutique philosophique que Ricœur a publiés dans les années 1970, et qu'il a repris dans *Du texte à l'action*, en 1986.

compréhension, et ces « philosophies hâtives de la compréhension » qui « efface[nt] un peu trop les moments de l'objectivité [...] dans le nuage prématuré de ce *mystère* que l'on oppose trop facilement au *problème* » (C-224, 227). Sans doute l'« épistémologie du déplacement » que Dumont propose dans le but de rendre compte de la présence des valeurs dans les sciences de l'homme – et qui annonce « l'épistémologie de la pertinence » que l'on retrouvera une vingtaine d'années plus tard dans *L'anthropologie en l'absence de l'homme* – implique-t-elle une conception inusitée de l'épistémologie des sciences de l'homme, que d'aucuns pourront, aujourd'hui encore, juger difficilement compatible avec les exigences de *vérité* inhérentes à une réflexion épistémologique digne de ce nom<sup>19</sup>. Et si c'était au contraire – pour parler en termes kukniens ([1962] 1972) – le *paradigme* de la pratique *normale* de l'épistémologie des sciences de l'homme qui retardait sur la *révolution* scientifique contemporaine ? « La rigueur de plus en plus raffinée de la pensée scientifique lui a appris des *vérités* inédites mais surtout que la pensée est toujours en péril » (C-19). Ce péril, que les sciences humaines n'ont pas le choix d'affronter selon Dumont, se joue sur le terrain du « relativisme » et du « perspectivisme » où se sont engagées « les sciences physiques contemporaines », qui « ne prétendent dire une certaine vérité des choses que par l'adoption de points de vue particuliers » (C-18). Loin donc de déplorer le pluralisme méthodologique des sciences humaines comme s'il s'agissait là d'un défaut, d'« un pis-aller des “sciences jeunes” »

---

19. Au sens strict du terme, l'épistémologie est, selon la définition du Lalande, « essentiellement l'étude critique des principes, des hypothèses et des résultats des diverses sciences, destinée à déterminer leur origine logique (non psychologique), leur valeur et leur portée objective » (1976 : 293). Appliquer une telle définition de l'épistémologie à l'étude des fondements des sciences de l'homme revient pour Dumont ni plus ni moins qu'à entériner *l'anthropologie en l'absence de l'homme*. Aussi défendra-t-il, dans l'ouvrage du même nom, le bien-fondé d'une *épistémologie de la pertinence* qui ne se limite plus à la question de la vérité objective des sciences de l'homme, mais s'interroge sur leurs présupposés de culture et sur le sens et la valeur de leurs pratiques pour les hommes.

(comme le voudraient encore certains esprits « dogmatiques »), Dumont y voit plutôt « un signe de maturité », « un élément authentique de richesse et de profondeur » (C-19, 214).

Relativisme, perspectivisme de la vérité : Dumont serait-il nietzschéen ? Il est vrai, comme on l'a vu, qu'il plaide pour une épistémologie qui ne fasse pas l'impasse sur le sentiment, sur le sensible<sup>20</sup>, et pour une science de l'homme qui reconnaisse l'irréductibilité des valeurs<sup>21</sup> et avoue sa parenté « avec l'ensemble des procédés et des feintes par lesquels les hommes tâchent de rendre compte de leur condition » (C-20). Toutefois, et si fondamentale que soit sa critique des sciences de l'homme, Dumont ne dévalue pas la recherche scientifique à son niveau propre, comme tend à le faire Nietzsche. Il croit en la vérité scientifique, mais, à l'instar de son maître Bachelard, en une vérité dialectisée, jamais en « repos dans des systèmes », toujours en chantier, et dont la variété des approches est « l'un des critères ». « Loin d'être, selon lui, du scepticisme, ce relativisme en est justement le contraire : le courage » (C-19).

Se profile ici ce que je serais tenté d'appeler une *épistémologie politique*, en ce sens que, de la même façon que l'exercice de la démocratie repose sur un consensus préalable quant à la valeur indiscutable de la communication et du dialogue à travers lesquels s'expriment et cherchent à se concilier les différents « partis-pris », de même la conquête de connaissances scientifiques toujours relatives et provisoires se trouve soutenue et valorisée par l'idéal d'un « pluralisme cohérent » (C-19) entre des théories ou des perspectives qui, pour concurrentes qu'elles soient, auraient

---

20. Je rappelle que pour Nietzsche il « n'y a de vision *que* perspectiviste, il n'y a de "connaissance" *que* perspectiviste ; et *plus* nous laissons de sentiments entrer en jeu, *plus* nous disposons d'yeux, d'yeux différents pour la même chose, plus complète aussi sera notre "notion" de cette chose, notre "objectivité". Mais de principe éliminer la volonté, écarter tous les sentiments, à supposer que cela soit possible : comment ? n'est-ce pas *châtrer* l'intellect ?... » (1982 : 245).

21. Voir l'essai « La référence aux valeurs dans les sciences de l'homme » (C-211-227).

cependant en commun, un peu comme dans la philosophie de Jaspers, « la foi en la compréhensibilité de toutes les vérités *et* en une bonne volonté de parole et d'écoute comme condition préalable de tout commerce humain<sup>22</sup> » (Arendt, 1974 : 99).

Mais l'épistémologie dumontienne est politique aussi au sens où, sans nier la légitimité d'une science de l'homme, elle se donne pour tâche, comme on l'a vu, d'élucider les rapports complexes que la science entretient avec la pensée commune, de débusquer, sous les discontinuités manifestes, la continuité latente du projet *anthropologique* moderne avec la société et la culture où il a pris naissance. L'enjeu d'une telle épistémologie est politique puisqu'il s'agit, à travers ce dévoilement, d'inciter les praticiens des sciences de l'homme à réfléchir sur le sens et la portée de leurs pratiques, à s'interroger sur la nature même des vérités qu'ils cherchent eu égard à ceux pour qui, ou au nom de qui, ils les cherchent ; bref, à se poser à nouveau la question de leur rapport avec les pouvoirs. Ce qui suppose que les sciences humaines renouent avec la réflexion philosophique qui fut à leur commencement.

## LA DÉSINTÉGRATION CULTURELLE COMME APPEL À L'ESSAI PHILOSOPHIQUE

Ce n'est sans doute pas un hasard si le dernier essai de *Chantiers* porte « sur l'enseignement de la philosophie<sup>23</sup> ». Il ne faut cependant pas se méprendre sur le statut et le rôle que l'auteur assigne à la philosophie. Qu'il donne pour ainsi dire le dernier mot

---

22. Chez Jaspers, remarque encore Arendt, « [p]enser devient une activité pratique bien que non pragmatique ; c'est une espèce de pratique des hommes entre eux et non l'exploit d'un unique individu dans la solitude qu'il s'est choisie » (1974 : 99). Ce qui fait écho à mes remarques précédentes concernant la perspective élargie, politique, où s'inscrit la réflexion de Dumont sur la crise d'Octobre. Proche de Kant (voir note 11), Dumont l'est peut-être encore davantage ici de Jaspers, lui-même il est vrai un disciple de Kant.

23. « Remarques sur l'enseignement de la philosophie », écrit en 1969 (C-243-253).

à celle-ci, comme il l'avait fait du reste dans *Le lieu de l'homme*<sup>24</sup>, ne doit pas être interprété comme une volonté de subordonner la pratique des sciences humaines à la philosophie en tant que discipline. Le sociologue Dumont n'a jamais appartenu ni manifesté le désir d'appartenir à l'institution philosophique ; aussi ne peut-on assimiler sa défense de la philosophie à un plaidoyer *pro domo*. Dumont n'en fut pas moins avant tout un philosophe, mais, à l'exemple de Socrate, un philosophe *indiscipliné*, c'est-à-dire un philosophe « pour qui toute matière étrangère est bonne, et nous dirions volontiers pour qui toute bonne matière doit être étrangère », pour reprendre l'excellente formule de Georges Canguilhem qui figure en exergue au *Sort de la culture*.

L'exergue, qui conviendrait tout aussi bien à *Chantiers* (qui n'en a pas), laisse clairement entendre que, pour Dumont, la philosophie doit s'interroger sur autre chose qu'elle-même, qu'elle doit elle aussi, comme les sciences de l'homme, sortir de son enfermement disciplinaire pour s'ouvrir à nouveau à l'interrogation philosophique sur la culture, sur le rapport de l'homme avec son monde. Dans ses « Remarques sur l'enseignement de la philosophie » (qui reprend le texte d'un exposé présenté devant des professeurs de philosophie du collégial), Dumont met en garde contre un enseignement de la philosophie qui, en se limitant trop à la critique de la connaissance et à l'histoire de la philosophie, risque ainsi de s'éloigner de la tradition la plus vivante de la philosophie, de laisser échapper ce qui, en elle, est « contestation et reformulation du rapport d'ensemble de l'homme avec son monde » (C-246). Il en va ici de la pertinence de la philosophie pour l'homme contemporain. Car confiner l'enseignement de la philosophie à son histoire ou à l'épistémologie ou aux deux à la fois – selon une tendance qui n'a fait, depuis les « remarques » de Dumont, que s'accroître... –, cela équivaut à former des historiens de la philosophie et des épistémologues qui, pour savants qu'ils soient, ou parce qu'ils n'auront pas appris comme Socrate à douter de l'être, auront aussi toutes les

---

24. Voir la conclusion intitulée « La culture et la réflexion » (Dumont, 1968 : 229-233).

chances de ne jamais voir que « la désintégration culturelle est d'elle-même un appel à l'entreprise philosophique », à la recherche « d'une *totalité* [...] qui n'est ni une synthèse ni un objet » (C-250, 246).

Qu'en est-il aujourd'hui, avec la fin de ce que l'on a appelé les grands récits, de cet appel, de cette urgence de la philosophie à laquelle Dumont, il y a un quart de siècle, voulait éveiller les lecteurs de *Chantiers* ? Le déclin du christianisme, la dissolution des grandes idéologies totalisantes, sinon totalitaires, qui prétendirent le remplacer, cela entraînerait-il inexorablement, ainsi que semble le suggérer un certain postmodernisme, non pas la liquidation de la question de la totalité, mais sa résorption ludique dans l'espace de la vie privée où chacun serait prétendument libre de donner le sens qu'il veut à son existence, de se fabriquer littéralement un sens sur mesure ? Cette question, Dumont l'avait déjà envisagée à l'époque :

*Mise en retrait par la science et la technique, la conscience de la totalité ne pourrait-elle pas se réfugier dans ce qu'on appelle encore la culture, mais définie alors dans un sens restreint : un divertissement de qualité, un lieu où le sens global de la vie serait concentré à défaut de se trouver dans le travail et l'existence quotidienne. Cette totalité culturelle superposée est dorénavant compromise non plus seulement de l'extérieur, à partir de ce qu'elle laisse en marge, mais à partir d'elle-même, de son mode de production. Elle est mouvante et ses éléments sont hétéroclites. [...] Dans cet amas hétéroclite d'objets et d'idéaux, dans cette mouvance des besoins, comment l'homme contemporain peut-il retrouver une certaine totalité significative, quelque figure un peu nette de son rapport avec le monde ? [...] Si la culture ne constitue plus une totalité concrète, si elle est désarticulée, c'est aussi la conscience du devenir historique et du devenir personnel qui est menacée (C-249-250, 252).*

Devant une telle menace, qui n'a fait depuis que se préciser, la science, laissée à elle-même, à sa logique propre, n'est d'aucun

secours, elle qui se nourrit de la désintégration du monde, elle qui « se constitue par dénégation de toute vision d'ensemble et par contestation d'une signification globale de nos actions ordinaires et de leurs espaces accoutumés » (C-248). Seule la philosophie est en mesure, selon Dumont, non point d'écarter cette menace, mais de la *penser*. Or, comment penser aujourd'hui sans se disperser<sup>25</sup> ? Comment celui qui reconnaît son appartenance à une culture « en perpétuel chantier », à une culture expérimentale dont le sens est dispersé en tous sens, pourrait-il éviter de se disperser dans le mouvement même où il tente désespérément de rassembler le sens, de le sauver de sa dispersion, de sa déperdition ? « Comment ne pas consentir à ces déplacements d'une recherche contrainte à errer par son intention elle-même ? », demandait Dumont aux toutes premières lignes de *Chantiers* (C-9).

Pas question donc de fuir par en haut, de compenser dans la factice unité d'un système philosophique ou sociologique cette dispersion du sens que chacun de nous ne peut manquer d'éprouver dans une culture où tout semble être devenu objet de fabrication, y compris le sens même de l'existence, disponible à la carte sur le marché des croyances. C'est pour ainsi dire de l'intérieur que Dumont a voulu affronter cette dispersion, en traçant des chemins entre les disciplines, en ouvrant des chantiers de recherche interdisciplinaire qui étaient pour lui comme l'anticipation « d'un paysage

---

25. Ou, plutôt, sans *paraître* se disperser. Dans une entrevue radiophonique qu'il accordait il y a presque une vingtaine d'années à Marcel Bélanger, Dumont faisait une remarque qui vaut d'être citée : « Ça m'arrive d'admirer de très grands, comme Dante, qui pouvait dans un poème mettre à la fois de la théologie, de la philosophie, de la poésie, enfin faire un univers avec un seul livre. Ce n'est plus possible étant donné le fractionnement, les discordances, les contradictions, non seulement du monde dans lequel on vit, mais de l'écriture qui prétend rendre compte de ce monde ou plutôt peut-être le redoubler en quelque sorte. Donc il faut courir un peu d'un moyen d'expression à un autre. Est-ce que c'est de la dispersion ? [...] ça pourrait être le cas. Je ne crois pas que ça soit mon cas » (transcription inédite du « Travail de la création », *Radio-Documents*, Société Radio-Canada, 1981-1982).



culturel qui puisse se concevoir comme un ensemble sans que, pour autant, on confonde les dénivellations des terrains et les styles des habitats » (C-20).

En québécois, le mot « chantier » désigne l'emplacement forestier, lointain et provisoire, où, année après année, à l'automne, *l'habitant*, laissant derrière lui sa terre et les siens, monte travailler à l'abattage du bois, avant de redescendre au printemps avec la fonte des neiges. Proximité et éloignement : les aller et retour entre ces deux états évoquent la dialectique propre à la pensée dumontienne, parcourant inlassablement la distance entre culture première et culture seconde, entre la culture comme milieu et la culture comme horizon. Quant à ce que cherche ultimement cette pensée, quant à la finalité de cet incessant va-et-vient, l'on pourrait sans doute se référer encore une fois à ce que Arendt disait à propos du penser de Heidegger, à savoir que s'il « peut s'atteler à des “problèmes”, [s']il a même naturellement toujours quelque chose de spécifique dont il s'occupe [...] peut aussi peu avoir un but final – les connaissances ou le savoir – que la vie elle-même ». Car, ajoutait Arendt, l'homme « ne pense pas en vue de quelque résultat que ce soit, mais, parce qu'il est un “être pensant, c'est-à-dire méditant” » (1974 : 310-313).

Mais, pour Dumont, l'être pensant n'aurait lui-même guère d'avenir s'il n'était aussi un *être espérant*, qui « espère avec tous les ancêtres qui ont espéré [...] avec tous les espérants d'aujourd'hui, qui “espère par-dessus son temps”<sup>26</sup> » ; si l'être pensant, l'homme, n'était, malgré les ténèbres où il marche, le vigile « d'une impatiente vigile » (VQ-234).

---

26. Lionel Groulx, cité par Dumont en exergue à *La vigile du Québec*.



## POINT DE FUITE (1971), D'HUBERT AQUIN

PROFESSION : INTERSTICE

*Richard Saint-Gelais*

CRELIQ, Université Laval

Choisir de traiter de *Point de fuite*, dans le cadre d'une réflexion à plusieurs sur les recueils d'essais québécois des années 1960, voilà qui semble téméraire et, presque pour les mêmes raisons, un peu trop facile. L'entreprise paraît téméraire parce que *Point de fuite* défie les catégorisations génériques, y compris celle que notre entreprise contribue à élaborer – celle de recueil ; trop facile parce que cet ouvrage d'Hubert Aquin soulève visiblement des questions au cœur de la réflexion contemporaine sur le recueil : celles de la discontinuité et du tressage, celle aussi des frontières textuelles (internes et externes), celle enfin de l'autonomie du recueil, aussi bien par rapport aux pièces qui le constituent que par rapport à ce recueil virtuel qu'est l'œuvre complète de son auteur. Combinées, ces questions composent un paysage théorique que ce petit commentaire n'a pas la prétention de circonscrire. Je proposerai plutôt un sillonnement (bien partiel) du recueil d'Aquin, croisant au passage un certain nombre de figures opératoires : la différenciation, la capture, la structuration, l'interstice.

Première figure : la différenciation, avec le *a* derridien. *Point de fuite* est un recueil qui semble reporter indéfiniment son commencement – ou qui, mais c'est tout un, n'en finit pas de commencer. Le lecteur qui aborde le quatrième livre d'Aquin devra s'armer de

quelque patience avant non pas d'y entrer, mais de découvrir qu'il y est déjà, que le mouvement circulaire auquel il aura dû se prêter est à la fois mouvement d'approche et parcours intérieur, principal presque.

À première vue, pourtant, il n'y a là rien qui distingue *Point de fuite* des autres recueils, assemblages toujours précaires que l'enrobage paratextuel a traditionnellement pour fonction de cimenter. À cet égard, la colle paratextuelle de *Point de fuite* use de procédés désormais classiques : titre spécifique, épigraphe, préface, sans compter les divers montages photographiques qui émaillent le livre et forment un fil conducteur qui contribue à suturer un matériau essentiellement épars<sup>1</sup>. Regardons-y cependant d'un peu plus près.

Considérons d'abord le titre. Que celui-ci soit spécifique au recueil, qu'il ne soit celui d'aucune des pièces qui le composent mais celui de leur seul assemblage, voilà qui n'est évidemment pas pour rien dans l'effet d'identité du recueil. Le titre spécifique, plus près de la *ratio difficilis* que de la *ratio facilis*, formule forgée spécialement pour l'ensemble plutôt qu'élue parmi celles offertes par les divers textes, dit à peine implicitement : *ceci* n'existait pas avant d'être confectionné, *ceci* n'existe pas hors de l'assemblage que cela constitue, *ceci* porte un nom qui n'est que le sien, qui traverse et recouvre l'espace inédit déployé par la réunion des

---

1. *Point de fuite* comprend, outre des essais (« Un Canadien errant », « Profession : écrivain », « Éloge des États-Unis », « Nos cousins de France » et « Auto critique »), une entrevue (« "Écrivain, faute d'être banquier" »), des nouvelles (« L'Alexandrine », « De retour le 11 avril »), des extraits de correspondance (« Lettres à Louis-Georges Carrier ») et de journaux (« Un drôle de souvenir... », « Après L'Antiphonaire », « Temps mort »), ainsi que divers avant-textes de roman (« Plan partiel de L'Antiphonaire ») ou de dramatiques télévisuelles, réalisées (« Le cadavre d'une émission », « Table tournante ») ou non (« Jules César », « La scène du lit »). Cette classification fondée sur les genres ou les catégories traditionnelles ne demeure cependant qu'approximative. J'y reviendrai.

pièces. Est-ce pour autant un nom propre, qui dirait l'identité irréductible de ce que cela recouvre ? Le lecteur à qui l'œuvre d'Aquin est un tant soit peu familière pourra en douter, pour peu qu'il remarque, dans « point de fuite », l'allusion à la perspective et, par ce biais, aux considérations insistantes de *Trou de mémoire* sur le trompe-l'œil et sur l'anamorphose ; pour peu qu'il note, aussi, l'autre sens de cet évident calembour qu'est « point de fuite », et songe par conséquent aux fuites dérisoires ou impossibles du narrateur de *Prochain épisode*, de la Joan Ruskin ou de l'Olympe Ghezso-Quénum de *Trou de mémoire*, de la Christine Forrestier ou de la Renata Belmissieri de *L'Antiphonaire*. On aboutit à ce paradoxe : si le titre du recueil d'Aquin travaille à émanciper celui-ci comme recueil, à lui conférer une cohésion qui l'affranchisse de ses pièces, il ne le fait cependant qu'en disséminant le livre dans un intertexte dont il deviendrait dès lors une pièce parmi d'autres, une coagulation provisoire. Au point qu'on en vient à se demander si l'œuvre publiée d'Aquin ne constituerait pas, selon un deuxième paradoxe, un recueil virtuel, c'est-à-dire un assemblage épars et cohésif à la fois. Ne répondons pas trop vite à cette question.

Considérons auparavant cet autre morceau paratextuel qu'est l'épigraphe. Là encore, la stratégie est en apparence classique : apposer à l'ensemble un fragment cité (en l'occurrence, « N'écris pas sur la neige », signé Pythagore), n'est-ce pas aussitôt inviter le lecteur à reporter ce fragment sur l'ensemble, un ensemble qui se dérobe encore, mais qu'on peut déjà supposer circonscrit par le « commentaire prospectif » qu'en proposerait l'épigraphe : que ce commentaire soit sibyllin ne fait que confier au lecteur le soin de mettre au jour une cohérence secrète. Cela peut bien entendu se faire par l'entremise de diverses manœuvres interprétatives. Ainsi la neige, métonymie de la Nouvelle-France puis du Québec (de « quelques arpents de neige » à « Mon pays, c'est l'hiver », en passant, pourquoi pas, par « Ah ! que la neige a neigé »), permet aussi bien l'interprétation « N'écris pas sur ce pays » que l'interprétation « Écris sur du solide » (et non sur du pulvérulent), interprétations qu'on pourra évidemment combiner en diverses propositions à teneur politico-littéraire – et que le lecteur pourra

essayer, comme on le dit d'un manteau, sur *Point de fuite*<sup>2</sup>. On pourra aussi opérer des articulations moins diffuses, plus ponctuelles, par exemple avec ce passage de « L'Alexandrine », première nouvelle du recueil : « [...] je mis mes bottes fourrées, mes gants fourrés, mon bonnet d'opossum, mon manteau fantômal *et je partis dans la neige en pleine nuit* » (1971 : 23 ; 1995 : 21<sup>3</sup>) : ce départ dans la neige rime et avec le titre du recueil et avec son épigraphe, comme si la fiction décidait et de l'un et de l'autre ou, à l'inverse, était générée par eux. « L'Alexandrine » paraissant pour la première fois dans *Point de fuite*, on aura garde de choisir entre ces deux avenues de lecture.

Toutefois, avant ces déambulations dans un recueil qu'on commence à deviner labyrinthique, le lecteur de l'épigraphe aura probablement songé plutôt au titre du « dernier » roman d'Aquin, *Neige noire*. Du coup, c'est moins sous le signe du rassemblement que sous celui du décentrement que se place ce « N'écris pas sur la neige » décidément énigmatique, qui place *Point de fuite* dans l'orbite de ce qui, en 1971, n'existait pas encore : *Neige noire*. En ce sens, *Point de fuite* « recommence » trois ans après sa publication, lorsqu'en 1974 paraît *Neige noire* qui semble capturer rétrospectivement son épigraphe. Ou, inversement, *Neige noire* commence trois ans avant sa publication, avec cette épigraphe qui en propose ce qu'il faut bien appeler une relecture par anticipation.

D'autres corridors s'ouvrent dans le labyrinthe. Le lecteur frappé par l'importance des textes à teneur télévisuelle<sup>4</sup> pourra s'aviser que la « neige » désigne au Québec l'équivalent cathodique d'un bruit blanc, c'est-à-dire l'image qui apparaît à l'écran

---

2. On notera à ce sujet l'absence, remarquable à bien y songer, d'essais politiques particulièrement marquants comme « La fatigue culturelle du Canada Français » (Aquin, [1962] 1995). J'y reviendrai.

3. Je souligne. Dorénavant les renvois à *Point de fuite*, version originale (1971) ou édition critique établie par Guylaine Massoutre (1995), seront signalés par la seule mention PF- ou PF<sup>1</sup>- suivie du numéro de la page.

4. Quatre textes sur 18, sans compter les allusions à divers projets dans les « Lettres à Louis-Georges Carrier ».

d'un téléviseur qui ne reçoit aucun signal. Le lecteur qui sait le rôle à la fois mathématique et mystique que jouent les nombres dans la pensée pythagoricienne pourra, pour sa part, réactiver le souvenir d'une autre épigraphe, celle de *L'Antiphonaire* : « L'un devient deux, le deux devient trois, et le trois retrouve l'unité dans le quatre » (axiome de Marie la Copte).

On aura compris qu'il est selon moi impossible d'aborder *Point de fuite* si, par « abord », on entend une saisie initiale, originaire : le recueil d'Aquin a trop d'origines pour en avoir une. Qui en douterait encore n'aurait qu'à noter que le premier texte (si l'on exclut la préface), « "Écrivain, faute d'être banquier" », n'est pas de la main d'Aquin mais de celle de Jean Bouthillette. Faux départ spectaculaire, comme dans les courses automobiles où, on le sait, un coureur peut se voir doublé... Ce que soulignent les guillemets ajoutés au titre de cet article d'abord paru dans la revue... *Perspectives*, ce qui nous ramène par un détour imprévu au sens pictural du point de fuite<sup>5</sup>. Si les guillemets qui entourent le titre de Bouthillette indiquent, comme l'affirme Guylaine Massoutre, « qu'Hubert Aquin s'approprie ces mots » (PF<sup>1</sup>-168), ils disent également que Bouthillette cite Aquin et que le second cite le premier en train de le citer : spirale énonciative, marquée par ce signe silencieux et éminemment scriptural que sont les guillemets.

Ce qui nous amène à la seconde figure : la capture. *Point de fuite* joue de l'enchâssement réciproque et de la mise en abyme à étages. La première pièce du recueil est un texte qui n'en fait pas tout à fait partie, qui conserve une extériorité paradoxale, puisqu'il ne s'intègre qu'à la faveur d'une appropriation : « "Écrivain, faute d'être banquier" », signé Bouthillette tant qu'on le prend isolément, devient, par son incorporation au recueil – et à ses stratégies scripturales retorses – un texte « signé Hubert Aquin ». Pourtant, ce

---

5. Nouveau jeu de captures et de contre-captures : tout se passe cette fois comme si le lieu de première publication faisait partie, à son corps défendant, de la machination scripturale de *Point de fuite*, qui se révèle à cet égard une « machine à capturer le hasard ». On verra plus loin d'autres exemples de ce processus.

n'est pas tout, puisque le texte de Bouthillette commence, sous guillemets, par des propos... d'Aquin. Bref, le recueil d'Aquin ne s'amorce pas par un texte d'Aquin, mais par un texte de Bouthillette, qui ne s'amorce pas par une phrase de Bouthillette mais par deux phrases d'Aquin. L'intégration, ici, est un engouffrement réciproque qui fait de l'article de Bouthillette un texte d'Aquin – et qui, simultanément, fait vaciller de l'intérieur l'emprise d'Aquin, le rétrograde presque au rang de personnage et non plus (ou plutôt pas encore, tant que *Point de fuite* n'aura pas annexé « Écrivain, faute d'être banquier ») d'auteur.

Je n'apprendrai rien à personne en disant que la mégalomanie, chez Aquin, va de pair avec une disparition élocutoire savamment mise en scène et, par le fait même, interminablement reportée : Aquin n'en finit pas de disparaître, de se montrer disparaissant. Mais il faut souligner, au delà du psychologisme facile auquel cet exhibitionnisme paradoxal peut donner lieu, que ce mouvement est d'entrée de jeu reversé en texte, en textes que seule l'obsession biographisante permet de réduire au rang de moyen d'expression. Quoi qu'il en soit de la (réelle) complexité psychologique du personnage Aquin, ce serait réduire singulièrement les textes que de ne voir en eux que la simple manifestation d'une complexité qu'on voudrait maintenir hors-jeu, en position originare. Aquin, à ce titre, est comme n'importe quel auteur : il est inventé par ses lecteurs. S'il se distingue, c'est en ce qu'il semble constamment prendre de court cette invention, en tirer les ficelles, selon une manipulation dont le lecteur ne saura jamais jusqu'à quel point elle n'est pas elle-même le fruit d'une invention seconde de sa part.

On en dira autant de la structuration de *Point de fuite*, recueil à l'architecture manifestement déconcertante : l'idée de construction d'ensemble, fortement suggérée par la reprise au deuxième ou au troisième degré du modèle des 18 chants de l'*Odyssée* (par l'intermédiaire de l'*Ulysse* de James Joyce et de *La mort de Virgile* de Hermann Broch – PF<sup>1</sup>-xvi), pourrait bien servir sinon de leurre, du moins de piège de lecture, en ce sens qu'elle pointe en direction d'une structure inhérente au recueil, que le lecteur perspicace ne ferait, au mieux, que retrouver. Or aucun recueil n'est éclaté ou



concerté en soi : ses architectures comme son disparate ne sont autre chose que des résultats de sa lecture. Un recueil est « construit » s'il l'est par le lecteur ; il ne l'est pas lorsque le lecteur ne parvient pas ou ne s'essaie pas à en dégager l'unité ou la cohérence. *Point de fuite* ne fait pas exception, il exacerbe plutôt cette tension entre ce qui se donne à lire et ce que le lecteur attribue au texte. Il en va ainsi de la structure basée sur le nombre 18 et de ses résonances littéraires : structure qui n'a rien de fixe ni d'intrinsèque, chatoyante plutôt, selon que le lecteur y reconnaît la reprise de celle de l'*Odyssee*, d'*Ulysse*, de *La mort de Virgile* – ou d'une combinaison de ceux-ci ; structure qui se transforme encore pour peu que le lecteur note cette fois que *Trou de mémoire* comporte 17 sections, la section « manquante » (manquante uniquement si l'on rabat sur ce roman le système numéral de *Point de fuite*) pouvant être soit considérée comme disparue (de là le « trou de mémoire »), soit identifiée aux notes infrapaginales (de l'éditeur et de R. R.) qui constitueraient alors une « dix-huitième section » disséminée sur toute l'étendue du roman.

Délire de lecture ? Agencement disposé souterrainement par Aquin ? La question importe peu. Y répondre supposerait qu'un agencement relève soit de l'imagination du lecteur, soit des propriétés implicites du texte – alors que l'intérêt du recueil comme construction tient justement aux effets d'indécidabilité qu'il peut susciter. Soit les positions symétriques que semblent occuper les deux seules nouvelles de *Point de fuite*, « L'Alexandrine » et « De retour le 11 avril », respectivement placées presque au début et à l'exacte fin du recueil. Symétrie tentante, mais que le lecteur ne réussit à établir qu'en déplaçant la préface et « "Écrivain, faute d'être banquier" » vers une position en quelque sorte excentrique (la première parce qu'elle ferait partie du paratexte, le second parce qu'il ne ferait pas vraiment partie du recueil *d'Aquin*). La construction, ici, ne s'obtient qu'à la faveur d'une manœuvre lectorale à la fois légitime et risquée. Soit encore le projet de dramatique télévisuelle intitulé « Jules César », dixième texte de *Point de fuite*, et ouvert par une lettre à un destinataire dont le nom a été masqué, comme dans les romans d'espionnage, par un simple « X ».

L'édition critique nous apprend que ce mystérieux « X » est nul autre que Paul Blouin, à qui Aquin a soumis ce projet. Peut-on voir là une façon d'assurer à Louis-Georges Carrier une position privilégiée, en tant que seul destinataire explicite des missives qui émaille*nt Point de fuite* ? Peut-être. L'énigme, le « X », importe peut-être davantage ici que sa solution, si l'on note que « Jules César » est... le dixième texte de *Point de fuite* et que « X », dans la numérotation *romaine*, désigne le nombre 10. Hasard ? Encore une fois, la structure du recueil est moins sûre que sa structuration par la lecture, par une lecture.

Ce rôle dévolu au lecteur par le dispositif, il ne serait pas difficile de le justifier en alléguant les propos on ne peut plus nets d'Aquin lui-même, dans les extraits de ses notes de cours de 1969-1970 (opportunément reproduits en annexe dans l'édition critique de Massoutre) : « La lecture [d'une œuvre ouverte] n'est plus ni linéaire, ni simple, ni unitaire : elle correspond plutôt à une multiplication des opérations mentales accomplies par un auteur créant une œuvre ouverte... » (PF<sup>1</sup>-214). Mais il n'est pas nécessaire d'aller jusque-là, d'avancer dans cette zone avant-textuelle où il serait trop tentant de chercher une intention d'auteur. *Point de fuite* n'a pas besoin des déclarations d'Aquin pour apparaître comme un recueil troué d'interstices qui forment autant de lieux où la lecture peut trouver à se déployer en tous sens.

Ce déploiement, qui chez certains commentateurs vise à redonner au livre une unité qui se dérobe, peut tout aussi bien ruiner toute tentative de colmater les brèches ou de remplir les interstices. À première vue, la mobilisation de l'intertexte aquinien participe de la première entreprise, dans la mesure où elle fait apparaître *Point de fuite* comme un fragment de casse-tête dont l'ensemble ne pourrait être reconstruit que par un apport complémentaire. Mais ce serait là subordonner la dynamique de la lecture à son résultat, à cette unité réticente qu'il s'agirait seulement de restaurer, en faisant de l'intertexte aquinien un réservoir de réponses aux énigmes de *Point de fuite*. Or il me semble au contraire que cet intertexte, qui n'est d'ailleurs qu'un des pans de la bibliothèque que se donne *Point de fuite*, peut être convoqué non pas dans l'optique du rem-

plissage, du lisse, mais bien dans celle de l'interférence réciproque, du rebondissement indéfini des textes. On l'a vu, brièvement, avec *Neige noire* et avec *Trou de mémoire*. Voyons-le maintenant avec *Prochain épisode*.

Pour ce faire, lisons ou relisons cet extrait d'« Un Canadien errant », texte qui relate les démêlés d'Aquin avec les autorités suisses :

*La raison évoquée par la Police Fédérale des Étrangers [pour m'expulser] était laconique : « surpopulation étrangère ». En Suisse, c'est une formule d'exorcisme, mais surtout un prétexte commode pour camoufler des mesures discriminatoires. Si vraiment j'avais été un cas banal de « surpopulation étrangère », il n'y avait pas de quoi me faire subir un interrogatoire sur mes activités politiques au Québec et sur mes positions idéologiques...*

*Maigre consolation, j'ai fait les manchettes : « Hubert Aquin surpeuple la Suisse », « Un romancier canadien devra quitter le pays », « Le permis de séjour est refusé à un écrivain canadien » (PF-43 ; PF<sup>1</sup>-42).*

On ne disputera pas le statut autobiographique de l'épisode, mais on prendra bien soin de ne pas le réduire à cette seule fonction. Comment, en lisant « Hubert Aquin surpeuple la Suisse », ne pas être tenté de voir dans cette manchette une glose de la prolifération des doubles dans la Suisse de *Prochain épisode* : H. de Heutz ou de Heute, alias Carl von Ryndt, alias François-Marc de Saugy ou de Saudy ? Le plus piquant est que cette glose n'est pas d'Aquin et qu'elle est, de toute évidence, involontaire et inconsciente. Tout se passe pourtant comme si la Police Fédérale des Étrangers et la presse suisse se mettaient dans l'orbite de *Prochain épisode* – et comme si la main qui écrit *Point de fuite* n'était pas seulement celle d'Aquin mais aussi toutes celles que le recueil capture au passage et qui l'éparpillent en retour. Comme si, de plus, les espaces intercalaires de *Point de fuite* ne pouvaient être comblés que par d'autres textes qui assurent moins sa plénitude que son indéfinie relance.

Gardons-nous toutefois de situer la discontinuité au seul niveau du recueil. En effet, ce serait supposer que les textes qui le composent offrent, eux, autant de plages discursives continues, homogènes et unifiées. Il n'en est rien. Cela tient, d'une part, à la segmentation formelle : plusieurs « textes » sont constitués par collage, formule prédominante dans la seconde moitié de *Point de fuite*, qui se révèle progressivement, dès lors, un recueil au carré, un assemblage de pièces elles-mêmes obtenues par assemblage<sup>7</sup>. Mais la fragmentation tient aussi, d'autre part, aux curieux détours d'une écriture qui, à l'intérieur d'un même texte, joue de la métamorphose et de la fluctuation. On pourra en juger en observant ce qu'il advient, dans le « Plan partiel de *L'Antiphonaire* », du personnage qui deviendra « Jules-César Beausang » : en l'espace d'une douzaine de pages, nous passons d'« un célèbre auteur dont les ouvrages ont été interdits en France... ou alors ce serait un penseur comme Calvin » (PF-98 ; PF<sup>1</sup>-100), à « l'auteur (une sorte d'Érasme – exilé) » (PF-106 ; PF<sup>1</sup>-109), avant d'apprendre que « [l]'auteur est un Français de la région de Lille (Calvin) » (PF-107 ; PF<sup>1</sup>-109) ; plus loin, le manuscrit de cet auteur devient le « journal d'Estienne LeBon » (PF-107 ; PF<sup>1</sup>-110), nom aussitôt abandonné au profit de désignations comme « [le] promeneur solitaire » (PF-108 ; PF<sup>1</sup>-110), « l'auteur » (PF-108 ; PF<sup>1</sup>-110) et, finalement, « Jules-César Beausang » (PF-110 ; PF<sup>1</sup>-112).

On répliquera que le « Plan partiel de *L'Antiphonaire* » est un avant-texte et que ces métamorphoses résultent tout simplement des tâtonnements d'un auteur en quête de son personnage. Soit ! Mais son inclusion dans *Point de fuite* tend à en faire un texte semi-autonome, qui n'appelle certes pas une lecture isolée, mais qui se libère tout de même du roman dont il est davantage qu'un avatar ou une scorie. Dans cette perspective, les métamorphoses du futur « Jules-César Beausang » sont à prendre au sérieux autant que celles, disons, du narrateur de *Prochain épisode*. Conséquence : le

---

7. Et, selon toute vraisemblance, par sélection. Qu'on songe seulement aux « Lettres à Louis-Georges Carrier », datées soit des années 1951-1952, soit de 1970, qui disposent au milieu du texte un spectaculaire hiatus.

vacillement de l'identité de ce personnage ne relève plus de la seule contingence, il se lit comme un travail concerté de fissuration de la fiction.

Cela pose au passage la question du statut de ce qu'on pourrait appeler, provisoirement, les « textes-satellites » dans *Point de fuite*, c'est-à-dire ces textes qui se rapportent explicitement à l'un ou l'autre des romans ou des dramatiques télévisuelles d'Aquin. L'ambiguïté, ici, est indéniable et nous amène à aborder, par un biais peut-être imprévu, la question de l'essai. Lus en tant qu'avant-textes, ces « textes-satellites » se présentent comme autant de pièces à verser au dossier, aujourd'hui beaucoup plus étoffé grâce aux travaux de l'ÉDAQ (le projet d'édition critique de l'œuvre écrite d'Aquin), des processus d'élaboration du corpus aquinien. Il me semble toutefois qu'on peut s'autoriser à voir dans ces textes, indépendamment de leur date de rédaction, autant de retours sur les textes déjà publiés que sont *Trou de mémoire* ou *L'Antiphonaire* : retours critiques, *textes sur* (et non pas simplement *textes en vue de*). Des essais ? Encore une fois, ne répondons pas trop vite. Il suffit, pour nous inviter à la prudence, de relire cette brève note sur *Trou de mémoire* qui ouvre « Un drôle de souvenir... » : « Ce roman – que je suis en train de finir – a une finalité : il a été écrit pour tromper la police et le public au sujet de la disparition de Pierre-X. Magnant (hypothèse de son pseudo-suicide...) afin de lui permettre de ressusciter clandestinement et de travailler à la révolution » (PF-95 ; PF<sup>1</sup>-97). On voit sans peine le caractère troublant de cette note : elle projette l'un des personnages de *Trou de mémoire* dans la « réalité ». Ni simple avant-texte, ni simple commentaire, « Un drôle de souvenir... » entre sans ménagement dans l'espace qui traverse les textes et les fictions, n'a rien du dernier mot, participe au contraire d'un dispositif de prolifération indéfinie du texte et de la fiction.

Quoi qu'il en soit, on jugera peut-être que la part de la fiction dans *Point de fuite* est manifestement trop belle pour que l'appellation « recueil d'essais » lui convienne<sup>8</sup> d'autant plus, comme

---

8. J'ajouterais cependant que la dimension autobiographique et « documentaire » (je songe ici à ce que j'ai appelé les « textes-satellites ») rend

je l'ai signalé, que certains essais majeurs et célèbres (à commencer par « La fatigue culturelle du Canada français ») ont été écartés. Alors que le lecteur de 1971 aurait pu s'attendre à un recueil qui aurait réactivé des écrits toujours vifs, qui aurait fait le point et aurait pris position sur l'actualité (alors peu tiède, on en conviendra), Aquin a l'air de se dérober ou, à tout le moins, d'esquiver cette attente en surgissant chaque fois ailleurs<sup>9</sup>.

Toutefois, on ne « sort » peut-être pas si aisément d'un genre aussi protéiforme que l'essai. C'est ainsi que Joseph Bonenfant décrit *Point de fuite* comme un « inventaire autobiographique passionnant dont l'ambiguïté même appartient au genre "mêlé" qu'est l'essai » (1972 : 104 ; PF<sup>1</sup>-xxxiii). On pourrait aussi se demander si, en tant que geste, le refus d'Aquin de composer un recueil d'essais n'a pas, en lui-même, une valeur essayistique implicite : « tourner le dos », jouer de l'« ambiguïté », telles seraient les manières aquiniennes, en 1971, de faire lire sa position – assurément étonnante, déconcertante et presque cryptée – sur ce que devient la société et la culture qui l'entourent<sup>10</sup>. Il est intéressant de

---

tout aussi fragile l'appellation « recueil de nouvelles ». Tout se passe en définitive comme si *Point de fuite* marquait un jalon crucial dans l'émergence de l'idée de recueil *comme recueil*. De genre second, conçu en fonction de ceux auxquels appartiennent ses parties constitutives, le recueil tend ainsi à s'autonomiser ; à être « trop » transversal, il s'affirme comme parcours irréductible aux zones génériques qu'il traverse.

9. La figure de l'esquive se répercute d'ailleurs au sein même de *Point de fuite*, dont la séquence finit par former un kaléidoscope générique passablement déroutant. Sur l'impression de dérobade, voir par exemple la critique de Jean Éthier-Blais qui juge qu'Aquin « tourne le dos à la réalité québécoise » (PF<sup>1</sup>-xxxiii).

10. À propos de cryptage, on me permettra de mentionner un dernier exemple. La reprise dans *Point de fuite* de « Profession : écrivain » (d'abord paru en 1964) le fait désormais cohabiter avec les lettres (jusqu'à inédites) envoyées à Carrier en 1951-1952 et en 1970. Or « Profession : écrivain » dénonce vertement des propos de Jean Simard qui définit l'entreprise littéraire comme une aventure intérieure (PF-55-59 ; PF<sup>1</sup>-54-59) – alors qu'une lettre de 1951 se révèle fort proche de ce qu'Aquin, treize ans plus tard, critiquera avec virulence : « [...] ce que j'ai inventé me retient. J'essaie de m'en libérer, de changer mon histoire, de déplacer ma

noter que dans les deux cas c'est à travers la forme fortement sinueuse qu'il adopte *comme recueil* que *Point de fuite* réintégrerait, par la bande, le genre « essai ».

Mais je voudrais surtout souligner, pour terminer, ce que l'appartenance (ou la non-appartenance) au genre « recueil d'essais » doit aux stratégies interprétatives que déploient les lecteurs. Cela nous éloigne passablement d'une conception statique qui ne verrait dans le recueil qu'un rassemblement d'écrits divers, plus ou moins étroitement liés entre eux. Ce qui frappe, à lire et à relire *Point de fuite*, c'est bien plutôt son exploitation résolue de la dimension *dynamique* du recueil : dynamique interne et externe, faite de fragmentations et de sutures, de ruptures et de captures, dont l'aboutissement n'est pas une figure achevée mais un kaléidoscope qui se recompose pour peu qu'un lecteur s'en saisisse. Autant dire que cet aboutissement n'est pas un dernier mot.

---

destinée, de trouver une autre aventure intérieure qui me fixe » (PF-125 ; PF<sup>1</sup>-129). « Profession : écrivain » apparaît dès lors, avec un décalage de sept ans toutefois, comme une autocritique à rebours d'Aquin (ou plus exactement de l'Aquin de 1951).





*POUR LES FEMMES ET TOUS LES AUTRES* (1974),  
DE MADELEINE GAGNON

UNE PAROLE COMPOSÉE

*Frances Fortier*

Université du Québec à Rimouski/CRELIQ

on dirait qu'leux faces  
sont faites  
quand on les r'garde ben  
comme y faut  
avec des retailles de grimaces

Madeleine GAGNON,  
*Pour les femmes et tous les autres.*

S'il est une constante de l'œuvre de Madeleine Gagnon, elle réside dans la reprise, dans la réécriture, dans la répétition, dans le ressassement. Tributaire d'une pensée qui revient sur elle-même, s'abjure volontiers, repart vers d'autres lieux, retourne sur ses pas, relit les repères, fixe les balises à nouveau, l'écriture emprunte un parcours non rectiligne, attentive aux inflexions du social et tentée par l'expérimentation formelle. Fixer un moment de ce trajet pourrait s'avérer périlleux : néanmoins, et précisément dans la mesure où *Pour les femmes et tous les autres* représente, avec *Poélitique*,

un moment singulier de cette réflexion<sup>1</sup>, je vise moins l'interprétation totalisante que l'examen d'une stratégie énonciative ponctuelle, tendue vers l'inscription des tensions culturelles qui l'informent. Emblématique de l'avant-garde des années 1970 au Québec, qui tentait d'arrimer l'orthodoxie marxiste, le féminisme radical et la théorie littéraire en un foisonnement de pratiques jusque-là inédites, *Pour les femmes et tous les autres*, paru une première fois en 1974, a donné lieu à des lectures contrastées qui sont au principe même de ma proposition, à savoir qu'il s'agit d'une parole composée, à la jointure du fantasme et du réel, du collectif et du subjectif, du pamphlet et du texte.

Ce cri émancipatoire a été entendu de diverses manières, au gré des sensibilités particulières. Ainsi, sans toucher un mot de la facture du recueil, André Brochu salue l'engagement de la poète qui œuvre au « cœur des mythologies intellectuelles de notre époque » et signale « le caractère inessentiel de la forme poétique » manifesté entre autres par la reprise en prose de passages en vers libres :

*Dans Pour les femmes et tous les autres, la parole est donnée à plusieurs femmes du peuple qui disent leur malheur dans un langage rigoureusement privé de grâce poétique. Le poète est alors hors de lui-même, il s'est donné totalement à la cause de la révolution – et il est perdu pour la littérature* (1983 : 146).

La révolution et l'écriture sont-elles si incompatibles ? François Charron, par sa dédicace à « Madeleine Gagnon et toutes les autres », tente pourtant de les concilier<sup>2</sup>, en une oscillation caracté-

---

1. *Pour les femmes et tous les autres* (Gagnon, 1974) et *Poétique*, poèmes (Gagnon, 1975), ont été écrits de juin 1972 à mai 1974. Les deux recueils de poèmes seront repris dans *Autographie 1. Fictions* (Gagnon, 1982).

2. À ce propos, Jacques Pelletier, dans son analyse de l'itinéraire de François Charron, précise qu'« en vérité il serait préférable de parler d'*oscillation*, de *mouvement fait d'avancées et de reculs* (tout à la fois de cramponnement à l'orthodoxie marxiste-léniniste et d'accueil aux problèmes

ristique de l'époque. À l'inverse, Louise Dupré qualifiera de « romantisme postmoderne » cette esthétique performative, où la poésie allégorique de *Pour les femmes et tous les autres* montre précisément la distance entre l'écriture et le réel : « La vocalité vient réaliser ce que dit la poésie. Elle montre ce qui est irréductible au projet politique, elle fait voir "l'abîme" entre l'idéologie et le pulsionnel, entre l'Histoire collective et l'histoire individuelle, le conscient et l'inconscient » (1989 : 170). Pour contrastées qu'elles soient, les perceptions de l'une et des autres se rejoignent néanmoins sur la question de la voix : à la fois relais et pôle, chantre d'une utopie révolue, militante ou baroque, modulée en accents déclamatoires ou en chuchotements, cette voix a porté. Lu et relu comme le premier recueil québécois féministe, *Pour les femmes et tous les autres* relève incontestablement de la littérature engagée. Quel est le sens de cet engagement ? Comment s'exprime ce réquisitoire ? À travers les feintes de cette voix, ou précisément à cause d'elles, pourra-t-on conclure à l'émergence d'un genre hybride, qui saurait jouer, autrement, *a contrario* de sa propre dénomination générique, du caractère nécessairement instable de l'essai ?

## POLYPHONIE (DÉ)CONCERTANTE

*Pour les femmes et tous les autres* se compose d'une quinzaine de scènes suivies d'un « épilogue » de Lénine<sup>3</sup>, qui vient thématiser à rebours les diverses voix de femmes entendues dans le recueil et

---

soulevés par la reconnaissance de l'existence du je, du désir, du moi, des pulsions, etc.) [...] "Bientôt", il n'est pas sans intérêt de le signaler, est dédié à "Madeleine Gagnon et toutes les autres". Ce faisant Charron saluait une figure de proue du féminisme radical "de gauche" et manifestait, dès le seuil du texte, sa volonté de concilier le féminisme et la lutte des classes » (1986 : 108).

3. Cet épilogue se lit comme suit : « Nos réclamations dérivent pratiquement d'une misère atroce et des humiliations que la femme, faible et privée de droits, subit en régime bourgeois. Nous certifions, par cela même, que nous connaissons ces besoins et cet asservissement, que nous nous rendons compte de la situation privilégiée de l'homme, que nous haïssons cette iniquité et voulons abolir tout ce qui opprime et fait souffrir

en accuser l'ancrage idéologique, comme s'il s'agissait d'illustrer les facettes de l'aliénation. Pourtant, à y regarder de près, on s'aperçoit que l'organisation énonciative découpe des paroles distinctes, qui vont se répondre, se nuancer, et parfois s'invalider. Morcelées par un dispositif graphique qui fait écran, ces voix enchevêtrées alternent selon trois lignes principales : les *monologues narrativisés*, eux-mêmes coupés et encadrés des *proses poétiques* et, enfin, disséminées dans le texte ou en surplomb, les *citations*, dûment attribuées, comme autant de retailles du discours social ambiant, publicité, savoir et idéologie confondus. Paradoxalement, loin de faire chorus, ces voix vont demeurer dans des univers parallèles, relativement étanches, et faire jaillir toute une série de préoccupations distinctes.

Ainsi, une suite narrative de cinq monologues, distingués ici sur la foi de leur oralité marquée, tisse la toile de fond d'une aliénation polymorphe, liée au couple et à la situation familiale. « Est née icitte... », longue plainte proférée par la femme de Raoul, se termine néanmoins sur une note d'espoir – « c'est p'tête avec nos hommes° qu'on pourrait mieux jaser° pi p'tête qu'on aurait pus jamais envie parsonne° de boire nos payes pi de s'pacter » (Gagnon, 1974 : 25<sup>4</sup>) – et forme contraste avec « À l'est au fond... » (PF-27) qui relate le suicide par noyade d'une femme jamais nommée. « Va-t'en pas mon Paul... » (PF-32), la supplique rapportée précisément par ce Paul qui lui-même n'en peut plus, et « Quand j'rgarde des revues... » (PF-34) mettent en place les éléments du dénouement tragique de « Y faut que j'me trouve une chanson pour dormir » (PF-39), porté par le délire :

---

l'ouvrière, la femme de l'ouvrier, la paysanne, la femme d'un homme de petite condition, et même, sous beaucoup de rapports, la femme issue de la classe aisée... Nous agirons en révolutionnaires qui appellent les femmes, d'égal à égale, à concourir elles-mêmes au redressement de l'économie et de la superstructure idéologique. »

4. Dorénavant les renvois à ce recueil seront signalés par la seule mention PF- suivie du numéro de la page.

*Pi d'un coup j'me r'vire pi j'change d'idées  
j'leux dis j'veux pus d'chanson pour m'endormir  
j'veux pas Ti-Paul ni les enfants  
j'leux dis mais j'fais semblant  
[...]  
Pourvu qu'Ti-Paul  
Mais j'leux dis pas  
Y r'viene un jour  
Pi y m'sorte de d'là (PF-40).*

Louise Dupré, dans *Stratégies du vertige*, a bien montré la théâtralité de ces plaintes en les rapprochant notamment des monologues de femmes dans l'œuvre de Michel Tremblay :

*Toutes viennent dire leur détresse sans que celle-ci puisse être prise en charge par les autres. Entre les différentes voix qui s'élèvent dans le silence sans se répondre, pas d'écoute ni de partage. Cette polyphonie ne crée pas de dialogue : il s'agit tout au plus d'un collage de monologues (1989 : 165).*

De fait, c'est d'ailleurs que viendra la réponse, une réponse jamais univoque, toujours de biais, différée. À ces personnages relativement anonymes, emblématiques des souffrances « prolétaires », s'ajoute en effet un personnage qui justifie la mise en scène d'une telle détresse ; deux parenthèses, attribuables à la voix de « l'écrivaine », vont au-devant des réticences et leur dénie toute pertinence : « (Les gauchistes du verbe appellent ça du populisme) » et « (les critiques appellent ça du "misérabilisme") » inscrivent dans le texte la figure d'une conscience organisatrice, qui réfléchit sur sa pratique d'écriture et renvoie dos à dos les censeurs de tous ordres. Abstraire cette suite narrative de l'ensemble du recueil ne saurait donc faire sens, car elle demeure indissociable des réflexions qui la ponctuent.

Ces réflexions seront marquées énonciativement par un registre de langage mixte, qui joue à la fois du langage populaire des monologues, de l'expression académique et de la déconstruction

syntactique caractéristique du formalisme de l'époque. Amorcée dès l'ouverture du recueil par une notice signée « Yolande Tanguay, fille et femme de mineur à Thetford », cette recherche d'un langage traduit à mon sens les intentions libertaires de cette écriture, qui se veut ni cadillac ni bazou : « Essayons de nous exprimer dans notre langue, et on va se rendre à destination quelque part. Qui veut embarquer dans mon dunebogy amélioré ? » Est-ce une façon de marquer, à droite comme à gauche, sa dissidence ? Partageant la même évanescence identitaire que les femmes sans nom des monologues, la figure de cette écrivaine énigmatique tire sur toutes les cibles :

*a s'est dit asteure c't'assez on va tout'  
 débouler ça ensemble Freud pi Marx Simone pi  
 Kate et la Germaine pi toutes du MLF FLF Québécoises  
 debouttes toutes mais là c'est l'temps d'passer  
 à la pratique attends j'vas aller pisser tu  
 m'conteras ça après ça m'intéresse pi elle aussi  
 [...] on va leur  
 en faire des dominés des interdits politiques pi des  
 différences antagoniques Ouf on va rire nous les  
 p'tites têtes on a tout' compris tout' décousu  
 leurs catalognes tout épiécées  
 leurs courtepointes leurs courtes vues (quand même)  
 qui ont duré des millénaires entre les hommes et nous*  
 (PF-42-43).

En s'interpellant elle-même au « tu », comme les femmes des monologues passaient du « a » au « chus », cette figure scindée – « ma p'tite à soère y faut qu'on° continue réveille-toé ma vieille travaille° t'as pu l'choix pi moé non plus » – joue sur tous les tons. Entre l'attachement aux formes canoniques et l'incantation syntaxique, cette voix modulée passe du murmure au cri, multipliant les avenues interprétatives, toujours insaisissable : « Nous avons l'habitude de ranger toute une année dans une vieille valise de métal et de bois ça sentait le savon la laine et les crayons comment asteure les déballer sans tout jeter par-dessus bord sans garrocher

l'usure du temps avec le reste » (PF-14). Avec « L'Histoire c'est très très important », la réponse viendra, scandée comme un cri de guerre :

*mal d'être tant dire ferme la porte  
Ils ne passeront pas  
[...]  
mal d'être tant dire ferme ta gueule  
notre guerre un miroir à trois faces  
avec des rires des cris vivants  
sur l'autre face dure  
Nous nous tiendrons debout tout sonne rouge avec des ailes  
avec des dents  
Avec du fer dedans (PF-15).*

Je pourrais multiplier les exemples et montrer qu'à la fragmentation discursive vient correspondre la fragmentation identitaire et, partant, la fragmentation idéologique. Là où certains commentateurs de l'ouvrage accusent ces textes d'avoir mal vieilli<sup>5</sup>, sous prétexte d'un alignement par trop orthodoxe à la poussée contestataire de l'époque, je préfère les lire comme autant de propositions, de tentatives pour rendre compte des liens complexes du réel et de l'écriture. Par l'entremise de ce personnage qui écrit « Histoire qui ne s'écrira jamais sinon astéure où je l'inscris alphabets du diable » (PF-38), tous les discours s'effritent, autant ceux qui perpétuent l'oppression que ceux qui prétendent libérer.

---

5. On lira notamment Richard Giguère qui commente le recueil à l'occasion de sa reprise dans *Autographie 1. Fictions* : « Sauf quelques passages plus personnels vers la fin du recueil, il faut avouer, comme M. Gagnon le fait bien humblement dans sa préface, que ces textes ont vieilli et ont passablement mal vieilli. Comment relire aujourd'hui ce recueil sans le replacer dans son contexte, la période creuse au Québec qui va de 1970 à 1974-75 ? Le lecteur devra donc considérer *les intentions* de ces textes avant de les parcourir. Cela n'améliore certes pas leur efficacité mais aide à les situer dans une chaîne signifiante » (1983 : 39).

## LE DÉNI DU GENRE

Une telle déconstruction, constamment mise en scène, suscite la question de l'appartenance générique du recueil. S'ancrant fortement dans le réel mais juxtaposant des univers fictionnels, relevant à la fois du langage dramatique et de l'incantation poétique, inscrivant le corps comme lieu de l'expérience sensorielle et intellectuelle, ironisant jusqu'à la satire, l'écriture qui œuvre ici contourne délibérément tout principe classificatoire. Néanmoins – même et surtout depuis que le décroisement générique fonde l'esthétique contemporaine au point de devenir facteur de littérarité<sup>6</sup> –, il convient de situer cette mixité dans la perspective de l'émergence d'une écriture québécoise au féminin, écriture engagée dans la contestation des normes sociales et littéraires. Sous cet angle, Gagnon appartient certes à cette phalange d'auteurs d'avant-garde qui représenteront le moment inaugural de la pratique littéraire féministe ; dans la mesure où elle se fait revendicatrice, cette littérature « de combat » trouve difficilement, semble-t-il, son lieu littéraire. Ainsi, aux dires de Laurent Mailhot :

*Pour l'essayistique, les écrits féminins ou féministes posent un problème particulier. À côté d'une importante littérature de fiction, les Québécoises contemporaines ont produit une littérature idéologiquement dirigée : témoignages, pamphlets, thèses, manifestes. Dans les deux domaines, ou entre les deux, apparaissent çà et là des plages, des bancs d'essai. Chez Nicole Brossard ou France Théoret, sur l'Acropole de Louky Bersianik comme dans la prose de Yolande Villemaire. En critique, en esthétique, Fernande Saint-Martin est mieux qu'une pionnière. [...]*

---

6. Je pense à l'affirmation de Dominique Combe : « C'est peut-être aujourd'hui le propre des œuvres littéraires importantes, ambitieuses, que d'être mixtes par nature, tandis que la paralittérature, elle, respecte fidèlement les définitions et les cloisonnements génériques. [...] L'œuvre littéraire contemporaine, au contraire, cultive en général délibérément sa singularité, son irréductibilité aux critères de genres » (1992 : 151).



*Par contre, les essayistes, au sens propre, sont plus rares : Madeleine Gagnon en est une* (1984 : 8).

Un bref regard aux critères retenus par Mailhot pour la spécification du genre permettra de justifier ce constat : l'essai est « une prose d'idées, mais animée, habitée par des mythes et un rythme personnels » ; il s'agit « normalement d'un recueil d'articles ou de textes juxtaposés, superposables suivant des lignes brisées » où l'auteur « apparaît comme une figure » ; « contrairement aux textes de combat, l'essai, si cohérent soit-il, se déconstruit lui-même, s'ouvre, se mine, s'expose au lieu de s'imposer » ; enfin, l'essai « cherche à se dégager des prétextes, des idées à la mode, des clichés » (p. 5, 7). Sur ce dernier aspect, Gagnon elle-même, lors d'une entrevue accordée à Lucie Robert et Ruth Major parue dans le numéro de *Voix et images* qui lui est consacré, estime devoir « abjurer » certains de ses textes pour cause de militantisme<sup>7</sup>.

L'essai disparaîtrait dès lors qu'il poserait un regard orienté, idéologiquement dirigé ? Prenant la question à rebours, Lise Gauvin, dans « Petit essai sur l'essai au féminin », opposera à la classification de Laurent Mailhot la perception de l'essai au féminin de Gabrielle Frémont :

---

7. Elle dénonce à cette occasion le danger de sectorisation d'une écriture vouée à la transformation des rapports politiques : « Avec la naissance du mouvement des femmes, je voyais mon écriture emportée par ce mouvement, de sorte qu'il n'y avait plus de distinction entre lutte politique de libération et écriture. Ça s'est manifesté entre autres dans des textes comme *la Venue à l'écriture*, ou *Retailles*, ou encore *Pour les femmes et tous les autres*. D'une certaine façon, ce sont des textes militants, des textes dont l'écriture prend en charge certaines questions politiques. Maintenant, comme plusieurs autres, je crois que les femmes écrivains ont été libérées petit à petit de l'obligation de se prendre pour les porte-parole d'un mouvement qui, de toute façon, nous dépasse. [...] On ne peut dicter, à cause de principes politiques, les visées de l'expérimentation formelle, tributaire de lois ayant justement échappé aux censures du refoulement » (Robert et Major, 1982 : 8-9).

*Il paraît difficile de parler d'essai au Québec sans penser immédiatement à l'écriture des femmes. Car, on ne peut l'ignorer, ce sont elles qui actuellement s'intéressent le plus à ce genre littéraire – si l'on peut parler de genre à propos de l'essai, forme versatile et libre s'il en est une, et en ce sens presque non-genre (1984 : 32).*

Sans admettre l'aporie d'une définition de l'essai polarisée selon le sexe, je retiendrai cependant du texte de Gauvin sa typologie de l'essai au féminin dans les années 1980, essentiellement fondée sur les positions subjectives : le « je » – qu'il soit existentiel, masqué par un appareil scientifique, mixte, fortement personnalisé ou métaphorisé par une fiction – demeure le principe définitoire : « On remarque en tout cas dans l'essai au féminin une position particulière du je, ce je qui ne craint pas d'aller puiser à divers types d'écriture ou de savoir, et, dans la plus grande liberté, l'expression de sa fragilité et de son assurance » (1990-1991 : 122).

Le « je » de *Pour les femmes et tous les autres* emprunte à divers modes énonciatifs. En un va-et-vient constant entre l'oral et l'écrit, le roman et la poésie, la description et la revendication, il assume, toute censure rejetée, son ancrage autobiographique. Des « forêts de la matane » en « 1954-1974 », à « Rawdon » ou « Saint-Eustache-les-patriotes » ou « coin Amherst Sainte-Catherine », ce « je » joue délibérément de l'intime et du politique, du domestique et du littéraire, à la manière des femmes qui l'ont précédé :

*J'avais autrefois une belle-mère qui récitait  
Shakespeare en surveillant les vaches sur les  
côtes d'Irlande (PF-38).*

Sa liberté réside dans sa résistance aux codes, fussent-ils eux-mêmes le fait de savoirs nouveaux et d'expérimentation textuelle :

*À MOI A B C Me Manque  
À MOI (l'Autre) Basse parallèle  
M'ASSOMMENT DE LA SCÈNE PRIMITIVE  
Rayer Le JE LE MOI (ils disent)*

*JE M'inscris de plein droit (CORPS) gauche  
dans la subversion de nos Sexes (PF-22).*

La parole déborde, parle, jacasse et babille, sans instaurer de hiérarchie autre que celle du « plaisir jouissance », dans l'amour, dans la vie, dans la révolution, dans la langue, dans l'écriture.

## L'ALPHABET POLITIQUE

La série des « POÈMES TRÈS LISIBLES (TITRE)<sup>8</sup> », comme un écho à la suite narrative, est formée de trois textes pareillement intitulés NOS POÈTES ET LES AUTRES (SOUS-TITRE I) ou II ou III, et d'un quatrième, qui clôt le recueil avant l'épilogue de Lénine, qui porte le titre AMOUR (SOUS-TITRE IV ET DERNIER POÈME LISIBLE). Annoncés au début du recueil<sup>9</sup>, ces textes pastichent allègrement l'écriture contemporaine, jouant la poésie révolutionnaire contre le formalisme, « l'alphabet » contre « l'algèbre », en toute distance auto-ironique : « É bien camarade nous sommes amants le tonnerre romantique vient de se fracasser le crâne contre le mur militants jusque dans les replis » (PF-46). Rythmée par une injonction à parler – « PARLEZ PLUS FORT JE NE VOUS ENTENDS PAS » ; « mais parlez donc parlez parlez plus fort » –, une telle remise en cause du poétique affiche sa prétention manifestaire et semble réécrire une « Marche à l'amour » où sont confondus les plaines de Québec et la Chine, icelle et camarade, hier et demain :

*L'AMOUR EST LONG LA VICTOIRE PROCHAINE  
ALLONGE-MOI DANS L'HERBE DU PARC  
DORMONS UN PEU HIER TU VOIS  
LE TEMPS S'ÉMIETTAIT SUR NOS LABEURS*

---

8. Ce titre disparaîtra dans l'édition de 1982 qui ne conservera que les sous-titres.

9. Le texte « Pi moé chus ben écœurée ma p'tite à soère... » inscrivait le propos à venir : « on a trouvé l'aut<sup>o</sup> jour le titre (ça s'appellera RÉELLEMENT) c'est<sup>o</sup> l'temps qu'y arrêtent de nous faire chier<sup>o</sup> avec leurs beaux poèmes polis ça s'appellera<sup>o</sup> aussi plusieurs sous-titres » (PF-16).

*ICELLE FINIS MEURES FOU BOND  
 DEMAIN LE GRAND RÉVEIL AIMER  
 VOILÀ LA CHINE À CÔTÉS (PF-50).*

Le politique rattrape le poétique. Où est-ce l'inverse ? Et si la Chine était de l'encre, ces « possibles encres de Chine sur mon corps » ? Entre la musique des mots et la lutte des classes, je crois cependant entendre une autre voix, forte de tous les registres, qui réinvestit ses héritages, mallarméen ou populaire, sans pour autant renier leur mémoire : « Aimer n'est pas le fruit du hasard Fou les hirondelles débarquent toutes en même temps et très longtemps que je t'aime jamais je ne te Ouf le ciel est tombé par-dessus moi » (PF-49).

Pas plus univoques ne seront les bribes du discours social qui surgissent, en marge du propos ou à sa suite, rarement intégrées au texte, l'encadrant plutôt, comme s'il s'agissait de ménager un espace où la parole peut émerger, singulière parmi tant d'autres discours contradictoires. Pas de métissage ici : les citations conservent une hétérogénéité maximale, à la fois entre elles et vis-à-vis le texte. La doxa marxiste est certes présente (Lénine et Mao Zédong), comme les propos féministes de Rochefort, nommée ici Christiane ; mais d'autres voix se font entendre, parfois détournées de leur intention par leur inscription dans un tout autre contexte. Ainsi, dans FÉMINOVA INFINIMENT FÉMININE RÉSOLUMENT ACTIVE, l'incongruité d'un bulletin publicitaire de *La Presse*, où, dans le plus pur registre de la revue féminine, une femme détaille ses goûts vestimentaires – « J'ajoute à ma tenue des petites notes personnelles, reflets de mon inspiration qui font que je suis moi, uniquement moi » (PF-37) –, se voit encore accusée par sa fragmentation et sa situation, en miroir des monologues. Ailleurs, une dénonciation des paradoxes de NOS GARDERIES, parue dans *La Presse* et signée Raymond Turcotte, fera face au monologue de la noyante. Parfois, il s'agira d'une opposition franche, tel ce « PHALLUS de l'ogre... » (PF-26) qui vient répondre au « Clitoris de la Fée des Étoiles » de Denis Vanier.

En récusant cette « hypertrophie référentielle et intertextuelle », Gagnon renie du même coup le fantasme du collectif qui a

régi la pensée féministe des années 1970<sup>10</sup>. Pourtant, dans *Pour les femmes et tous les autres*, les stratégies liées à l'intertexte – adhésion, contestation ou ironie – interdisent précisément d'y lire un quelconque programme. On y lit, surtout, une réflexion, maintenue par et dans l'écriture, sur toutes les formes d'aliénation, qu'elle soit sociale, culturelle ou littéraire. La voix de l'écrivaine, du « je » politisé diront certains, montre l'ambiguïté des rapports qui la lie au monde, retrace l'itinéraire de sa pensée, avec ses ferveurs et ses rejets et, surtout, engage son écriture hors des sentiers déjà battus, tant ceux des « beaux poèmes polis » (PF-16) que ceux des « vaines recherches d'écritures insonores » (PF-45).

Feintes ou réelles, harmonisées ou discordantes, les voix du recueil, comme autant d'accents venant moduler l'expérience du « je », demeurent délibérément fragmentaires. Dé-concertante dans la mesure où elle ne traduit nullement une vision unifiée, cette polyphonie indexe encore les méandres d'une pensée en élaboration. Si le mode d'énonciation suffisait à engager la distinction générique, que pourrait-on dire de *Pour les femmes et tous les autres* sinon que le lyrique, l'historique et le pragmatique y sont confondus ? Et que l'hybridation des registres de langage, tout comme la mixité des voix, viennent jouer en contrepoint de recherche formelle et stylistique qui le détermine ?

## DÉCROCHAGES GRAPHIQUES ET DÉSTRUCTURATION CONCEPTUELLE

À l'image de l'éclatement de la cohésion thématique et énonciative du propos, disséminée dans une contestation plurivocale, à

---

10. En réponse à une question sur la fonction de l'intertextualité, elle précise : « Il y avait au début la prise de conscience collective, l'espèce de besoin d'exprimer une solidarité dans les textes. J'ai exagéré de ce côté-là avec *Pour les femmes et tous les autres* et *Poétique*. Je le fais beaucoup moins maintenant. C'est devenu une mode ici et toutes les modes m'énervent. [...] Cette hypertrophie référentielle et intertextuelle était aussi en partie, à l'époque, une manière de se donner bonne conscience scientifique et politique » (Robert et Major, 1982 : 19).

la fois révolte et soumission, adhésion et rejet, les décrochages graphiques et stylistiques de *Pour les femmes et tous les autres* apparaissent tout aussi déconcertants. Comme s'il s'agissait de marquer la rupture, la disposition des textes indexe la marginalité de cette parole : placés horizontalement et verticalement, ils affichent une volonté de déstructurer la linéarité. On a vu précédemment comment les insertions du discours social venaient contredire les voix intériorisées des femmes. En bouleversant l'axe de lisibilité, l'écriture se désigne comme la voix majeure du texte, une voix qui s'ingénie à marquer le discontinu.

Faut-il pour autant prêter sens à cette désorganisation systématique ? Le crédit de cohérence que l'on accorde à toute œuvre nous met en devoir, dira Michel Foucault, « de trouver, à un niveau plus ou moins profond, un principe de cohésion qui organise le discours et lui restitue une unité cachée » (1969 : 195). Démultipliant la transgression des codes amorcée par le propos, qui conteste systématiquement toute forme d'obéissance et dénonce tous les préjugés, la disposition des textes vient accentuer la fragmentation identitaire du sujet de la parole, à la fois touché par l'aliénation et engagé à sa résolution. Emblématique d'une logique paradoxale, qui joue en même temps d'une proposition et de son contraire, ce procédé sera conforté par une disparité typographique servant à illustrer les divers accents d'une parole féministe en émergence. Italiques, parenthèses, guillemets, majuscules et taille fluctuante des caractères, outre le fait qu'ils accusent le trait polyphonique, forment un tissu textuel chamarré, indissociable du rythme hachuré de cette poésie. Haletante, elliptique, la parole se veut et se fait constamment subversive :

[...] *et Patrick le  
très beau dangereux toujours au bord d'un  
précipice où je ne suivais plus ellipse du  
tonnerre qui trône sur tous les déplacements (il)  
ne nous RESTE (4) qu'à substituer fantasmes  
courir après le manque et sa place  
confondus pour toujours étriqués sous leurs*

*barricades sous les castres je t'aime mon  
amour et toutes ces entraves malgré  
AIMER les alphabets s'usent  
aux cimetières de leurs académies (PF-38).*

La fortune ultérieure de ces procédés, qui déclasseront peu à peu les autres formes d'expression au point de devenir le canon de la postmodernité, ne doit pas masquer la recherche qui s'amorce ici. Par leur remise en cause de l'unité comme principe signifiant, les jeux sur les matériaux langagier et idéologique de *Pour les femmes et tous les autres* confirment la suprématie du texte sur le discours et préfigurent des brèches où vont s'engager les écritures féministes et les autres<sup>11</sup>. Le paradigme de l'écriture au féminin, un temps ordonné à la revendication, se déploie, subvertissant le code littéraire et sa propre polarisation sexuée. Ainsi, comme le montre Frémont dans un texte intitulé « Madeleine Gagnon : Du politique à l'intime », ces écrits relèvent à la fois du roman, de la poésie, de la théorie et de la fiction :

*Cette volonté d'éclatement des genres littéraires accompagne, semble-t-il, de façon concomitante, et pour moi significative, une tentative d'éclatement des genres tout court, masculin et féminin. Pendant que les femmes dénoncent le phallogentrisme du discours occidental, les hommes, eux (ou du moins certains d'entre eux), redécouvrent les vertus d'une parole dite « féminine » et caractérisée précisément par le flou, le liquide, le non structuré. On ne parle déjà plus de la spécificité des écritures de*

---

11. Louise Dupré, dans « La critique femme : esquisse d'un parcours », trace un bilan des écritures féministes actuelles en distinguant trois courants : « [...] le *féminisme radical*, posant le régime patriarcal comme base à l'oppression des femmes (c'est le féminisme de Nicole Brossard ou de Louky Bersianik), le *féminisme marxiste*, qui s'appuyait sur la division des classes sociales (on pense ici à Madeleine Gagnon durant les années 1970) et un féminisme qu'on a qualifié de *réformateur*, parce qu'il visait moins à modifier le régime en place qu'à favoriser l'accès des femmes à l'égalité » (1992 : 397).

*femmes, difficile à repérer ailleurs que dans les thèmes et l'idéologie ambiante, affirme-t-on, et on en revient à cette possibilité d'écriture, bisexuelle, envoûtement inégalable d'un lieu androgyne où le je peut enfin se jouer homme et femme (1982 : 23).*

Le caractère « non structuré » de *Pour les femmes et tous les autres*, ouvertement affiché, relève moins, à mon sens, d'une pensée féminine ou d'une androgynie réclamée que de la mise en scène d'une esthétique du fractionnement. Délibérément, le texte coupe tous ses élans – refusant les parcours narratifs, déjouant les constellations figuratives, contournant l'organisation syntaxique et neutralisant le développement logique –, et s'aplatit en une sorte de mosaïque figée où les archétypes féminins, les ersatz du quotidien et les usages déclassés du langage forment un décor allégorique destiné à mettre l'écriture en valeur. Saisies dans leur immédiateté et recomposées en une fresque parodique, ces « retailles de grimaces » constituent la marque stylistique et le fondement rhétorique de la parole de l'écrivaine.

Tableau d'une époque, cette parole-affiche, qui déconstruit les axes de lisibilité par ses subterfuges graphiques et multiplie visuellement les perspectives par ses modulations typographiques, peut sembler datée. Pourtant, replacée en contexte, elle participe incontestablement de cette contestation de la pensée conceptuelle que d'aucuns ont nommé la révolution épistémique féministe. En lieu et place d'une discussion serrée des savoirs constitués, par l'argumentation ou la polémique, l'œuvre de Gagnon propose plutôt un travail de sape, qui consiste à découper dans le vif du réel des langues de tissu discursif et à les recomposer selon un ordre non linéaire, en une stricte juxtaposition qui fait voir sans démontrer. Au fil du temps, la manière se fera plus discrète : toujours, pourtant, elle revendiquera le décentrement, le biais, le partiel, le discontinu, comme en témoigne la reprise du recueil dans le premier volume d'*Autographie*.



## L'INSCRIPTION PAR LA REPRISE

Dans sa préface à *Autographie I. Fictions*, Gagnon, toute modeste sauvegardée, affirme écrire « seulement pour mettre en crise ce réel auquel en apparence les mots se réfèrent » (1982 : 9). Cette rétrospective, en balisant temporellement une trajectoire de dix-sept années d'écriture, de 1962 à 1979, met en évidence les scansionnements fondamentaux de l'œuvre et accentue la singularité de *Pour les femmes et tous les autres*. Avec *Poétique* il représente une expérimentation transgressive qui disparaîtra dans les textes ultérieurs, comme si le propos, en s'accroissant, se libérait des contraintes de la provocation.

Repris intégralement<sup>12</sup>, *Pour les femmes et tous les autres* devient le point charnière d'une écriture qui engagera le parcours de Gagnon. Le strict respect de l'ordre chronologique dans la composition d'*Autographie I. Fictions* accentue le caractère de surgissement d'une parole qui se découvre forte : troisième texte d'un ensemble de 10, il cristallise la constellation thématique de l'écriture féministe de la décennie 1970 marquée par l'exploration de l'androgynie, du rapport au langage et à la mort, de l'enfantement, de la jouissance du corps.

Au fil du temps, la parole subira des inflexions majeures, tout en exploitant les mécanismes énonciatifs mis en place dans *Pour les femmes et tous les autres*. Ainsi, la juxtaposition des discours, caractéristique d'une esthétique du recyclage, se fera moins hachurée, engageant une polyphonie orientée désormais vers l'intégration du discours de l'autre. De même, le rapport d'adresse qui

---

12. La mise en regard du texte original et de sa reprise fait néanmoins apparaître des différences mineures : accentuation de la langue parlée (« d' sour » pour dessous, « en d' dans » pour en dedans) ; remise dans l'axe de lecture de l'intertitre « L'histoire c'est très très très important » qui perd un « très » dans l'opération ; déplacement de la seconde dédicace et de l'interpellation des « gauchistes du verbe » ; disparition de la mention « chanson de ma grand-mère huronne » et de l'intitulé de la dernière partie « Poèmes très lisibles » ; et, enfin, disparition des deux encres de l'auteure qui encadraient le recueil original.

empruntait au mode de l'interpellation, tend vers une accentuation du dialogue. Le discours se recentre sur soi, et la voix, plus festive, cherche à découvrir « les bonheurs ignorés de [ses] mères » (1982 : 167). Pareillement, là où le découpage syntaxique venait redoubler la fragmentation identitaire, la narration se fait désormais plus fluide, réécrivant « cette histoire qui maintenant se répercutera dans les quarante siècles à venir » (p. 263). Enfin, la reprise de segments autographes, en une série ouverte de variations formelles ou thématiques<sup>13</sup>, accentue le mouvement de cette écriture vouée sans relâche à la recomposition de l'histoire, de soi et du texte.

*Pour les femmes et tous les autres*, à titre d'expérimentation des bases d'une esthétique et de moment inaugural d'un mouvement de libération, appartient sans conteste à ce discours féministe qui trouve sa voix dans l'exploitation des virtualités énonciatives du langage. Combinant les « je », « tu », « il », « elle », il participe de cette logique paradoxale qui ouvre la porte à la mort du genre, au retour du sujet et à l'hybridation stylistique – questions qui s'imposeront en force au cours de la décennie suivante –, et, sans prétendre détenir la vérité, cherche plutôt à témoigner de sa complexité.

---

13. À titre d'exemple, on notera la reprise textuelle dans « Mon corps dans l'écriture » du segment « A s'est dit asteure c't'assez on va tout' débouler ça ensemble... » (p. 147), inscrit cette fois dans une suite narrative.

## ÉPILOGUE

À partir de 1975, les recueils d'essais se multiplient au Québec. C'est l'année de parution de *Chemin faisant* de Jacques Brault, des *Escarmouches* de Jacques Ferron, du *Réformiste* de Jacques Godbout, entre autres. L'année précédente paraissait *L'instance critique* d'André Brochu ; l'année suivante paraîtra *Le roman à l'imparfait* de Gilles Marcotte. Ces exemples montrent que la forme du recueil continue de marquer le discours d'essais qui comptent parmi les plus décisifs. Une dizaine d'années plus tard, la collection « *Papiers collés* » des Éditions du Boréal (voir Dumont, 1992) prendra le relais de la collection « *Constantes* » de HMH, et, dans les années 1980 et 1990, plusieurs essais québécois marquants adopteront la forme du collage<sup>1</sup>.

À la lumière des analyses qui précèdent, il semble que l'appellation de recueil soit aussi, sinon davantage, déterminante que celle d'essai. L'appartenance à la forme colligée est certes plus facile à établir que l'appartenance au genre, mais il y a plus : dans de nombreux cas, il appert que la mise en recueil constitue un facteur décisif de la transmutation du texte de circonstance en essai de nature littéraire. Prolongeant les perspectives de François Ricard (1977), Irène Langlet a récemment souligné ce phénomène dans une étude de recueils de Paul Valéry et Robert Musil :

---

1. Deux cas sont minutieusement analysés par Sophie Montreuil (1996) : *Surprendre les voix* (1986) d'André Belleau et *L'amour du pauvre* (1991) de Jean Larose.

Dans ces recueils, des textes qui n'avaient qu'une existence indépendante, et pas toujours explicitement poétique (préfaces, discours, articles), se retrouvent liés par un projet d'ensemble qui ne nie jamais leur caractère circonstanciel et éphémère, tout en assurant subtilement leur participation à un discours poétique, c'est-à-dire un discours qui appelle la réflexivité sur son dire, sa composition et ses procédés autant que sur son message, et plus encore : dont le sens même *procède de cette composition* (1998 : 34).

*Plusieurs études montrent par ailleurs que le recueil permet de jouer de multiples façons de l'hétérogénéité disciplinaire et générique, qu'il s'agisse de disciplines comme la philosophie ou l'histoire ou de genres littéraires comme le récit ou la poésie, sans que l'essai ne soit nécessairement perçu comme le genre fédérateur. La dynamique est parfois antagoniste, et de façon très marquée comme chez Pierre Vadeboncœur et Madeleine Gagnon ; elle peut aussi opérer des médiations, comme chez François Hertel et Fernand Dumont ; ou encore osciller entre ces deux orientations, comme chez Jacques Ferron et Fernand Ouellette. La forme colligée n'est bien sûr qu'une partie de l'essai ; en revanche, l'essai n'est souvent qu'un des matériaux génériques d'un recueil.*

\*  
\* \* \*

*Les études qui précèdent pourraient aussi fournir quelques données pour une réévaluation de la période mythique de la Révolution tranquille.*

*D'abord, il est clair que 1960 ne procède pas, du côté des essais, à une véritable rupture. Ce qui frappe surtout, c'est d'avantage le bilan que le renouveau. La plupart des essayistes reprennent, comme on l'a vu, des textes anciens. Ainsi, ce qui est original, c'est souvent la composition elle-même, c'est-à-dire l'organisation d'idées qui ont été formulées et discutées dans les années qui ont précédé. Or ce bilan n'est évidemment possible que grâce à l'action des éditeurs. En littérature comme dans bien d'autres secteurs,*

## ÉPILOGUE

*la Révolution tranquille semble avoir été pour une large part une révolution institutionnelle. Les éditeurs ont consolidé de nouveaux paradigmes (dont celui de l'essai) en transformant des articles provisoires en livres durables. On peut même se demander si la sélection opérée par ces éditeurs n'a pas été plus déterminante que l'écriture de l'essai au cours des années 1960<sup>2</sup>. D'avoir élargi le public du Frère Untel en faisant passer ses textes du Devoir aux Éditions de l'Homme, d'avoir remis à l'ordre du jour les idées de la génération de La Relève, d'avoir endossé les appels au changement, par exemple, tout cela contribua autant que les discours eux-mêmes à la mutation idéologique du Québec.*

*Insistons aussi, en terminant, sur les absences. En effet, plusieurs recueils que nous n'avons pas analysés ici (de Pierre Bailargeon ou de Jean Tétreau, par exemple) mériteraient certes une relecture. Qui plus est, la richesse de la prose d'idées disséminée dans les journaux et les revues (certains textes de Jeanne Lapointe ou d'André Major, entre autres) demeure méconnue. Les lecteurs contemporains restent tributaires de l'évaluation qui a été faite au cours des années 1960, évaluation qui se présentait souvent comme une sélection provisoire, mais qui s'est en quelque sorte figée avec l'insertion d'un certain nombre de recueils parmi les « classiques » de la littérature québécoise. La Révolution tranquille a laissé ses discours, mais aussi une configuration sélective du passé qui continue de marquer l'interprétation de l'ensemble du discours québécois.*

---

2. En ce qui concerne le développement du recueil d'essais au Québec, la contribution de Claude Hurtubise, directeur de la collection « Constantes », paraît importante, mais elle reste obscure : à notre connaissance, elle n'a donné lieu jusqu'à maintenant à aucune étude fouillée.



## BIBLIOGRAPHIE

### RECUEILS ÉTUDIÉS

- AQUIN, Hubert (1971), *Point de fuite*, Montréal, Le Cercle du Livre de France.
- BARBEAU, Victor (1966), *La face et l'envers : essais critiques*, Montréal, Les publications de l'Académie canadienne-française.
- DESBIENS, Jean-Paul ([1960] 1988), *Les Insolences du Frère Untel*, Montréal, Les Éditions de l'Homme.
- DUMONT, Fernand (1971), *La vigile du Québec*, Montréal, Hurtubise HMH.
- DUMONT, Fernand (1973), *Chantiers*, Montréal, Hurtubise HMH.
- FERRON, Jacques (1969), *Historiettes*, Montréal, Éditions du Jour. (Coll. « Les Romanciers du Jour ».)
- GAGNON, Madeleine (1974), *Pour les femmes et tous les autres*, Montréal, Éditions de l'Aurore.
- GARNEAU, Saint-Denys (1967), *Lettres à ses amis*, précédé d'un « Avertissement » de Robert Élie, Claude Hurtubise et Jean Le Moyne, Montréal, HMH. (Coll. « Constantes », n° 8.)
- GROULX, Lionel (1967), *Constantes de vie*, Montréal, Fides.
- HERTEL, François (1966), *Vers une sagesse*, Paris, Éditions de la Diaspora française.
- LE MOYNE, Jean (1961), *Convergences*, Montréal, HMH. (Coll. « Convergences ».)
- LE MOYNE, Jean (1966), *Convergence. Essays from Quebec*, trad. de Philip Stratford, Toronto, Ryerson Press.
- MARCOTTE, Gilles (1962), *Une littérature qui se fait*, Montréal, HMH. (Coll. « Constantes », n° 2.)

- OUELLETTE, Fernand ([1970] 1978), *Les actes retrouvés*, Montréal, Éditions HMH. (Coll. « Constantes », n° 24.)
- SIMARD, Jean (1961), *Répertoire. Essai*, Montréal, Cercle du livre de France.
- SIMARD, Jean (1965), *Nouveau Répertoire. Essai*, Montréal, HMH (Coll. « Constantes », n° 7.)
- VADEBONCEUR, Pierre (1963), *La ligne du risque. Essais*, Montréal, Éditions HMH. (Coll. « Constantes », n° 4.)

### AUTRES TEXTES CITÉS

- ADAM, Antoine (1961), « Introduction », dans Charles BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, Paris, Garnier, p. VII-XXIX.
- ALAIN (1931), *Vingt leçons sur les Beaux-Arts*, Paris, NRF-Gallimard.
- ALTMAN, Janet (1982), *Epistolary. Approaches to a Form*, Columbus, Ohio State University.
- ANONYME (1967), « Constantes de vie, par Lionel Groulx », *Bulletin du cercle juif*, mai-juin, p. 3.
- AQUIN, Hubert ([1962] 1995), « La fatigue culturelle du Canada Français », dans Hubert AQUIN, *Mélanges littéraires. II. Comprendre dangereusement*, édition critique établie par Jacynthe Martel en collaboration avec Claude Lamy, Montréal, Bibliothèque québécoise, p. 65-110.
- AQUIN, Hubert (1995), *Point de fuite*, édition critique établie par Guylaine Massoutre, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- ARCHAMBAULT, Gilles (1963), « Les jugements de Marcotte », *Canadian Literature/Littérature canadienne*, n° 16 (printemps), p. 57-61.
- ARENDET, Hannah (1972), *La crise de la culture*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)
- ARENDET, Hannah (1974), *Vies politiques*, Paris, Gallimard.
- ARISTOTE (1965), *Éthique de Nicomaque*, trad. de J. Voilquin, Paris, Garnier-Flammarion.
- ARISTOTE (1991), *Métaphysique*, trad. de M.-P. Duminil et A. Jaulin, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.



## BIBLIOGRAPHIE

- AUDET, René, Mélanie CUNNINGHAM et François DUMONT (1998), « La problématique du recueil. Repères bibliographiques », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2 (hiver), p. 85-98.
- BAILLARGEON, Samuel (1957), *Littérature canadienne-française*, Montréal/Paris, Fides.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1977), *Marxisme et philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Le sens commun ».)
- BARTHES, Roland ([1953] 1972), « Y a-t-il une écriture poétique ? », dans Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, p. 33-40. (Coll. « Points ».)
- BEAUDIN, Dominique (1962), « Convergences et divergences », *L'Action nationale*, vol. 51, n° 8 (avril), p. 709-720.
- BÉGIN, Émile (1965), « Nouveau Répertoire de Jean Simard », *Revue de l'Université Laval*, vol. 20, n° 3 (novembre), p. 277-278.
- BELLEAU, André (1960), « Le frère Untel en Espagne », *Liberté*, vol. 2, n° 5 (septembre-octobre), p. 299-300.
- BELLEAU, André (1962), « Une critique engagée... », *La Presse*, supplément littéraire, 6 octobre, p. 8.
- BERGERON, Léandre (1962), « Convergences de Jean Le Moyne », *Livres et auteurs canadiens 1961*, p. 43-44.
- BESSETTE, Gérard (1968), *Une littérature en ébullition*, Montréal, Éditions du Jour.
- BLAIN, Maurice (1967), *Approximations*, Montréal, HMH. (Coll. « Constantes », n° 11.)
- BLAIS, Jacques (1967), « Lettres à ses amis », *Recherches sociographiques*, septembre-décembre, p. 405-407.
- BLANCHOT, Maurice (1955), *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- BONENFANT, Jean-Charles (1961-1962), « Livres en français — Les études sociales », *University of Toronto Quarterly*, vol. 31, p. 570-571.
- BONENFANT, Jean-Charles (1968), « Livres en français. Les études sociales », *University of Toronto Quarterly*, July, p. 552-571.

- BONENFANT, Joseph (1972), « L'essai – Entre Montaigne et l'événement », *Études françaises*, vol. VIII, n° 1 (février), p. 101-108.
- BOUCHER, Jean-Pierre (1992), *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Fides.
- BOURBONNAIS, Nicole (1985), « La liberté à l'essai ou *Les insolences du Frère Untel* », dans Paul WYCZYNSKI, François GALLAYS et Sylvain SIMARD, *L'essai et la prose d'idées au Québec*, Montréal, Fides, p. 577-589. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n° 6.)
- BRASSIER, Jacques [pseudonyme de Lionel Groulx] (1934), « Pour qu'on vive », *L'Action nationale*, mars, p. 178-182.
- BRAULT, Jacques (1968), « Saint-Denys Garneau 1968 », *Études françaises*, vol. 4, n° 4 (novembre), p. 403-405.
- BRAULT, Jacques ([1975] 1994), *Chemin faisant*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- BROCHU, André (1983), « De la mer à la mer », *Voix et images*, vol. IX, n° 1, p. 141-150.
- BÜRGER, Peter (1994), *La prose de la modernité*, Paris, Klincksieck. [Avec la collaboration de Christa Bürger.]
- BUTOR, Michel (1982), *Répertoire V*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Critique ».)
- CAMPEAU, Lucien (1967), « Groulx, Lionel, *Constantes de vie* », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, septembre, p. 316-317.
- CANTIN, Pierre (1984), « *Historiettes*, de Jacques Ferron », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. IV : 1960-1969, Montréal, Fides, p. 411-413.
- CANTIN, Serge (1995), « Une herméneutique critique de la culture », dans Simon LANGLOIS et Yves MARTIN (dir.), *L'horizon de la culture. Hommage à Fernand Dumont*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval/Institut québécois de recherche sur la culture, p. 47-64.
- CARPENTIER, André, et Denis SAUVÉ (1996), « Le recueil de nouvelles », dans François GALLAYS et Robert VIGNEAULT (dir.), *La nouvelle au Québec*, Montréal, Fides, p. 11-36. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n° 9.)
- CHAMBERLAND, Paul (1983), *Un parti pris anthropologique*, Montréal, Parti pris.

## BIBLIOGRAPHIE

- CHEVALIER DE LORIMIER, Thomas (1996), *Lettres d'un patriote condamné à mort*, Montréal, Comeau et Nadeau.
- CLOUTIER-WOJCIECHOWSKA, Cécile (1969), « Témoignages des poètes canadiens-français. Enquête littéraire », dans Paul WYCZYNSKI et John HARE (dir.), *La poésie canadienne-française*, Montréal, Fides, p. 379-599. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n° 4.)
- COMBE, Dominique (1992), *Les genres littéraires*, Paris, Hachette.
- DERRIDA, Jacques (1967), *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- DESBIENS, Jean-Paul (1965), *Sous le soleil de la pitié*, Montréal, Éditions du Jour.
- DICKNER, Nicolas (1996), « L'encyclopédie du petit cercle, suivi d'une Brève poétique de la délégation ». Mémoire de maîtrise, Sainte-Foy, Université Laval.
- DION, Robert, et Nicole FORTIN (1997), « La critique (1968-1996) », dans Réginald HAMEL (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin éditeur, p. 519-567.
- DIONNE, René (1963), « Notre différenciation nord-américaine », *Relations*, XXIII<sup>e</sup> année, n° 272 (août), p. 234-237.
- DUCHARME, Réjean (1967), *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- DUHAMEL, Roger (1962), *Lettres à une provinciale*, Montréal, Librairie Beauchemin.
- DUHAMEL, Roger (1967a), « La passion et la mort de Saint-Denys Garneau », *Le Droit*, 13 mai, p. 7.
- DUHAMEL, Roger (1967b), « Réflexions et images. Fin de partie ou les Repentirs attendus », *Le Droit*, 17 juin, p. 12.
- DUMONT, Fernand (1968), *Le lieu de l'homme*, Montréal, Hurtubise HMH.
- DUMONT, Fernand (1981), *L'anthropologie en l'absence de l'homme*, Paris, Presses universitaires de France.
- DUMONT, Fernand (1987), *Le sort de la culture*, Montréal, l'Hexagone.
- DUMONT, Fernand (1993), *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal.

- DUMONT, Fernand (1995), *Raisons communes*, Montréal, Boréal.
- DUMONT, Fernand (1996), *Une foi partagée*, Saint-Laurent, Bellarmin.
- DUMONT, Fernand (1997), *Récit d'une émigration*, Montréal, Boréal.
- DUMONT, François (1992), « L'essai littéraire québécois des années quatre-vingt : la collection "Papiers collés" », *Recherches sociographiques*, vol. XXXIII, n° 2 (mai-août), p. 323-335.
- DUMONT, François (1993a), « La prose de Saint-Denys Garneau : une poétique en creux », *Études françaises*, vol. 29, n° 3 (hiver), p. 51-61.
- DUMONT, François (1993b), *Usages de la poésie : le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval.
- DUPRÉ, Louise (1989), *Stratégies du vertige. Trois poètes : Nicole Bro-sard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Éditions du Remue-ménage.
- DUPRÉ, Louise (1992), « La critique femme : esquisse d'un parcours », dans Annette HAYWARD et Agnès WHITFIELD (dir.), *Critique et littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, p. 397-405.
- DURAND, Gilbert (1969), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas.
- ECO, Umberto ([1962] 1965), *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil.
- ÉLIE, Robert (1969), « Saint-Denys Garneau à dix-huit ans », *Écrits du Canada français*, t. 25, p. 161-171.
- ESCARPIT, Robert (1986), *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? ».)
- FALARDEAU, Jean-Charles (1963-1964), « Présentation de M. Jean Simard », *Société royale du Canada*, n° 18, p. 25-32.
- FERRON, Jacques (1968), « Les grands soleils », dans Jacques FERRON, *Théâtre I (Les grands soleils, Tante Élise, Le Don Juan chrétien)*, Montréal, Librairie Déom, p. 7-109.
- FERRON, Jacques (1972), *La chaise du maréchal ferrant*, Montréal, Éditions du Jour. (Coll. « Les Romanciers du Jour ».)
- FERRON, Jacques (1979), *Le ciel de Québec*, Montréal, VLB éditeur.
- FOUCAULT, Michel (1969), *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.

## BIBLIOGRAPHIE

- FOURNIER, Alain (1988), Les insolences du Frère Untel. *Un best-seller de la Révolution tranquille*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. « Essais », n° 8.)
- FRÉMONT, Gabrielle (1982), « Du politique à l'intime », *Voix et images*, vol. VIII, n° 1, p. 23-34.
- FRÉMONT, Gabrielle (1984), « L'essai au féminin », *Québec français*, mars, p. 30-32.
- FREUD, Sigmund (1985), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- FRIEDRICH, Hugo (1968), *Montaigne*, Paris, Gallimard.
- GAGNON, Madeleine (1975), *Poétique*, Montréal, Les Herbes Rouges, n° 26 (mars).
- GAGNON, Madeleine (1982), *Autographie I. Fictions*, Montréal, VLB éditeur.
- GAMBIER, Yves (1992), « Adaptation : une ambiguïté à interroger », *Meta*, vol. 37, n° 3 (septembre), p. 421-425.
- GARNEAU, Hector de Saint-Denys (1963), « Lettre à F... », *Le Droit*, mars, p. 13.
- GARNEAU, Jean (1962), « Saint-Denys Garneau : l'homme de tous les jours », *Maintenant*, mai, p. 192.
- GARNEAU, Saint-Denys ([1954] 1963), *Journal*, préface de Gilles Marcotte et avertissement de Robert Élie et Jean Le Moine, Montréal, Beauchemin.
- GARNEAU, Saint-Denys (1960), *Poésies complètes : regards et jeux dans l'espace ; les Solitudes*, Montréal, Fides. (Coll. « du Nénuphar ».)
- GARNEAU, Saint-Denys (1971), *Œuvres*, texte établi, annoté et présenté par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Coll. « Bibliothèque des lettres québécoises », n° 1.)
- GARNEAU, Saint-Denys (1995), *Œuvres en prose*, édition critique établie par Giselle Huot, Montréal, Fides.
- GAUVIN, Lise (1990-1991), « Petit essai sur l'essai au féminin », *Québec Studies*, vol. 11 (automne/hiver), p. 117-125.
- GAY, Paul (1962), « Répertoire », *Lectures*, vol. 9, n° 2 (octobre), p. 39-40.

- GAY, Paul (1963), « *L'homme d'ici* », *Le Droit*, 3 août, p. 17.
- GAY, Paul (1967), « *Constantes de vie* », *Le Droit*, 24 juin, p. 16.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- GENETTE, Gérard (1986), « Introduction à l'architexte », dans *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, p. 89-159. (Coll. « Points ».)
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- GIGUÈRE, Richard (1983), « Écrire le corps. *Autographie 1. Fictions*, de Madeleine Gagnon », *Lettres québécoises*, n° 29 (printemps), p. 38-40.
- GIRARD, René (1944), « Littérature. Félix-Antoine Savard, *L'abatis* », *Relations*, avril, p. 110.
- GLAUSER, Alfred (1972), *Montaigne paradoxal*, Paris, Nizet.
- GRANDPRÉ, Pierre de (dir.) (1967-1969), *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, 4 t.
- GROJNOWSKI, Daniel (1993), *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod. (Coll. « Lettres supérieures ».)
- GROULX, Lionel (1964), *Chemins de l'avenir*, Montréal, Fides.
- GUILLAUME, Marc (1980), *La politique du patrimoine*, Paris, Galilée.
- HAMEL, Réginald, John HARE et Paul WYCZYNSKI (1989), *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Fides.
- HAMELIN, Jean (1961), « "Répertoire" : les impatiences de Jean Simard », *Le Devoir*, 30 décembre, p. 11.
- HÉBERT, François (1965), « *Nouveau Répertoire* de Jean Simard », *Quartier latin* (supplément), 23 septembre, p. 5.
- HERTEL, François (1942), *Pour un ordre personnaliste*, Montréal, Éditions de l'Arbre.
- HERTEL, François (1961), *Journal philosophique et littéraire*, Paris, Éditions de la Diaspora française.
- HERTEL, François (1969), *Divagations sur le langage. Suivies de quelques discours aux sourds*, Paris, Éditions de la Diaspora française.

## BIBLIOGRAPHIE

- HERTEL, François (1975), *Mystère cosmique et condition humaine*, Montréal, Éditions La Presse.
- KANT, Emmanuel (1986), *Critique de la faculté de juger*, trad. par A. Philonenko, Paris, Vrin.
- KILBOURN, William (comp.) (1970), *Canada : A Guide to the Peaceable Kingdom*, Toronto, MacMillan.
- KUKN, Thomas S. ([1962] 1972), *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion.
- KUSHNER, Éva (1996), « Saint-Denys Garneau épistolier : monologue ou dialogue ? », dans Benoît MELANÇON et Michel BIRON (dir.), *Lettres des années trente*, actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa le 30 novembre 1995, Hearst, Éditions du Nordir, p. 125-139.
- LACROIX, Benoît (1968), « Constantes de vie de Lionel Groulx », *Livres et auteurs canadiens 1967*, p. 181.
- LALANDE, André (1976), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France.
- LALLIER, Henri (1968), « Le Chanoine Groulx. Constantes de vie », *L'Action*, 31 mai, p. 17.
- LAMBERT, José (1978), « Échanges littéraires et traduction : discussion d'un projet », *Literature and Translation*, Leuven (Belgium), Acco, p. 142-160.
- LANDRY, Kenneth (1984), « Répertoire et Nouveau Répertoire, essais de Jean Simard », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. IV : 1960-1969, Montréal, Fides, p. 771-772.
- LANGLET, Irène (1998), « Le recueil comme condition, ou déclaration, de littérarité : Paul Valéry et Robert Musil », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2 (hiver), p. 23-35.
- LANGLOIS, Simon, et Yves MARTIN (dir.) (1995), *L'horizon de la culture. Hommage à Fernand Dumont*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval/Institut québécois de recherche sur la culture.
- LAROSE, Jean (1991), *L'amour du pauvre*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- LAROSE, Jean (1994), « Naissance d'un essayiste », dans Gilles MARCOTTE, *Une littérature qui se fait*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 3<sup>e</sup> éd., p. 7-24.

- LE MOYNE, Jean (1960a), « L'école des femmes », *Liberté*, vol. 2, n° 6 (novembre-décembre), p. 341-345.
- LE MOYNE, Jean (1960b), « Saint-Denys Garneau, témoin de son temps », *La Semaine à Radio-Canada*, 19 au 25 mars 1960. [Repris dans *Convergences*, Montréal, Hurtubise HMH, 1961, p. 219-241. (Coll. « Convergences ».)]
- LE MOYNE, Jean (1983), « Le jour unanime », *Écrits du Canada français*, n° 47, p. 7-15.
- LÉGARÉ, Romain (1945), « Savard, Félix-Antoine, L'abatis », *Culture*, mars, p. 132-133.
- LÉGARÉ, Romain (1967), « *Nouveau Répertoire* », *Culture*, vol. 28, n° 1 (mars), p. 70-72.
- LEJEUNE, Philippe (1990), « La pratique du journal personnel. Enquête », *Cahiers de sémiotique textuelle*, n° 17.
- LEMIEUX, Pierre H. (1985), « Vie, art et langage chez Jean Simard », dans Paul WYCZYNSKI, François GALLAYS et Sylvain SIMARD, *L'essai et la prose d'idées au Québec*, Montréal, Fides, p. 723-734. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n° 6.)
- LEMIRE, Maurice (dir.) (1982), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. III : 1940-1959, Montréal, Fides.
- LEMIRE, Maurice (dir.) (1984), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. IV : 1960-1969, Montréal, Fides.
- LESAGE, Germain (1966), « *Nouveau Répertoire* », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 36, n° 3 (juillet-septembre), p. 580-581.
- LÉTOURNEAU, Jocelyn (1992), « Le "Québec moderne" : un chapitre du grand récit collectif des Québécois », *Discours social/Social Discourse*, vol. IV, n° 1-2 (hiver-printemps), p. 63-88.
- L'HÉRAULT, Pierre (1980), *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- L'HÉRAULT, Pierre (1984), « *Constantes de vie*, essais du Chanoine Lionel Groulx », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. IV : 1960-1969, Montréal, Fides, p. 199-200.
- LITS, Marc (1990), « Pour une définition de l'essai », *Les Lettres romanes*, vol. XLIV, n° 4, p. 283-296.



## BIBLIOGRAPHIE

- LOMBARD, Bernard (1967), « Les Lettres de Saint-Denys Garneau à ses amis », *L'Action*, 18 août, p. 17.
- LUKÁCS, Georg ([1911] 1972), « Nature et forme de l'essai », *Études littéraires*, vol. V, n° 1, p. 91-114.
- MAHEU, Pierre (1983), *Un parti pris révolutionnaire*, Montréal, Parti pris.
- MAILHOT, Laurent (1984), *Essais québécois 1837-1983. Anthologie littéraire*, Montréal, Hurtubise HMH. [Avec la collaboration de Benoît Melançon.]
- MAILHOT, Laurent (1992), *Ouvrir le livre*, Montréal, l'Hexagone.
- MAILHOT, Laurent (1997), *La littérature québécoise depuis ses origines*, Montréal, Typo.
- MAJOR, André (1965), « “La mort nous amène à être plus attentifs à la vie” (Jean Simard, l'auteur de “Nouveau Répertoire”, nous dit :) », *Le Petit Journal*, 19 septembre, p. 39.
- MAJOR, André (1966), « Un héritage clandestin », *Le Devoir*, 31 mars, p. 20.
- MAJOR, André (1967a), « Saint-Denys Garneau épistolier », *Le Devoir*, 6 mai.
- MAJOR, André (1967b), « Constantes de vie et d'un peuple », *Le Devoir*, 3 juin, p. 15.
- MAJOR, Jean-Louis (1994), « Saint-Denys Garneau ou l'écriture comme projet de soi », *Voix et images*, n° 58 (automne), p. 12-25.
- MARCEL, Jean (1966), « Les forces provisoires de l'intelligence. Cinq ans d'essais (1960-1965) », *Livres et auteurs canadiens 1965*, Montréal, Éditions Jumonville, p. 23-32.
- MARCEL, Jean (1972), « Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole », *Études littéraires*, vol. V, n° 1, p. 75-88.
- MARCEL, Jean (1992), *Pensées, passions et proses*, Montréal, l'Hexagone.
- MARCOTTE, Gilles (1962), « Le “Répertoire” de Jean Simard », *La Presse*, 13 janvier, supplément, p. 8-9.
- MARCOTTE, Gilles (1968), *Une littérature qui se fait*, Montréal, HMH, 2<sup>e</sup> éd.

- MARCOTTE, Gilles (1971), *Les bonnes rencontres : chroniques littéraires*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH. (Coll. « Reconnaissances ».)
- MARCOTTE, Gilles (1989), « Victor Barbeau et la critique d'amateur », dans Gilles MARCOTTE, *Littérature et circonstances*, Montréal, l'Hexagone, p. 229-235. (Coll. « Essais littéraires », n° 4.)
- MARCOTTE, Gilles (1994), *Une littérature qui se fait*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 3<sup>e</sup> éd.
- MARTIN, Michèle (1997), *Victor Barbeau : pionnier de la critique culturelle journalistique*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval.
- MARX, Karl (1957), *Contribution à la critique de l'économie politique*, Paris, Éditions sociales.
- MELANÇON, Benoît (1994), « Pour une lecture sociale de la correspondance de Saint-Denys Garneau », *Voix et images*, vol. XX, n° 1 (n° 58) (automne), p. 96-106.
- MELANÇON, Benoît (1996), *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides.
- MERCIER, Andrée (1998), « Poétique du récit contemporain : négation du genre ou émergence d'un sous-genre ? », *Voix et images*, vol. XXIII, n° 3 (n° 69) (printemps), p. 461-480.
- MICHA, Alexandre (1964) *Le singulier Montaigne*, Paris, Nizet.
- MICHAUD, Ginette (1989), *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, LaSalle, Hurtubise HMH. (Coll. « Brèches ».)
- MIGNER, Robert (1976), « Jacques Ferron et l'histoire de la formation sociale québécoise », *Études françaises*, vol. 12, n° 3-4 (octobre), p. 343-352.
- MONTAIGNE (1962), *Essais*, Paris, Garnier, 2 t.
- MONTREUIL, Sophie (1996), « Nature et fonctionnement du recueil d'essais au Québec. Les cas d'André Belleau et de Jean Larose ». Mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Université de Montréal.
- NEPVEU, Pierre (1979), *Les mots à l'écoute*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval. (Coll. « Vie des lettres québécoises ».)
- NEPVEU, Pierre (1985), « Fernand Ouellette : la lumière hors d'elle-même », dans Paul WYCZYNSKI, François GALLAYS et Sylvain SIMARD

## BIBLIOGRAPHIE

- (dir.), *L'essai et la prose d'idées au Québec*, Montréal, Fides, p. 711-722. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n° 4.)
- NIETZSCHE (1982), *Contribution à la généalogie de la morale*, trad. d'A. Krémer-Marietti, Paris, U.G.E. (Coll. « 10/18 ».)
- OUELLETTE, Fernand (1971), « Le temps des veilleurs », *Liberté*, vol. XIII, n° 1, p. 112-113.
- OUELLETTE, Fernand (1972a), « Divagations sur "l'essai" », *Études littéraires*, vol. 5, n° 1 (avril), p. 9-21.
- OUELLETTE, Fernand (1972b), « Divagations sur l'"essai" », dans Fernand OUELLETTE, *Écrire en notre temps*, Montréal, HMH. (Coll. « Constantes ».)
- OUELLETTE, Fernand ([1974] 1988), *Journal dénoué*, Montréal, l'Hexagone. (Coll. « Typo ».)
- OUELLETTE, Fernand (1988), *Ouvertures*, Montréal/Paris, l'Hexagone/Librairie bleue.
- OUELLETTE, Fernand (1996a), « Divagations sur l'essai », dans Fernand OUELLETTE, *Les actes retrouvés. Regards d'un poète*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- OUELLETTE, Fernand (1996b), *En forme de trajet*, Saint-Hippolyte, Le Noroît. (Coll. « Chemins de traverse ».)
- PAQUETTE, Jean-Marcel (1985), « De l'essai dans le récit au récit dans l'essai chez Jacques Ferron », dans Paul WYCZYNSKI, François GAL-LAYS et Sylvain SIMARD (dir.), *L'essai et la prose d'idées au Québec*, Montréal, Fides, p. 621-642. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n° 6.)
- PÉGUY, Charles (1961), « Note sur M. Bergson et la philosophie bergsonnienne », dans Charles PÉGUY, *Œuvres en prose (1909-1914)*, Paris, Gallimard, p. 1343-1344. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- PELLETIER, Gérard (1962), « Jean Le Moyné : écrivain nécessaire », *Cité libre*, vol. XIII, n° 44 (février), p. 2-3.
- PELLETIER, Jacques (1986), « L'itinéraire de François Charron : des lendemains qui chantent au temps des incertitudes », dans Jacques PELLETIER (dir.), *L'avant-garde culturelle et littéraire des années 70 au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, p. 99-118. (Coll. « Les cahiers du département d'études littéraires », n° 5.)

- PILON, Jean-Guy (1965), « *Nouveau Répertoire* », *Liberté*, vol. 7, n° 41 (septembre-octobre), p. 450.
- PONTAUT, Alain (1967), « Littérature. Le dernier message de Lionel Groulx », *La Presse*, 27 mai, p. 27.
- POPOVIC, Pierre (1996), *De la littérature avant toute chose. Entretiens avec Gilles Marcotte*, Montréal, Liber.
- PROUST, Marcel (1971), *Contre Sainte-Beuve*, Paris, NRF/Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- RAT, Maurice (1962), « Introduction », dans MONTAIGNE, *Essais*, Paris, Garnier, t. I, p. I-XLII.
- REVAULT D'ALLONNES, Myriam (1995), « Un cœur intelligent », *Magazine littéraire*, n° 337 (novembre), p. 22.
- REY, Alain (1989), « Tracés », dans Louis HAY (dir.), *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, Paris, Éditions du CNRS, p. 35-55.
- RICARD, François (1976), « Le recueil », *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2 (avril) p. 113-133.
- RICARD, François (1977), « La littérature québécoise contemporaine (1960-1977). IV. L'essai », *Études françaises*, vol. 13, n°s 3-4 (octobre), p. 365-381.
- RICŒUR, Paul (1986), « Herméneutique et critique des idéologies », dans Paul RICŒUR, *Du texte à l'action*, Paris, Éditions du Seuil, p. 333-377.
- RIMBAUD, Arthur ([1871] 1989), « À Paul Demeny », dans Arthur RIMBAUD, *Poésies*, Paris, Garnier-Flammarion, p. 140-149.
- RIVARD, Yvon (1998), « L'héritage de la pauvreté », in *Annali*, sezione romana, Istituto universitario orientale, Napoli, p. 139-149. [Texte repris dans *Littératures*, n° 17, 1988, p. 205-219.]
- ROBERT, Lucie, et Ruth MAJOR (1982), « Percer le mur du son du sens : une entrevue avec Madeleine Gagnon », *Voix et images*, vol. VIII, n° 1, p. 6-21.
- ROCHE, Daniel (1988), *Les républicains des lettres. Gens de culture et Lumières au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard.
- ROUSSET, Jean (1962), *Forme et signification : essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti.

## BIBLIOGRAPHIE

- SARTRE, Jean-Paul (1948), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)
- SAVARD, Pierre (1969), « *Historiettes de Jacques Ferron* », *Livres et auteurs québécois*, p. 181.
- SIMARD, Jean (1963-1964), « Réponse de M. Jean Simard de la Société royale du Canada », *Société royale du Canada*, n° 18, p. 33-41.
- SIMARD, Jean (1964), *13 récits*, Montréal, HMH. (Coll. « L'arbre », n° 3.)
- SIMARD, Jean (1973), *Une façon de parler. Essai sur les implications du langage*, Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Constantes », n° 31.)
- STAROBINSKI, Jean (1982), *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard.
- SYLVESTRE, Guy (1964), *Panorama des lettres canadiennes-françaises*, Québec, ministère des Affaires culturelles.
- T., J. (1962), « *Répertoire* », *Livres et auteurs canadiens 1961*, p. 45.
- THÉBERGE, Jean-Yves (1967), « Le dernier livre de Lionel Groulx », *Le Canada français*, 13 juillet, p. 30.
- TOUGAS, Gérard (1960), *Histoire de la littérature canadienne-française*, Paris, Presses universitaires de France.
- TOUGAS, Gérard (1963), « *Une littérature qui se fait de Gilles Marcotte* », *Livres et auteurs canadiens 1962*, p. 61.
- TRÉPANIÉ, Gilles (1968), compte rendu de la pièce *Les grands soleils, Le Réveil de Saguenay*, 27 mars 1968 reproduit dans Jacques FERRON, *Théâtre I (Les grands soleils, Tante Élise, Le Don Juan chrétien)*, Montréal, Librairie Déom, p. 110.
- VACHON, André ([1966] 1967), « Dollard des Ormeaux, Adam », dans *Dictionnaire biographique du Canada. Volume premier : de l'an 1000 à 1700*, [s. l.], University of Toronto Press/Les Presses de l'Université Laval, p. 274-283.
- VACHON, Georges-André ([1968] 1969), « Une tradition à inventer », dans *Littérature canadienne-française. Conférences J.-A. de Sève*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 267-289.
- VADEBONCŒUR, Pierre (1978), *Les deux royaumes*, Montréal, l'Hexagone.
- VADEBONCŒUR, Pierre (1980), *To be or not to be. That is the question !*, Montréal, l'Hexagone.

LA PENSÉE COMPOSÉE

- VALIQUETTE, Bernard (1967), « À la page. *Constantes de vie* », *Échos-vedettes*, 24 juin, p. 21.
- VANASSE, Jean-Paul (1967), « Les *Lettres* de Saint-Denys Garneau à ses amis », *Liberté*, mai-juin, p. 16-22.
- VAUGEOIS, Denis (1969), « Ferron, Jacques, *Historiettes* », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. XXIII, n° 2 (septembre), p. 302-303.
- VIGNEAULT, Robert (1972), « La critique – Mille beaux endroits, pas une œuvre », *Études françaises*, vol. III, n° 2 (mai), p. 197-213.
- VIGNEAULT, Robert (1982), « *Lettres à ses amis*, de Hector Saint-Denys GARNEAU », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. III : 1940-1959, Montréal, Fides, p. 568-572.
- VIGNEAULT, Robert (1983), « L'essai québécois : préalables théoriques », *Voix et images*, vol. VIII, n° 2 (hiver), p. 311-329.
- VIGNEAULT, Robert (1994), *L'écriture de l'essai*, Montréal, l'Hexagone.
- WEINMANN, Heinz, et Roger CHAMBERLAND (dir.) (1996), *Littérature québécoise. Des origines à nos jours*, LaSalle, Hurtubise HMM.
- WYCZYNSKI, Paul (1960), *Émile Nelligan. Sources et originalité de son œuvre*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa.
- WYCZYNSKI, Paul (1962), « Une littérature qui se fait », *Le Droit*, 20 octobre, p. 4.
- WYCZYNSKI, Paul (1963), « Jean Simard. Répertoire », dans Paul WYCZYNSKI (dir.), *L'École littéraire de Montréal – Bilan littéraire de l'année 1961*, Montréal, Fides, p. 315-317. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n° 2.)
- WYCZYNSKI, Paul, François GALLAYS et Sylvain SIMARD (dir.) (1985), *L'essai et la prose d'idées au Québec*, Montréal, Fides. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n° 6.)

## TABLE DES MATIÈRES

PROLOGUE	5
LE RECUEIL D'ESSAIS OU L'OMBRE DE MONTAIGNE Robert Major	13
UN COMMENCEMENT RÉTROSPECTIF (1960-1966)	
<i>LES INSOLENCES DU FRÈRE UNTEL</i> (1960), DE JEAN-PAUL DESBIENS Marie-Andrée Beaudet	41
<i>UNE LITTÉRATURE QUI SE FAIT</i> (1962), DE GILLES MARCOTTE Robert Dion	57
<i>LA LIGNE DU RISQUE</i> (1963), DE PIERRE VADEBONCŒUR François Dumont	75

LA PENSÉE COMPOSÉE

*RÉPERTOIRE* (1961) ET *NOUVEAU RÉPERTOIRE* (1965),  
DE JEAN SIMARD  
René Audet 91

*CONVERGENCES* (1961) ET *CONVERGENCE* (1966),  
DE JEAN LE MOYNE  
Patrick Guay 107

RETOURS EN AMONT  
(1966-1969)

*LA FACE ET L'ENVERS* (1966),  
DE VICTOR BARBEAU  
Annie Perron 123

*VERS UNE SAGESSE* (1966),  
DE FRANÇOIS HERTEL  
Guylaine Massoutre 135

*CONSTANTES DE VIE* (1967),  
DE LIONEL GROULX  
Marie-Pier Luneau 151

*LETTRES À SES AMIS* (1967),  
D'HECTOR DE SAINT-DENYS GARNEAU  
Annie Cantin 163

*HISTORIETTES* (1969),  
DE JACQUES FERRON  
Andrée Mercier 179



TABLE DES MATIÈRES

PROLONGEMENTS

(1970-1974)

<i>LES ACTES RETROUVÉS</i> (1970), DE FERNAND OUELLETTE Jacques Paquin	197
<i>LA VIGILE DU QUÉBEC</i> (1971) ET <i>CHANTIERS</i> (1973), DE FERNAND DUMONT Serge Cantin	213
<i>POINT DE FUITE</i> (1971), D'HUBERT AQUIN Richard Saint-Gelais	233
<i>POUR LES FEMMES ET TOUS LES AUTRES</i> (1974), DE MADELEINE GAGNON Frances Fortier	247
ÉPILOGUE	265
BIBLIOGRAPHIE	269

Révision du manuscrit et correction des épreuves : Linda Fortin  
Composition et infographie : Isabelle Tousignant  
Conception graphique : Anne-Marie Guérineau

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée  
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4  
Téléphone : (514) 499-0072 Télécopieur : (514) 499-0851  
Distribution : SOCADIS

Diffusion et distribution pour l'Europe : DEQ  
30, rue Gay-Lussac  
75005, Paris, France  
Téléphone : (1) 43.54.49.02 Télécopieur : (1) 43.54.39.15

Diffusion pour les autres pays : Exportlivre  
289, boulevard Désaulniers, Saint-Lambert (Qc), J4P 1M8  
Téléphone : (514) 671-3888 Télécopieur : (514) 671-2121

Éditions Nota bene  
1230, boul. René-Lévesque Ouest  
Québec (Qc), G1S 1W2



ACHEVÉ D'IMPRIMER  
CHEZ AGMV  
MARQUIS  
IMPRIMEUR INC.  
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)  
EN OCTOBRE 1999  
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 4<sup>e</sup> trimestre 1999  
Bibliothèque nationale du Québec



## LA PENSÉE COMPOSÉE

Un grand nombre d'essais québécois sont des recueils. Or les problèmes d'histoire et de poétique soulevés par la pratique du collage sont rarement considérés par la critique. Cet ouvrage vient donc combler une lacune, en mettant en lumière les rapports qu'entretiennent la forme colligée et la poétique de l'essai, tout particulièrement au cours de la période cruciale de consolidation de l'essai québécois qui débute en 1960.

Les textes qui composent un recueil d'essais appartiennent souvent à deux périodes : celle d'une première publication sous forme d'article et celle de la réédition en livre. La plupart des recueils des années 1960 reprennent ainsi des textes d'abord parus dans les années 1940 et 1950. Ce télescopage n'est pas sans agir sur notre perception du discours d'une des périodes marquantes de l'histoire récente du Québec. Le rétablissement de la chronologie permet de croire que certains changements fondamentaux associés à la Révolution tranquille étaient en réalité déjà à l'œuvre ou en germe dans les années 1940 et 1950, voire auparavant.

Avec des textes de : René Audet, Marie-Andrée Beaudet, Annie Cantin, Serge Cantin, Robert Dion, François Dumont, Frances Fortier, Patrick Guay, Marie-Pier Luneau, Robert Major, Guylaine Massoutre, Andrée Mercier, Jacques Paquin, Annie Perron et Richard Saint-Gelais.

ILLUSTRATION DE LA COUVERTURE : CHARLES GAGNON,  
*INQUISITION / SPRING / PRNTP*, HUILE SUR TOILE.

PHOTOGRAPHIE : PATRICK ALTMAN.  
MUSÉE DU QUÉBEC.

ISBN 2-89518-035-0



9 782895 180357