

Sous la direction de
Denis Saint-Jacques

Tendances actuelles en histoire littéraire canadienne

C o l l e c t i o n
Les Cahiers du CRELiQ

Éditions Nota bene

TENDANCES ACTUELLES EN HISTOIRE LITTÉRAIRE CANADIENNE

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

LES AUTEURS

René Audet
Réjean Beaudoin
E. D. Blodgett
Peter Dickinson
Annette Hayward
Louise Ladouceur
André Lamontagne
Mary Lu MacDonald
Kathy Mezei
Clément Moisan
Lucie Robert
Denis Saint-Jacques
Chantal Savoie
Winfried Siemerling

sous la direction de
DENIS SAINT-JACQUES

TENDANCES ACTUELLES
EN HISTOIRE LITTÉRAIRE CANADIENNE

LES CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE
EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
n° 29

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, 2003
ISBN : 2-89518-143-8

INTRODUCTION

NA(RRA)TION ET HISTOIRE LITTÉRAIRE WHERE NOW ? WHO NOW ?

Denis Saint-Jacques

CRILCQ, Université Laval

On se souvient de la querelle qui opposa les tenants de « la nouvelle critique » aux historiens de la littérature au début des années 1960 en France, alors que la « théorie », ou plutôt les théories porteuses du renouvellement des sciences humaines, voulaient régler son sort au « positivisme » de l'histoire littéraire¹. On sait aujourd'hui ce qu'il en advint : les sciences humaines rafraîchirent progressivement les voies de la critique savante, sans que disparaisse pour autant l'histoire littéraire qui sut pour sa part tirer profit des contributions de l'historiographie et de la sociologie contemporaines. Au fond, ce débat n'était pas si différent de celui qui vit les tenants américains du « new criticism » s'en prendre à la tradition philologique européenne à la fin des années Trente². Dans ces deux cas, la tension reste la même entre une visée plus soucieuse d'interprétation et une autre, de restitution. Sans doute, comme ces débats maintenant apaisés ont pu le démontrer, il n'est

1. Voir Roland BARTHES, *Critique et vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 1966 et Serge DOUBROVSKY, *Pourquoi la nouvelle critique ?*, Paris, Mercure de France, 1966.

2. Voir David DAICHES, *The New Criticism*, Portree, Isle of Skye, Scotland, Aquila, 1982.

pas de position qui puisse redonner un accès direct aux réalités disparues, comme il n'est pas non plus de sens sans origine, même si celle-ci reste inévitablement « différée ». D'ailleurs, on ne voit pas que la déconstruction philosophique invalide en rien l'établissement critique des textes qui lui fournit justement ses terrains d'expérience. Dans ces confrontations, les critiques et les historiens littéraires auront pu apprendre entre autres à mieux tirer profit de leurs travaux respectifs.

Aujourd'hui, on pourrait penser que le vent a tourné. Les discussions théoriques les plus animées semblent se livrer autour des projets de l'histoire littéraire alors que les développements récents des sciences humaines ne paraissent plus autant stimuler la critique littéraire. L'acuité des questions qui remettent en cause le statut contemporain de la littérature y est sans doute pour beaucoup. L'émergence de l'idée de postmodernité d'une part et la critique de la constitution du « canon » des « chefs-d'œuvre » et des « génies » de l'autre ont contribué à réorienter la réflexion à propos du statut historique de la littérature et de sa fonction d'« archive » de la civilisation occidentale. Longtemps mémoire de la culture savante commune et enseignée à ce titre aux élites pour en assurer la cohésion sociale, la littérature perd aujourd'hui ses dernières certitudes avec la « fin de l'histoire » et la relativisation culturelle. Y a-t-il une « fin de l'histoire » pour la littérature ? Y a-t-il même « une » littérature ? Ou encore : quelle histoire et à quel sujet ?

Heureusement des renouvellements théoriques et méthodologiques récents permettent de s'attaquer à ces redoutables interrogations. Les travaux réunis ici en procurent une idée. Ils résultent d'un atelier de l'Association des littératures canadiennes et québécoises (ALCQ/ACQL) tenu à dans le cadre du Congrès des sciences humaines et sociales qui a eu lieu à l'Université Laval en mai 2001 sous la direction de E. D. Blodgett et de Denis Saint-Jacques. Des chercheurs francophones et anglophones s'y sont livré à une confrontation de points de vue dont le souci était de faire un état présent des tendances de la recherche en histoire littéraire au Canada. Le programme proposait donc aux participants de discuter non tant de terrains, de corpus ou d'exemples, mais bien de théorie

et de méthodologie, de se concentrer en somme sur le comment et le pourquoi de l'histoire littéraire.

La richesse des communications et l'intérêt des échanges que cet atelier a suscités entraînent leur publication dans ce collectif. Si, à l'occasion de la querelle de la nouvelle critique, on s'était affronté surtout à propos du sens unique ou multiple des textes, la question de la « polysémie » divisant alors les camps, aujourd'hui une question toute différente et également problématique bouleverse les pratiques et même les fondements de l'histoire littéraire, celle de l'identité du sujet de cette histoire, celle, plus précisément, de la nation. Celle-ci a traditionnellement fourni le cadre et la justification des travaux de ce qu'on a appelé l'« histoire de la littérature » depuis l'éveil du mouvement de création des identités nationales au XIX^e siècle. Le renouvellement actuel des bases identitaires culturelles oblige à réinterroger ce cadre et les principes qui l'ont traditionnellement garanti. C'est, sans s'être le moins du monde préalablement concertés, ce à quoi s'emploient de divers points de vue les auteurs des contributions qui suivent.

E. D. Blodgett prépare actuellement un ouvrage intitulé *Five-Part Invention : A History of Literary History in Canada* dont le titre ne nécessite pas d'explication³. De cette réflexion plus large, il retient ici sous le titre « Literary History in Canada and National Identity Formation » une comparaison entre trois ouvrages traitant de la littérature du Canada et pourtant de trois domaines distincts : la « Canadian literature », la littérature des « premières nations » et celle qu'on dit aujourd'hui « québécoise » après qu'elle eut été « canadienne », puis « canadienne-française ». De la recomposition de l'espace tentée par la première, à la résistance proclamée dans la deuxième, à la différenciation subjective affirmée dans la troisième, c'est le jeu d'une argumentation rhétorique qui retient l'attention à propos de démarches situées dans un espace instable entre théorie et critique. Winfried Siemerling poursuit ensuite un

3. E. D. BLODGETT, *Five-Part Invention : A History of Literary History in Canada*. Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2002.

dialogue avec Blodgett lui-même et Sacvan Bercovitch, l'éditeur général, entre autres ouvrages, de la grande *Cambridge History of American Literature*, au sujet des modes de la « liminalité », qu'on pourrait définir comme rapports actifs à la frontière identitaire. Sa contribution a pour titre « North American Literary History and Alterity : Reflections on Comparative Literature and a Hermeneutics of Non-Transcendence » Tant à propos de la littérature américaine que canadienne, le préoccupe le problème du refus d'un centre idéologique dans la narration historique, refus qu'il voit en acte dans le souci d'inclusion des autres qu'il constate chez Bercovitch et mieux encore dans le déplacement des perspectives sans position dominante qu'il décèle chez Blodgett.

D'une autre façon, Mary-Lu MacDonal établit dans « National Literary Culture Before Confederation » que la situation contextuelle des pratiques littéraires francophones et anglophones avant les années 1860 offre tant de similarités qu'il peut être opportun de négliger leurs oppositions apparentes. Le souci d'émulation à l'endroit des mères-patries et la volonté de développement d'une culture propre lui paraissent des facteurs qui dominent tous les autres. Dans cette perspective, les identités tendent à se superposer si on les envisage de suffisamment haut.

La conscience de ces décentrement identitaires a conduit depuis longtemps à des tentatives de resserrement des liens qui permettent une meilleure compréhension et une assimilation éventuelle des différences dans une culture plus largement inclusive. Les pratiques de réception critique et de traduction en sont les voies les plus habituelles. Dans « L'invention de la littérature canadienne en tant que polysystème conscient », Annette Hayward étudie une période qui s'étend des années 1900 à 1940 où elle considère du côté canadien-anglais l'effet des traductions, de la réception critique et surtout des premiers essais de description d'une littérature nationale incluant les deux nations fondatrices. Elle en vient à présenter Archibald MacMechan, auteur de *Headwaters of Canadian literature* en 1924, et Lorne Pierce, auteur de *An outline of Canadian literature (French and English)* en 1927, comme les créateurs d'un nouveau polysystème littéraire canadien.

INTRODUCTION

Sur ce même terrain, Réjean Beaudoin et André Lamontagne traitent d'« Un demi siècle de réception critique de la littérature québécoise au Canada anglais : 1939-1989 ». Leur attention se trouve particulièrement retenue par les divergences dans la critique en français et en anglais portant sur les mêmes auteurs québécois : par exemple la plus grande fortune de Roch Carrier et la moins grande de Pierre Vadeboncœur, de Jacques Poulin ou de Réjean Ducharme dans le milieu anglophone. Ils fournissent à titre d'hypothèses divers facteurs idéologiques qui pourraient expliquer ces écarts de valorisation.

Les plus précis passeurs de frontières culturelles restent sans doute les traducteurs et il n'est pas étonnant que leurs activités aient entraîné une vigilance de plus en plus soutenue de la part des spécialistes et même en particulier une histoire propre. C'est vers cette histoire que nous mène Kathy Mezei dans « Dialogue and Literary Translation » à propos de l'école canadienne de traduction : elle nous fait voir comment les féministes ont joué un rôle déterminant dans l'évolution qui a conduit de modèles binaires fondés sur le principe du passage d'un texte source à un texte cible vers de nouveaux modèles qui mettent en jeu des textes collectifs et même interactifs. Pour un secteur plus restreint, celui de l'adaptation théâtrale, Louise Ladouceur s'applique à mettre au jour dans « Recently Canadian : versions franco-québécoises du théâtre canadien-anglais » les stratégies employées pour déjouer les stéréotypes de réception idéologique dans les adaptations théâtrales où le registre parlé complexifie le statut littéraire des textes dramatiques. Le révélateur est bien entendu le langage populaire ou plutôt l'effet idéologique qui résulte de son adaptation en quelque sens que ce soit. Malgré ce que l'on peut considérer comme des avancées intéressantes, la distance entre les « solitudes » reste difficile à réduire.

Au delà de ces interrogations sur la composition des identités littéraires nationales, l'histoire propose aujourd'hui de nouveaux pôles collectifs où se fondent et se reconnaissent différentes subjectivités littéraires. Celle des femmes par exemple, dont nous reparlerons plus loin, ou encore celle des gais et lesbiennes qui intéresse Peter Dickinson. Dans « Canada's Queer Literatures in an

International Frame », il démontre aisément que l'écriture homosexuelle a été submergée dans l'histoire nationale et plus précisément réduite par une réception critique homophobe. Contre celle-ci, il propose une histoire des textes « Queer » comme écriture oppositionnelle appartenant à une tradition internationale spécifique. Clément Moisan, dans « Pour une histoire comparée des écritures migrantes du Canada et du Québec », met en évidence pour sa part une altérité migrante sans pour autant la séparer de l'espace national. Il note à propos de la réception de ces pratiques une perte de pertinence de l'origine nationale propre alors qu'importe en revanche la référence au pays d'arrivée. Il se refuse de fait à l'appellation « *littérature* migrante » pour respecter le caractère prépondérant du national sur le migrant. Est-il si sûr d'ailleurs que Dickinson lui-même, traitant d'auteurs canadiens et québécois, se soit ainsi délivré du carcan national contre lequel il lutte ?

Il existe évidemment un autre grand mode de division du champ littéraire que celui des identitaires sociaux, mode qui opère d'ailleurs le plus souvent sans problème à l'intérieur des découpages spatiaux nationaux : celui des genres et des médias. Ces classes formelles et matérielles posent à l'analyse temporelle des problèmes d'hétérogénéité tout particuliers que les historiens littéraires prennent de plus en plus en compte. Ainsi Chantal Savoie, dans « Moins de dentelles, plus de psychologie et une heure à soi : les *Lettres* de Fadette et la chronique féminine au tournant du siècle » fait-elle apparaître, dans l'histoire littéraire du Québec, des femmes écrivains plus tôt que l'on avait coutume de les voir jusqu'à présent, simplement à chercher dans les périodiques, plutôt que de s'en tenir aux livres et en prenant en considération un genre aujourd'hui non reconnu littéraire, la chronique, pourtant tout à fait légitimé il y a cent ans. Il faut pour cela savoir s'intéresser à la naissance des pages féminines dans les journaux, à la naissance même des magazines, donc à l'histoire des médias. De façon plus surprenante encore, dans « Le théâtre vu par les auteurs dramatiques », Lucie Robert cherche des « Fragments d'une histoire méconnue », celle du théâtre au Canada que la pauvreté des archives paraît lui refuser. Elle la trouve dans les mises en fiction qu'en

INTRODUCTION

donnent les auteurs dramatiques eux-mêmes dans les œuvres où ils réinventent, à la mesure de leur inspiration, les pratiques théâtrales qu'ils rencontrent dans la réalité. Ce théâtre-là, imaginaire, se révèle pourtant en prise active sur le contexte tant artistique que social qu'il évoque. On ne s'étonnera pas de voir apparaître en fin de parcours la contribution de René Audet, « Le genre, variable inerte dans le cyberspace ? Éléments d'une histoire de la littérature électronique ». Aujourd'hui, un changement important du culturel vient de là et on ne voit pas pourquoi la littérature n'y trouverait pas place. De fait, Audet pointe de nouveaux genres, l'« hyperfiction » et l'« hyperpoésie visuelle », qui échappent aux contraintes du livre et annoncent un développement intéressant de l'histoire littéraire, mais qui se manifestent dans le contexte le plus insensible aux déterminations identitaires nationales.

Cette fin ouverte convient parfaitement à un ensemble de réflexions qui cherchent plus à déblayer de nouvelles voies qu'à donner des états présents conclusifs. L'attention aux sujets possibles de l'histoire littéraire - et surtout à celui de leurs rapports à sa matrice identitaire - entraîne à voir plutôt vers où nous allons que d'où nous venons. D'où nous venons paraît assez clair : de la narration de la nation littéraire, où nous allons offre de multiples possibles, des convergences encore à l'épreuve. De nouvelles histoires littéraires à éprouver.

LITERARY HISTORY IN CANADA
AND NATIONAL IDENTITY FORMATION

E. D. Blodgett

University of Alberta

New histories that suggest how various traditions can be interwoven and cross-examined would restore the dialectical tension to the dialogical that gets lost in celebrations of liberal pluralism.

Brook THOMAS
*The New Historicism
and Other Old-Fashioned Topics.*

Whatever else may be the object of its intent, literary history is an argument. It seeks either to construct or rewrite the sense of a nation. In this respect, it participates in a number of discursive practices employed by historians, political scientists, and economists, among others, untroubled by the charges that many critics and theorists of literature have mounted against it during the twentieth century. As critics have repeatedly asserted, literary history cannot “grasp texts as aesthetic designs” (Perkins, 1992 : 7). From the perspective of theory, “literary histories [are], at best, merely hypothetical representations” (Perkins, 1992 : 14). Between the extremes, however, of theory and criticism, literary history continues to be written. This is largely because literary history is

neither criticism nor theory, but it avails itself sufficiently of both to seem as if it were on occasion, giving the appearance, therefore, of being a dilettante at times in a profession that requires that it show itself as “intellectually responsible” (Perkins, 1992 : 12).

Inasmuch as its responsibility is for the most part the construction of the nation, it only draws upon criticism and theory to serve such an end. True enough, while there are literary histories in Canada that appear more encyclopaedic than narrative, such as Carl F. Klinck’s *Literary History of Canada. Canadian Literature in English*, particularly the fourth volume, most have a nation and a sense of history at least implicitly in mind. In Canada, furthermore, they range from prefatory statements, such as those of A.J.M. Smith, that serve as introductions to anthologies, to more monumental statements, such as the on-going *Vie littéraire au Québec*, already in its fourth volume. Of the sixty some narratives that constitute the corpus of literary history in Canada, the nation and how it is constituted by means of literary texts is the dominant theme. It should be remarked, however, that ‘nation’ is not a term that possesses a definition that would claim general agreement. Nevertheless, it is evident that there are four or five representative kinds of histories that permit general distinctions to be made. The object of this paper is to examine two contemporary histories, particularly in respect of the manner in which the nation is constructed, and then to situate this discussion in the larger one raised by historians with regard to the emergence of the nation. The histories chosen are in many respects representative and indicate in exemplary fashion the various connotations that ‘nation’ acquires in Canada as it has emerged from anglophone and Québécois francophone traditions.

The dominant in anglophone literary history, not to speak of much of its literature, is the ambivalent *genius loci*. First of all, Canada’s geographical space is, as Northrop Frye, echoing others has remarked, “an obstacle” (Frye, 1965 : 824). Its lack of centre reminds one of Gertrude Stein’s comment about Oakland, California, namely, “There’s no there there.” Space, furthermore, is such a dominant that literary historians of English Canada have frequent

difficulty in constructing a history that is more than a kind of background against which texts are placed as if they were pictures at an exhibition. A notable example of such a history is Elizabeth Waterston's *Survey: A Short History of Canadian Literature*, and it is omnipresent and well exemplified in the opening sentences of William J. Keith's *Canadian Literature in English*: "Canada. A country stretching over 3,000 miles" (Keith, 1985 : 1). Fully aware of the impossibility of finding a centre for Canada, W. H. New's *A History of Canadian Literature* (1989) begins by arguing against the usual markers of "Snow, North, Wilderness" (1989 : 1) in order to construct a Canada in which "definitions of a single Canadian identity are suspect" (1989 : 2). For the old conundrum of space, New appears to posit cultural diversity. His next move, as the chapter titles indicate, is to define diachronic difference as a matter of style. Thus, the initial stylistic marker of Canada is myth. These are the myths that belong both to several First Nations that composed Canadian space before European contact and myths that were made of them by Europeans. Beginning in myth has a distinct impact upon the construction of history inasmuch as it begins *in illo tempore*, in other words, not in historical but sacred time. Historical time begins with the second chapter in the year 1867, and everything that happened before is drawn into the general theme that Canada is the creation of several nations beginning with "the putative visits to North America by Chinese sailors" (1989 : 24). It is also the date that permits a distinction between "two political planes : one observing writers sequentially against a set of events, the other observing written works as formal embodiments of separate attitudes and expectations" (1989 : 24). In most respects, New's preference is for the latter. Sets of events are provided in an introductory manner for every chapter, and so give the impression of points of departure, rather than instruments that would integrate literature and history. When history arrives in the place of myth, it arrives, as the initial sub-heading of the chapter states, as "Background". In this respect, he appears to imply Yuriy Tynjanov's notion of literary evolution as immanent change.

The consequences of such an ordering principle is that, as history of literature is constructed as a history of discursive practices, so history is understood as a matter of narration. Thus, the second marker is journalism and the reportage of missionaries and explorers. So space is made accessible, for the most part in prose, for, as New argues in respect of Jacques Cartier, the founding gesture in the acquisition of space is to give “names to the land” (1989 : 39). But far from being merely lexicographers, the role of the earlier explorers transcends documentary to narration and in the process becomes part of “the growing signs of shared memories inside Canada, and of memories shared through the art of literary allusion” (1989 : 46). Narrative practices themselves are thus used to construct the sense of an emerging nation, and at the same time such practices are understood as ideological encoding. Statements by literary historians, furthermore, are subject to the same limitation of horizon, and one of the earliest of English Canada’s literary historians, notably Edward Hartley Dewart, is perceived as constrained by “his Methodist anglophone Ontario perspective” (1989 : 80).

The fourth chapter, “Narrators : literature to 1959”, is the one chapter that addresses the question of the nation, embraced by the years 1922-1959, and the shape of the chapter suggests that the nation came upon the threshold in the final year as part of what are called “National presumptions” and “Sources of change.” Both the francophone and anglophone aspirations are carefully weighed, and the chapter concludes with the assertion that “Writers began to seek structures of expression that would rephrase and so reinterpret their culture, free it from the definitions of the ‘Other,’ so to speak, and hence encode a new authenticity of self” (1989 : 212). In effect the nation cedes almost immediately to the subject as encoder, to use the defining word of the last chapter, which concludes with two significant themes. The first addresses all the narrative strategies used to structure the argument of New’s history : “The myth-makers, journalists and storytellers who preceded [the encoders] became consciously part of the context within which they wrote. Contemporary writers have reinterpreted their literary inheritance

in their own terms, for their own time. They have shaped the words of speech and history into the malleable forms of a contemporary art" (1989 : 296).

Consistent with the general argument of the book, history of literature may be understood as a plurality of discourses that subsume history and the nation as encoded ideology. More striking, however, is the opening sentence of the paragraph that follows : "The tendency toward fracture, discontinuity, uncertainty and disorder that characterizes so much writing of the 1970s and 1980s is therefore not fixed" (1989 : 296). Hence, New summarizes his history by remarking : "Given the context of the closing chapter... it is well to regard this entire book as a history-in-process" (1989 : 296). Thus, a historicist view of history, paradoxically, redeems anglophone writing from the burden of history, a point to which I shall return. It is the final effort among many to achieve this end in English Canada, and it helps explain, perhaps, why it is so difficult for anglophone literary historians to find the nation within their narratives. In this instance, the nation is simply a moment that has passed, that is, if it ever got beyond certain "presumptions", to use New's word. For the nation is not what is desired by the text. What is desired is the realization of discontinuity as, paradoxically, Synecdoche, that is, an integrative structure (cf. White, 1973 : 35), signified by a plot initiated by the mutual misprision of Aboriginal and European and reaching fulfilment in the fissures of discursive practice. If an idea of nation is to survive the challenge of multiple contexts, it is not clear in what way, inasmuch as the multicultural society espoused by the text is at odds with what New constructs as the more unified society of Québec, another nation in itself, not to speak of burgeoning Aboriginal nations. Or, it means that the idea of nation that his literary history struggles with has not yet been fully invented as an articulated entity. More disturbing, however, is the fact that whether or not history is overcome in New, his text represents the culmination of the problem of writing English and French Canada, as well as ethnic, Aboriginal, and Inuit cultures, into the same mentality. Adjacent though they may be geographically, they do not appear to know each other, to encounter each

other in any significant way even when they, as in New, accept the framework of history. For histories as articulated through various literatures differ in both use and function, and appear capable at best of carrying all the cultures “madly off in all directions”, as one might say.

Literary histories of Aboriginal writing in Canada differ radically, as one might surmise, from that of settler histories. They do not feel the need to problematize either space or time – essential issues in anglophone and francophone histories – but rather the catastrophe that European invasion carries with it. There are three such histories, two of which announce in their subtitles how the central issue is to be construed. Penny Petrone’s history, which I discuss, is entitled, *Native literature in Canada : From the Oral tradition to the Present*. Diane Boudreau’s title is somewhat similar : *Histoire de la littérature amérindienne au Québec : oralité et littérature*¹. With more emphasis than Boudreau, Petrone wants to suggest that orality is the mark of the past, and her history is structured to argue that history and writing among First Nations are coterminous. Her first chapter is entitled “Oral Literatures” and her second “1820-1850”. Prior to this period, native texts were recorded in English or French primarily by missionaries. It was both native and appropriated. After 1812 and the failure of Tecumseh’s efforts to organize a confederacy, native writers began to record their experiences directly without recourse to mythology. Entering history was, needless to say, culturally overwhelming and is analogous to a Fall, in a manner recalling New’s narrative, from the world *in illo tempore* – from the sacred space of myth – into a European sense of time.

Such a historical structure may be attributed to the fact that Petrone is not herself Aboriginal, but simply to compose such literature in a historical framework poses a problem since the pre-

1. The third by Robin McGrath is entitled *Canadian Inuit Literature : The Development of a Tradition*. National Museum of Man Series/Musée nationale de L’Homme collection Mercure. Canadian Ethnology Service Paper No. 94/Le Service canadien d’Ethnologie dossier No. 94. Ottawa : National Museums of Canada/Musées nationaux du Canada, 1984.

contact period is construed as myth. While Petrone does not address this issue, support for doing so may be drawn in part, at least, from the fact that writing was imported as an aspect of missionary work, and the first native texts reflect the influence of the Bible, particularly in the translations of books of the Old and New Testaments by native missionaries into Ojibway. Another genre in which the biblical intertext and paradigm is present is the sermon literature of the period. The languages that eventually predominated were not the native vernaculars, but rather the dominant languages of settler-cultures. The paradox that writing in English and French produced, however, was to memorialize catastrophe along with traces of a pre-catastrophic past. It became the sign of dispossession among the many First Nation cultures of Canada, and a primary means for a people in a dominated position to seek agency by providing a lingua franca. Consequently, no history of First Nations writing, no matter how objective it may strive to be, can avoid being political. It is, explicitly or implicitly, a literature of protest, inasmuch as "The literature of Canada's native peoples has always been quintessentially political, addressing their persecutions and betrayals and summoning their resources for resistance" (Petrone, 1990 : 182). Finally, as I shall indicate in my conclusion, the combination of the biblical model and the emergence of a written literature, despite their European provenance, were of deep significance in the ideological emergence of the sense of nationhood.

The writing of history has always been in some sense progressive : one dynasty always follows another. Such a structure, however, does not prevent recursive gestures that inscribe the past with meanings derived from the present of the writer, and in so doing recognize a debt to Nietzsche. In anglophone literary history this tendency is obscured by the fact that history is generally constructed as an *hors texte*, a background that provides an anatomy of datable events not always intimately related to literature. In the instance of Aboriginal histories, dates are less important than the gradual awareness of what writing represents. Since writing, however, is ambiguous as the sign of loss through which agency is

sought, the subject it interpellates is generally split between the 'whole' subject of orality and the disseminated subject of writing (cf. Ong, 1982 : 74-77). Much of the effort of literature is therefore turned to recapturing the oral, making it hybrid in a post-colonial sense. The subject is drawn into history but seeks to recover the larger meaning of itself that orality represents, a process well illustrated in Thomas King's novel, *Green Grass, Running Water*. Francophone literary history is also constructed with recursive gestures, arguing that history as a memorializing project integrates the past with the present by inscribing it with the desires of the present.

La Vie littéraire au Québec is not only a characteristic but also an exemplary illustration of the project of francophone Québec. It is characteristic because of the continuous construction of a historicized subject. It is exemplary because the "set of events", to use New's expression, is not simply homologous to the literary series ; rather, it is continuously integrated with writing by means of the institutions which are conjoined in Pierre Bourdieu's notion of the *champs*. Because all literary history produced in Québec has a clearly articulated beginning (unlike the practice in anglophone literary history), a plot is always discernable : in the beginning the French army was defeated (Lemire, 1991 : 68). The date often chosen is the year 1760, the year in which the French possessions of North America were ceded to the British. The date chosen, however, in this history is 1764, the year in which the printing press was brought to Québec. The emergence of a national literature depends, therefore, upon the autonomous means to produce it, and its introduction in this history is an event that originates the field within which literature as the sign of the nation is at stake. For the press was, on the one hand, an instrument of the government and the Church, while, on the other hand, it represented the Enlightenment in action. The field is not, then, an order of historical events ; it consists, rather, of layers of ideological interests that continually intersect, beginning in school curricula, moving through the field of production and reception, and including, in the initial volume, the changes that occurred in Europe during the seventeenth and eighteenth centuries in respect of the function of

literature. The field is the horizon within which history and literature interact.

As a consequence, literary history is primarily concerned with texts to the extent that they are the manifestation of certain infrastructures without which literature would not be produced. Each volume, then, is framed by general examinations of the field that characterizes the period, the general social and economic conditions of the moment, which include kinds of education available, the state of the language, the figures who used it for whatever ideological purpose, and the market in which literature became public. Only after this information is prepared for the reader are the texts of the period considered. One of the effects of such a structure is that progress is made through time but always by returning to the same kinds of considerations. The form is at once linear and cyclical, and its function draws the actual reader ever closer to the implied reader, each supporting the other in the acquisition of agency that the history enacts. Thus, toward the conclusion of the first volume, while addressing the issue of reception, the role of the press is reviewed as the instrument of production which creates, to use the language of communication models, a receiver who, in turn, becomes a subsequent producer. "Ainsi," it is affirmed, "se referme un cercle qui peut se répéter presque indéfiniment." (Lemire, 1991 : 356). Here lie all the possibilities of the developing field in the metaphor of the circle, announcing the inception of autonomous agency.

To an extent that might surprise an English-Canadian reader, what is at stake in such a history is the subject, and literature is a function of language and its preservation. Furthermore, unlike anglophone literary history, history in its continuous unfolding, is a foreground such that dates mark not only significant shifts in the literary field but also crucial moments in the positioning of the subject in its trajectory toward fulfilment as an autonomous agent. Although the meaning of the plot varies according to the intent of the historians, it always takes as its habitus a condition pointed out almost a century ago by Charles ab der Halden, a historian of early French-Canadian writing, namely, that "la littérature canadienne

est une littérature d'action" (1904 : 14). The object of the action is the shaping not of a reader but of subject enterpellated so as to emerge as distinct from both English-Canadian and French culture. As a consequence, the communication model of production and reception, which is used with great ideological finesse, transcends its role as a means of elucidating the conditions of the field and its agents at a given historical moment. It plays an intensely dramatic and didactic role in bestowing a national identity upon the subject.

While it is often supposed that the activities of literary critics are little more than pious homage to the humanist tradition, this is possibly a delusion. Adrian Hastings in his recent series of lectures entitled, *The Construction of Nationhood : Ethnicity, Religion and Nationalism* argues, in fact, that "For the development of nationhood from one or more ethnicities, by far the most important and widely present factor is that of an extensively used vernacular literature" (1997 : 2-3). Moreover, among several other conditions necessary for nations to emerge, he argues that religion – Christianity in particular – has played an inestimable role in such development. These are arguments that have a special force when considered in the light of the literary histories produced in Canada and Québec. It should be evident, first of all, that, as the examples of these histories provide, the nation is intimately related to vernacular literatures and *a fortiori* to the shape that can be given to them. For the shape they assume is predicated upon a notion of national subject who reciprocally participates in its formation. The subject is shaped, however, by more than simply a common body of texts. What is necessary, as the title *La Vie littéraire au Québec* implies, is the activity of the *literary* of which texts are only a manifestation. It is an activity that encompasses all the conflicting aspirations of a society, demonstrating with ease that a nation is an idea that transcends the GDP. So, despite all the skepticism that such theorists as David Perkins expresses, literary histories continue to be written. As I have suggested, however, their value does not lie primarily in what they say about literary texts as texts, but rather in their modelling function. The emphasis on the vernacular that Hastings places calls attention to the specific character of

a nation and its literary manifestation, and certainly one of the important aspects of *La Vie littéraire au Québec* is the history of the survival of the French language in Québec. It is the basis without which neither the nation nor its literature would have emerged. By contrast, New takes language for granted, as do other anglophone literary historians. It is assured through the dominance of English in North America. The problem, as a result, is to distinguish the Canadian from the American vernacular, which almost all anglophone literary histories are at pains to do.

Of somewhat more interest, however, is the role of religion in the construction of the nation. As we have seen in New, religion is primarily a discursive formation. As I shall indicate, however, it played a larger role in the conceptualization of anglophone literary history. *La Vie littéraire au Québec* is equally attentive to the educational role played by the Church, particularly in the nineteenth century. Hastings proposes a number of ways in which the Christian religion played a formative role in the shaping of nationhood : “first, sanctifying the starting point ; second, the mythologisation and commemoration of great threats to national identity ; third, the social role of the clergy ; fourth, the production of vernacular literature ; fifth, the provision of a biblical model for the nation ; sixth, the autocephalous national church ; seventh, the discovery of a unique national destiny” (1997 : 187-188). Admittedly, these are functions that are developed in respect of the mediaeval church, but they continue to be valid in our more secular contexts.

Unquestionably, during the first half of the twentieth-century Québec was nourished by the *manuels* of Camille Roy, *ptre*, and his efforts to promote “la vie nationale” through the study of literature (1920 : 116-119). Through him, the Church was intimately a part of the national and the literary². To suggest, however, that

2. Despite Roy’s immense efforts, it should be noted, however, that “l’Église catholique a historiquement veillé à ses intérêts, aux intérêts religieux, tout en veillant aussi aux intérêts linguistiques, mais *secondaires*, dans la hiérarchie de ses valeurs” (Lamonde, 2001 : 245). Such a policy of linguistic marginalization was often dependent upon Rome’s notion of the universal church.

La Vie littéraire, so clearly inspired by Michel Foucault, Pierre Bourdieu, and Jürgen Habermas, has a Christian subtext may seem ironic. Nevertheless, the conditions that Hastings develops may be seen as put to the service of a clearly secular project. Thus the first two points, that is, “sanctifying the starting point” and “the commemorating of great threats to national identity,” are to be seen the way in which the Enlightenment is embodied in the eighteenth-century writers Fleury Mesplet and Valentin Jautard, and whose inspiration was later reflected in the periodicals of Étienne Parent and the foundational history of François-Xavier Garneau. The latter, furthermore, can be said to have devoted his history to memorializing the formation of a national identity and becoming a continuous reference for literature and history. Finally, that the general trajectory of all francophone literary history is “the discovery of a unique national destiny” goes without saying.

As we have seen, anglophone literary history in New, and practically all the others, appears disconnected from history as lived, temporal experience. Part of the reason for this may also be found through reference to the Bible. Its most eloquent explanation may be found in Northrop Frye, whose “Conclusion” to Klinck’s *Literary History of Canada* is a summa of the anglophone position that draws on his predecessors and paves the way for historians such as New. Frye’s view is that literature is mythopoeic, and his predilection is for the apocalyptic, while his reading of history is through the New Testament as fulfilment, revelation and, finally, deliverance from temporality and even literary history (cf. Lecker, 1995 : 201). New may be said to replace mythopoesis with discourse practices, which keeps the distance between literature and history clear. His subject, in contrast to the subject of francophone literary history, is not positioned within the struggles of history, but, rather, appears to construct itself with autonomous freedom, having moved beyond the limits of the nation. In sum, just as francophone literary history seeks the past in order to take full possession of its history, so anglophone literary history, in many ways overwhelmed by space, endeavours to inscribe it with literary texts and so overcome it and its history.

LITERARY HISTORY IN CANADA

WORKS CITED

- FRYE, Northrop (1965), "Conclusion", in Carl F. KLINCK (ed.), *Literary History of Canada: Canadian Literature in English*, Toronto, University of Toronto Press.
- HALDEN, Charles ab der (1904), *Études de littérature canadienne française*, Paris, Rudeval.
- HASTINGS, Adrian (1997), *The Construction of Nationhood: Ethnicity, Religion and Nationalism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KEITH, William J. (1985), *Canadian Literature in English*, London and New York, Longman.
- LAMONDE, Yves (2001), *Allégeances et dépendances. L'histoire d'une ambivalence identitaire*, Québec, Éditions Nota bene.
- LECKER, Robert (1995), *Making It Real: The Canonization of English-Canadian Literature*, Concord (Ont.), Anansi.
- LEMIRE, Maurice (ed.) (1991), *La vie littéraire au Québec*, t. I: 1764-1805 *La voix française des nouveaux sujets britanniques*, Saint-Foy, Les Presses de l'Université Laval ; t. II (1992): 1806-1839 *Le projet national des Canadiens*.
- LEMIRE, Maurice, and Denis SAINT-JACQUES (eds.) (1996), *La vie littéraire au Québec*, t. III: 1840-1863 *Un peuple sans histoire ni littérature*, Saint-Foy, Les Presses de l'Université Laval ; t. IV (1999): 1870-1894 *Je me souviens*.
- NEW, William Herbert (1989), *A History of Canadian Literature*, London, Macmillian.
- ONG, Walter J. (1982), *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London and New York, Methuen. (Coll. "New Accents".)
- PERKINS, David (1992), *Is Literary History Possible?*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- PETRONE, Penny (1990), *Native Literature in Canada: From the Oral Tradition to the Present*, Toronto and New York, Oxford University Press.
- ROY, Camille (1920), *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, Québec, L'Action Sociale.
- THOMAS, Brook (1991), *The New Historicism and Other Old-Fashioned Topic*, Princeton, Princeton University Press.

TENDANCES ACTUELLES EN HISTOIRE LITTÉRAIRE CANADIENNE

WATERSTON, Elizabeth (1973), *Survey: A Short History of Canadian Literature*, Toronto, Methuen.

WHITE, Hayden (1973), *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.

COMPARATIVE NORTH AMERICAN
LITERARY HISTORY AND ALTERITY :
BERCOVITCH, BLODGETT,
AND A HERMENEUTICS OF NON-TRANSCENDENCE

Winfried Siemerling

Université de Sherbrooke

Le moment des découvertes est souvent trompeur : le paysage s'y donne comme un champ infini de possibilités, on le traverse comme l'a fait Jacques Cartier, dans une sorte d'enchantement et d'avidité sans cesse comblée. Mais bien vite, dès qu'il faut s'arrêter et s'installer, c'est tout ce qui manque qui apparaît soudain sous un jour impitoyable.

Alors, ce qui avait été un mouvement irrésistible vers l'avant se transforme en besoin de refuge, en repli sur les choses les plus simples, en retour sur soi, sur ce que *je* deviens dans ce monde étranger et hostile.

Pierre NEPVEU,
Intérieurs du nouveau monde.

1. THE “NEWNESS” OF THE NEW WORLD

The “New World” constitutes a privileged chapter in the history of difference and its recognition. If the “New World” as such is an invention produced in European discourse, it also produced time and again gaps and hesitations in this discourse. In such moments of disjunction, a discontinuous and often doubled consciousness was separated from continuous projections of European consciousness. The extensions of certainty and sameness, the expectations of an accumulative return of empirical reality and of empires of belief, met with differences that often produced hesitations, awareness of non-identity, or temporary retreat – Pierre Nepveu’s passage from *Intérieurs du nouveau monde* traces such a trajectory. Articulations of the sudden incongruity of the known world with another world – and the “first voyages west by Europeans expressed an interest not in finding a new world [...] but in finding a *known* world, the Orient” (Turner, 1995 : 3) – evidenced many perceptual continuities with available models, such as for instance the Greek ethnographic tradition (the elder Pliny or Herodotus) that yielded “monstrous races” (Grafton, 1992 : 35-48) and the notion of “barbarians” as those who speak another language (Greenblatt, 1991 : 10). Continuity varied significantly, however, in strategies that included superiority, alienation, assimilation, and wonder : a writer “could insist that other cultures were both similar and different at once – or he could argue that they belonged to a world of their own” (Grafton, 1992 : 48). In his *Marvelous Possessions*, Stephen Greenblatt isolates in particular the ambiguities of wonder : “What are its origins, its uses, and its limits ? Is it closer to pleasure or pain, longing or horror ? Is it a sign and an agent of renunciation or possession ?” (1991 : 14). Greenblatt takes us to a passage in Léry’s *History of a Voyage* in which, he says, the “experience of wonder seems to resist recuperation, containment, ideological incorporation ; it sits strangely apart from everything that gives coherence to Léry’s universe, apart and yet utterly compelling” (Greenblatt, 1991 : 17 ; see also Turner, 1995 : 6). Michel de Certeau describes this moment as “a stolen instance, a

purloined memory beyond the text” that “opens a rift in time” (1988 : 213 ; qtd. Greenblatt, 1991 : 19). This incongruity signals a difference that resists incorporation ; it is not a function or derivation of the known, but forces the writer to acknowledge another world, a world that imposes a different vanishing point that nonetheless coexists together with that of the old. This sense of alterity and incompleteness is central to the “newness” of the “New World.” Greenblatt writes : “This rift, this cracking apart of contextual understanding in an elusive and ambiguous experience of wonder, is a central recurring feature in the early discourse of the New World” (1991 : 19). The experience of unexpected non-identity will contribute decisively to a modernity that begins to conceive of a relativity of time and space and culture, and eventually posits different histories and their comparability. Erich Auerbach evokes in *Mimesis* the early humanists’ growing sense that their present was substantially different from “the events of classical history and legend and also those of the Bible,” separated not “simply by an extent of time but also by *completely different conditions of life.*” Thus emerges “a historical perspective in depth such as no previous epoch known to us possessed” (Auerbach, 1957 : 282 ; qtd. Anderson 1983 : 67, Anderson’s emphasis). Benedict Anderson, who quotes this passage in *Imagined Communities*, suggests that “comparative history” eventually leads to the idea of a modernity explicitly different from “antiquity,” and capable of surpassing it. The *Querelle des anciens et des modernes* introduces for him the idea of progress, and of an inherently different, new time (1983 : 67). This temporal alterity interacts with the spatial one that comes with the European discoveries of other civilizations, producing a sense of what Anderson calls “an irremediable human pluralism” (1983 : 67). Later, this sense of possible, divergent vantage points also begins to relativize an “overarching poetic [that was] one, indivisible, normative, imperious, all-encompassing,” thus contributing further to the emergent conditions of comparative literature (Guillén, 1993 : 24-28). Articulations of the “newness” of the “New World” in particular have been crucial to reflections on North American culture

and literary history, perceived in their emergence against a background of previously existing models¹.

How would one think of the “newness” of the “New World” as a relation and a story of non-identity ? As a relation of difference for example with the Old World, and not a projection of the Old World onto the New ? In terms of the predicament of Columbus (as evidenced in his diary entries of October 21, 23, and 24, 1492) : how not to mistake Cuba for Cipango (Japan), as the island re-announcing the supposedly already known, the Cathay (China) described by Marco Polo ?² The difference of the new, and the alterity of what will be called the New World, expose the liminality of consciousness and knowledge. At the threshold of the new, consciousness begins to move back and forth in a space between a “recognition” that repeats and projects the old knowledge of the Old World, and a disorienting “re-cognition” that makes this liminal consciousness of discovery see, and be, at least double³.

1. See Siemerling (1998), “Rereading the Nation”, esp. 1-9.

2. As Grafton points out, Columbus was an active reader who “peered through tightly woven filters of expectation and assumption from the past” (1992 : 75). Bartholomé de Las Casas, whom we owe the abstracted notes of Columbus’ lost journal of his first voyage, “saw Columbus as a great reader [... and] showed in detail, using the primary sources, that Columbus had read and annotated a number of books” (Grafton, 1992 : 77). “These included Marco Polo’s *Orientalium regionum*” (Sale, 1990 : 15).

3. This departure also poses the question of return, both as *nostos* and as *gain*. For the old and the Old World to “gain” (thus instituting coloniality and the subsequent conundrums of postcoloniality), consciousness also has to return and come home, as in the many returns of the Hegelian Absolute Spirit ; for the new in the New World to gain, consciousness has to depart both the Old World and unity and synthesis, and acknowledge doubleness and non-transcendence of its principles. An uncertain sense of the mission’s “gain” may be gleaned from Stephen Greenblatt’s remark that “the grant Columbus received from Ferdinand and Isabella speaks of Columbus as ‘going by our command [...] to discover and to *gain* certain islands and mainland in the Ocean Sea [...]. This language – ‘descobrir é ganar’ – suggests something more than a diplomatic or commercial voyage, but neither the sailors nor the ships of the first expedition were

Indicative of some of the less “wonderful” responses to this experience of “irremediable human pluralism” is again Greenblatt’s observation that

throughout the early discourse of the New World, the reassuring signs of administrative order [...] are deceptive ; [...] they draw away from a sense of all that is unsettling, unique, and terrible in the first European contacts with the peoples of America. [...] in the face of the unknown, Europeans used their conventional intellectual and organizational structures [...] and [...] these structures greatly impeded a clear grasp of the radical otherness of the American lands and peoples.

But this should not, he says, “efface the incommensurability, the astonishing singularity, of the contact initiated on October 12, 1492” (1991 : 54-55). Such “incommensurability,” however, was rarely accounted for in the acts of translative violence that dominated the history of interpretation and understanding of a New World that figured often mainly as an object of possession. As Arnold Krupat writes (with reference to Greenblatt) in *The Turn to the Native* : “To say that the people indigenous to the Americas entered European consciousness only by means of a variety of complex acts of translation is to think of such things as Columbus’s giving the name of San Salvador to an island he *knows* is called Guanahani by the natives – and then giving to each further island he encounters, as he wrote in his journals, ‘a new name’” (Krupat, 1996 : 32).

Incommensurability addresses questions of alterity that the current moment of globalization again so clearly poses. Greenblatt studies the fate of such incommensurability in the first contact of the soon-to-be “Old” World with the “New” World (1991 : 54), which he sees “as an absolute break” and as substantially new and

appropriate for a serious military campaign, so that it is difficult to envisage what kind of ‘*gaining*’ the monarchs had in mind” (Greenblatt, 1991 : 53-54, emphasis added).

different compared with previous encounters with other cultures. This moment participates, as we have seen, in a series of developments that contribute to a sense of relativism, cultural pluralism, and alterity that seems primordial to any concept of the modern (one could argue, in fact, that many philosophical systems that have marked modernity – such as Hegel’s, for instance – were attempts to overcome this sense of relativism and uncontained alterity). This moment is crucial of course for thinking about postcoloniality ; and it is pivotal, I will suggest here with reference to two contemporary theorists of literary history, for problems of literary history in North America and a New World that, from the beginning, had to perceive of itself as relative : in relation to cultural definitions that preceded it and against which it had to work out its differential definitions of emergence.

How to think the “newness” of the “New World” as a relation of non-identity ? In some sense, New World narratives all seem to begin as cultural translation, into what Greenblatt calls the “reassuring signs” of a known order. To the extent that literary histories are part of a culture, and help to weave what Sacvan Bercovitch, in his discussion of the culture of American Puritans, calls “the ‘webs of significance’ spun out by successive generations [...] in order to justify their way of life to themselves and to the world at large” (1978 : xiv), they participate in this process of translation into a known order, or perhaps at least a somehow re-assuring one. In his study *The American Jeremiad*, Bercovitch sets out to examine in the American case “one major thread in that process of self-justification, the myth of America” (1978 : xiv). I want to explore here (with reference to the work of Bercovitch and then in comparison with the reflections on literary history by E.D. Blodgett) the relation such myths might have with alterity, and to what extent a relationship of myth to non-identity has relevance for the thinking of literary history. I will try to distinguish between three modes of liminality : a mode of exclusion, a mode of inclusion and incorporation that evokes also the possibility of cultural voracity and anthropophagy, and finally a third mode that emphasizes non-transcendence and a recognition of the limit.

2. FROM *CONSCIENCE EXCLUANTE* TO THE ANXIETIES OF COMPARISON

Can one think about literary history in terms of what Édouard Glissant calls the “destin des grands livres qui ont marqué le début des communautés humaines” (1995 : 28) ? Societies begin with what he calls the “cri poétique” of an epic literature. He comments :

Hegel au chapitre trois de son Esthétique caractérise cette littérature épique comme une littérature de la conscience de la communauté, mais de la conscience encore naïve, c'est-à-dire pas encore politique, à un moment où la communauté n'est pas sûre de son ordre, à un moment où elle a besoin de se rassurer sur son ordre (que ce soit avec l'Illiade, la Chanson de Roland ou l'Ancien Testament). Ce cri poétique de la conscience commençante est aussi le cri d'une conscience excluante. C'est-à-dire que l'épique traditionnel rassemble tout ce qui constitue la communauté et en exclut tout ce qui n'est pas la communauté (1995 : 28).

For Glissant, this “cri poétique” exists precisely because the community is not sure of itself ; it is not the sign of a triumph, but a reassuring assertion that excludes what is not community in the face of uncertainty, menace, or ambiguous victory, as Glissant elaborates with reference to Charlemagne’s defeat at Roncevalles or the Greeks’ victory at Troy, possible only by means of a subterfuge (1995 : 29). Such narratives, however, are bound to malfunction in a globalized context of interdependence. Glissant rightly suggests that we do not have this option any longer since “nous ne pouvons pas faire comme si le politique n’était pas passé par là” (1995 : 30). Instead of the transformation of non-being and ambiguity into the “cri poétique,” and perhaps only after communal self-assertions that are often postcolonial (and this is endlessly important if we do not wish to short-circuit the dialectics of difference and fall back into “universalisms” defrocked invariably as disguised particularisms), we have what Charles Bernheimer has called “The

Anxieties of Comparison” (1995 : 1). Glissant gives convincing reasons for the assertion that “Comparative literature is anxiogenic” (Bernheimer, 1995 : 1) ; yet at the same time his arguments explain why comparative perspectives – or varieties of comparative literature that are dialogic rather than essentialist and identitarian – are not only best suited to current contexts but may even be unavoidable :

Nous n'en avons plus une conscience naïve mais une conscience angoissée. Pourquoi cette angoisse devant la réalité du chaos-monde don't il semble qu'il soit l'objet le plus haut de littérature aujourd'hui ? Parce que nous voyons bien que la conscience non naïve de cette totalité ne peut plus être excluante, ne peut plus passer par cette sécurisation que procurait, dans L'Iliade ou l'Ancien Testament, la certitude de la communauté élue s'établissant sur une terre élue qui ainsi devient son territoire. Car à la conscience non naïve de cette communauté nouvelle et totale se pose la question : comment être soi sans se fermer à l'autre et comment consentir à l'autre, à tous les autres sans renoncer à soi ? (Glissant, 1995 : 30)

How, in this light, has the experience of limit and alterity fared in narratives governed by the task to ascertain community over the uncertain ambiguities of exodus from the Old World and settlement in the New, in narratives that thus modelled the outlines of communal literary selves and of the histories that would tell their tale ?

3. SACVAN BERCOVITCH AND THE INCLUSIONS OF DISSENT : *COMMUNAUTÉ ÉLUE* AS *CONCORDIA DISCORS*

Sacvan Bercovitch's work on the American Jeremiad can be seen in this context as a critique – albeit a complicitous one – of a community's epic narrative whose “errand into the wilderness” and search for the new Jerusalem is that of a *communauté élue* – a

narrative and an errand perpetuated in the myth of American exceptionalism and the American dream. If the *conscience excluante* limits, in fact, liminality – if it works to close the *limen* to operate identity through exclusion of the other – the mode analyzed by Bercovitch, by contrast, continually breaches and crosses it. Colonization and westward expansion are the literal and historical forms of that mode ; a rhetoric of massive “in-corporation⁴” that fuels the American dream is the ideological form, perpetuated in the genre that scholars of American literary history have identified as the American Jeremiad.

This political sermon or “state-of-the-covenant-address” reminded the settlers of their special obligations to a God who would punish harshly any falling away of his chosen people. Yet the Puritans’ “errand into the wilderness,” as Perry Miller explained, produced a double sense of betrayal. The 1660 collapse of Cromwell’s protectorate left the Puritan errand with no place of ideological return, and forced upon the settlers an obligation of spiritual self-reliance (a situation comparable in several ways to that of the Catholic francophone settlers on the shores of the St. Lawrence, who felt abandoned by the revolution in their land of origin). In addition, the colonists’ own waywardness and iniquity added a further sense of failure ; in Bercovitch’s recapitulation, “they had been twice betrayed. Not only had the world passed them by, but the colony itself, the city set upon a hill as a beacon to mankind, had degenerated into another Sodom” (1978 : 5). Miller had thus interpreted the Jeremiad mainly as a “literature of self-condemnation” (Miller, qtd. Bercovitch, 1978 : 5) predicting doom for the new chosen people (*communauté élue*) as Jeremiah had for the old. Bercovitch, however, reinterprets this narrative of community and first distinctive American literary genre. He finds its distinctiveness “not in the vehemence of its complaint but in precisely the reverse. The essence of the sermon form that the first native-born American Puritans inherited from their fathers, and then

4. This corporeal sense of ingestion is indeed underlined by Bercovitch’s later use of the word “corporate identity” in this context (1993 : 29).

‘developed, amplified, and standardized’ (Miller, 1961 : 29), is its unshakable optimism. In explicit opposition to the traditional mode, it inverts the doctrine of vengeance into a promise of ultimate success, affirming to the world, and despite the world, the inviolability of the colonial cause” (Bercovitch, 1978 : 7).

What Bercovitch describes is a mode of identity built on the permanent experience and breach of liminality – built even on the need for it, as the fear of a vanishing last frontier suggests. With reference to Victor Turner’s discussion of liminality in *The Forest of Symbols*, Bercovitch suggests that the New England saint, like the character Christian in Bunyan’s *Pilgrim’s Progress*, is constantly in a state of potential transition, in a process of translation and alteration of the self. The Jeremiad’s function, however, is to *contain* such alterations : it seeks to ensure that such alternatives (or alterNatives as it were) strengthen rather than weaken the community, are part of its development rather than its dissolution :

Both Bunyan’s Christian and the New England saint are on an errand – constantly “betwixt and between,” forever at the brink of some momentous decision – but as rituals their errands tend in opposite directions. The ritual that Bunyan adopts leads Christian into what anthropologists call a “liminal state,” a cultural no-man’s land, where all social norms may be challenged. And given the Calvinist tenet that salvation is a lifelong enterprise, it is an errand fraught with all the religious and economic dangers of unfettered individualism : the excesses both of antinomianism and of self-interest. The American Puritan jeremiads seek (in effect) to prevent these excesses by turning liminality itself into a mode of socialization⁵ (1978 : 25).

5. See Bercovitch’s “The return of Hester Prynne” in *Rites of Assent* (1993) for a reading of Hawthorne’s *The Scarlet Letter* as a “domestication” of antinomianism (associated with the teachings, excommunication, and exclusion from the colony of Anne Hutchinson).

Issuing initially from dissent and then *exodus* – a moving out of a body of consensus and place of containment – this form paradoxically and inversely becomes a mode of incorporation and ingestion. It stabilizes community as ever more expansive and inclusive. As a mode of liminality, it turns violent and voracious: “The ritual of errand [...] identifies the community’s ‘true fathers’ not by their English background but by their exodus from Europe to the American strand; [...] and it implies a form of community without geographical boundaries, since the *wilderness* is by definition unbounded, the *terra profana* ‘out there’ yet to be conquered, step by inevitable step, by the advancing armies of Christ” (1978 : 26).

The ritual of the jeremiad continues the errand and signals a consensus based on erstwhile religious and then liberal forms of contained dissent, a consensus of dissent Bercovitch identifies as well in “America’s classic writers,” and in particular in the work of Ralph Waldo Emerson⁶. This consensus, which he describes also in the “concordia discors” he experiences in his own “discovery” of America as an immigrant from Canada (1993 : 29-30), is for Bercovitch central to the symbolic power of “America.” At a decisive stage in the enterprise of “American Literature,” it once could serve as one of the three foundational terms of “American Literary History” – a trinity that appeared to have transcendental value.

6. For Bercovitch, the “ritual of the jeremiad bespeaks an ideological consensus” that is “nowhere more evident than in the symbolic meaning that the jeremiads infused into the term America” (1978 : 176) as a symbol that marked America’s classical writers. They had invested their commitment “in a vision designed to contain self-assertion. I mean *containment* in its double sense, as sustenance and restriction. The symbol set free titanic creative energies in our classic writers, and it confined their freedom to the terms of the American myth. The dream that inspired them to defy the false Americanism of their time compelled them to speak their defiance as keepers of the dream” (1978 : 180). The American writer’s “identification with America as it ought to be impels the writer to withdraw from what is in America. [...] In effect, the ideals that prompt his isolation enlist individualism itself, aesthetically, morally, and mythically, into the service of society. Most explicitly, this process is manifest in Emerson’s thought. No one made larger claims for the individual than Emerson did, no one more

4. THE LIMITS OF “AMERICAN LITERARY HISTORY”

The “myth of nationhood” and the “ideal of personal freedom” (1993 : 354) that Bercovitch traces in Emerson’s work (or also in the historian George Bancroft⁷) marked likewise the “devotion to the possibilities of democracy” that served F.O. Matthiessen as a criterium of inclusion to unite the five writers he chose to emphasize in *The American Renaissance* (1941 : ix). This book was to define subsequent American literary studies. Matthiessen located these possibilities, as Bercovitch points out, in the Emersonian key terms of “self-reliance, individualism, initiative.” This commitment to values that were also those of the American Revolution guided again the standard 1948 *Literary History of the United States* by Robert Spiller et al. (which, as Bercovitch observes in a note, “proceeds teleologically, from ‘The Colonies’ through ‘Democracy’ and ‘Expansion’ to ‘A World Literature’” [1993 : 354]). Because of their historical moment, “both Matthiessen and Spiller assumed that American literary history transcended ideology” (1993 : 357, emphasis added)⁸.

virulently denounced corruption in America, and no one more passionately upheld the metaphysics of the American system. His career exemplifies the possibilities and constrictions of the nineteenth-century jeremiad. [...] ‘America’ wed the ideals of individualism, community and continuing revolution. It was a marriage [...] that was particularly suited to Emerson’s society. [...] his jeremiads were couched in terms that reaffirmed the basic tenets of the culture. Far from pressing the conflict between individual and society, Emerson obviated all conflict whatever by defining inward revolt and social revolution in identical terms, through the bipolar unities of the symbol of America” (1978 : 181-184).

7. See “Continuing revolution : George Bancroft and the myth of process” (Bercovitch, 1993 : 168-193).

8. Bercovitch outlines his position on the issue of ideology already in the 1986 article “The problem of ideology in american literary history,” where in conclusion he invited a relativizing, comparative perspective (to which this present essay certainly hopes to contribute) : “We do not need still another variation, however ingenious, on the theme of America. We would benefit enormously from a fresh perspective, however raw or tentative, on the *limits* of nativist modes of analysis” (1986 : 652).

In “The Music of America,” however, Bercovitch reflects on his own initiation and liminality in “America” (after growing up in Canada⁹) to critique a “hermeneutics of transcendence” that would hope to identify the “laws and rules” governing the strange, unknown object of discovery, “America.” To interpret, he suggests (in terms reminiscent of Greenblatt’s commentary on the original “discovery” of “America”) “is not to come to terms with the new or unexpected. It is to domesticate the unknown by transferring the agency of meaning from the mystery ‘out there’ to realities we recognize, and so to invest the familiar – ourselves, or our kind –

(Northrop Frye offered a similar argument from his own perspective when he suggested that “it is of great importance to the United States to have a critical view of it centred in Canada, a view which is not hostile but simply another view” [1982 : 74-75]). In *The Rites of Assent* Bercovitch returns to the issue of ideology as both problem and possibility : “I mean by ideology the ground and texture of consensus – in this case, the system of ideas inwoven into the cultural symbology through which ‘America’ continues to provide the terms of identity and cohesion in the United States” (1993 : 355). Ideology is here not “merely repressive” since “the terms of cultural restriction may become a source of creative release” (1993 : 355). Ideology “arises out of historical circumstances, and then re-presents these, rhetorically and conceptually, as though they were natural, universal, inevitable, and right ; as though the ideals promulgated by a certain group or class (for example Spiller et al’s ‘virile’ standards of individualism) were not the product of history but the expression of self-evident truth. The act of representation thus serves to consecrate a set of cultural limitations, to recast a certain society as Society, a certain way of life as utopia in process. Ideology denies limitation, conceptually, in such a way as to facilitate social continuity” (1993 : 356). While ideology can entrap, texts like Emerson’s “The American Scholar” or “its Emersonian offspring, Thoreau’s *Duty of Civil Disobedience* and Whitman’s 1855 Preface to *Leaves of Grass* – may open new vistas of thought and action in history” (1993 : 356).

9. It is perhaps not insignificant that one of the most sophisticated, currently accepted accounts of American culture is written out of a sensibility that emphasizes the in-between and the limits of transcendence, typical of a Canadian (and certainly also Québécois) experience thematized by Bercovitch in his experience of migration.

with the powers of a higher reality : ‘universal laws,’ the view of eternity, the canine principles of music” (1993 : 4).

The reference here is to Kafka’s “Investigations of a Dog,” whose canine narrator’s pursuit of forever elusive aspects of “dogdom” serves Bercovitch as parable for the limitations of interpretation and cultural critique (1993 : 3). Bercovitch urges a recognition of limit and limitation, that is, a mode of liminality that re-cognizes “universality” as rather particular product of specific kinds of translation : “To establish the laws and rules of that higher reality is not to break through the limitations we experience. It is to deny our conditions of dependency by *translating* those *limitations* into meta-structures of culture, history, and the mind” (1993 : 4, emphasis added). The procedure of translation that produces the ideologically useful – but of course treacherous – appearance of boundless validity is the “hermeneutics of transcendence.” This insight itself, however, hardly affords a “safe,” non-relative or again “universal” ground for judgment, let alone a facile stance of moral superiority ; on the contrary, as Bercovitch makes perfectly clear, we “have no choice but to interpret” (1993 : 4). Nonetheless, while for him “to magnify the categories of our containment is to diminish our capacities for understanding” (1993 : 4), the “recognition of universals as culture-specific barriers to understanding” makes it possible to see that “barriers, so specified, may become (within limits) avenues of discovery” (1993 : 5).

With reference to the ambiguous title “Investigations of a Dog,” Bercovitch suggests that the story provides a model for limits and possibilities that pertain necessarily to mutual interpretation. Its enabling re-cognition of limitation lies in its implied reciprocity that reflects on the contingencies of both sides. For Bercovitch, this reflection describes a “hermeneutics of non-transcendence¹⁰” that is relevant to cross-cultural interpretation and comparative literature :

10. This term offers important connections with Édouard Glissant’s provocative claim that “Le droit à l’opacité serait aujourd’hui le signe le plus évident de la non-barbarie” (1995 : 54 ; “The right to opaqueness

As the title suggests, "Investigations of a Dog" points not only to the dog's attempts to describe Kafka's world, but, at the same time, to Kafka's attempts to describe dogdom. And the result, as I interpret it, is not a double impasse. It is a model of cross-cultural criticism. Its terms are reciprocity, as against dichotomy : not canine or human, but the contingencies of both, as revealed (in degree) through the re-cognition of limitation. We might call this the hermeneutics of non-transcendence. It may be said to reverse traditional comparativist methods by its emphasis on the historicity of archetypes and essences. Its aim is not to harmonize "apparent" differences (in the manner of pluralist consensus), but on the contrary to highlight conflicting appearances, so as to explore the substantive differences they imply. This entails the recognition of universals as culture-specific barriers to understanding ; it is grounded in the faith that barriers, so specified, may become (within limits) avenues of discovery [...] ; its logic may be briefly stated. If dreams of transcendence are indices to the traps of culture, then inquiry into the trapping process may provide insight both into our own and into others' actual non-transcending condition. Such insight is problematic, provisional, and nourished by a frustrating sense of boundaries. It denies us access to the apocalypse, but it helps make our surrounding worlds visible (1993 : 5).

Bercovitch describes thus a mode of liminality whose acceptance of relational perception and of non-transparency as structurally necessary element of cultural cognition signals a recognition of the blinding problems of projection. In this view, the belief in a transcendent reality of terms such as "American," "literary," and "history" appears, not as norm and natural fact, but as *factum* and

would be today the most evident sign of non-barbarism). See Siemerling (2001), "W.E.B. Du Bois, Hegel, and the staging of alterity".

exceptional fiction whose existence (rather than absence) requires explanation.

5. FROM TRANSCENDENCE INTO HISTORY

In Bercovitch's reflection on the possibilities of American Literary History, belief in such transcendence turns out to be conditional on a temporary consensus ; it is contingent on moments in history when contradictions are eclipsed. "American" "literary" "history" was made possible by such a consensus. Matthiessen and Spiller could assume that "American literary history transcended ideology" because "*American* for them stood for the universal possibilities of democracy ; history, for a more or less impartial account of the facts ; and *literary* for great art, to be judged in its own timeless terms" (Bercovitch, 1993 : 357). The consensus that supported these terms, however, eventually gave way to intense debate and led to what Bercovitch calls a "quandary" (1993 : 357). "History" fell from transcendence in the discussions about historiography ; aesthetic (e)valuation of the "literary" was recognized to be contingent on socially defined terms (such as race, ethnicity, and gender), a perspective emphasized in particular in the sweeping debates about literary canons¹¹. With respect to the identity and American-ness of American literature, finally, the very values that appeared to underwrite the expansion of the possibilities of American democracy were then re-cognized to have energized also the brutal practices of imperial dispossession of Native peoples (as Henry Nash Smith's self-evaluation of his seminal *Virgin Land* acknowledges [Smith, 1986]). As a result of what Bercovitch calls "the fall from transcendence into history" (1993 : 357), the foundational, organizing signs "American," "literary," and "history" all

11. Jan Gorak for instance has identified Leslie Fiedler and Houston Baker's edited volume *English Literature : Opening Up the Canon : Selected Papers from the English Institute, 1979* as one early marker in these debates, whose results are visible, to cite but some examples, in the standard *Heath Anthology of American Literature* and literary histories such as those edited by Emory Elliott and Bercovitch himself.

now appear in quotation marks that signal their constructedness and historical contingency.

The Cambridge History of American Literature, which has appeared under Bercovitch's general editorship since 1994, has been designed to recognize this "fall from transcendence into history," a "fall" fully consonant for Bercovitch, as we have seen, with limits of interpretation that are also limits of projection, and thus actually increase understanding. Devices utilized in the *History* to avoid the pitfalls of transcendence include an explicit self-positioning that emphasizes the historical and ideological contexts of the project, as well as an overtly advertised "multiple-draft" model of overlapping contributions by different authors. This framework aims at fragmenting any single ideological point of view that could claim overarching or "transcendental" status as organizing principle of the *History*. In the preface to the volumes published so far, Bercovitch introduces the project as a generationally defined, multi-perspectival, open-ended collection of narratives that turn around nationality as a "rhetorical battleground" of various inclusions and exclusions (1994 : vol. 7, xv). Yet one might also want to register some reservations : if this project is consistent with Bercovitch's critique of the symbol of "America," how does it differ from what I have called the "voracious" mode of liminality of "America" that is operational even in – or perhaps in particular through – a perspective of "dissent" ? Since a model of dissensus is also part of "America's 'consensus discors' (which defines the "dynamics of oppositionalism" [1993 : 308]), Bercovitch's model of dissensus – defined with "America" as the ground – can lapse quickly again into a voracious mode of transcendence.

We do know, however, that there is an outside to "America." *Who* defines when dissensus is a recognition of the limits of the hermeneutics of transcendence, and when it is part of the seemingly transcendent American consensus of dissent ? The problem becomes obvious when Bercovitch suggests (towards the end of *Rites*) that United States trends toward multiculturalism propose "unearned solutions" that dissensus could prevent, describing multiculturalism as already inscribed in the US symbology and as yet

another “re-trend toward pluralism, for the ideal of heterogeneity is integral to the American symbology” (1993 : 372). The passage suggests an assimilative rhetorical technique that interprets heterogeneity on the defined and known ground of American dissent, and thus arguably flies in the face of a “hermeneutics of non-transcendence” as conceived by Bercovitch himself. This is, admittedly, Bercovitch’s own reproach to what he calls “the recent trend toward multi-culturalism” (1993 : 372) ; but the implication of this very reproach is that this trend’s difference is pre-emptively “understood” and translated into the “reassuring signs” (Greenblatt) of a known order. The aim of a hermeneutics of non-transcendence, as we have seen, is *not* “to harmonize ‘apparent’ differences [...] but on the contrary to highlight conflicting appearances, so as to explore the substantive differences they imply” (Bercovitch, 1993 : 5). While the association of multiculturalism with “unearned solutions” could perhaps be seen as an understandable critique with respect to *some* mono-lingual forms of multiculturalism, it fails as an attack on multiculturalism *tout court* – for instance on versions of it that could draw America outside of “America”.

I think there is a substantial risk that this view of heterogeneity reduces it to forms of difference that are already pre-coded in the “symbol of America,” as internal American plurality. It might thus, in fact, restrict difference to a “transcendent” interpretation. If the aim of a “hermeneutics of non-transcendence” is indeed to “highlight conflicting appearances” and “explore the substantive differences they imply,” how can one arrive at another mode of liminality and alterity that does not immediately proceed to pre-cognize, pre-scribe, and ingest difference as yet another form of typically liberal American dissent ? “American dissent” itself, it seems, is one of the notions that would stand to benefit from further “recognition of universals as culture-specific barriers to understanding” (1993 : 5), in cross-cultural and comparative perspectives.

6. E.D. BLODGETT : DIALOGUES OF REORIGINATION AND NEGOTIATION

Problems similar to those articulated by Bercovitch are named already in the title of E.D. Blodgett's "Is a History of the Literatures of Canada Possible?" (which draws on David Perkin's title *Is Literary History Possible?*). Both Blodgett's and Bercovitch's examinations of the (im)possibilities of national literary history seek to formulate a "hermeneutics of non-transcendence," and indeed assume such a reflection on the limits of understanding, on liminality and alterity, as the necessary ground for any re-deployment of literary history. While Bercovitch's analysis of dissent, however, at times risks "pre-scribing" alterity in terms of American dissent, Blodgett avoids reading cultural difference as differential dissent from a common norm. By contrast, he considers multiple "reoriginations" that arise in the contact zones of North (of) America but proceed from entirely different points of departure. Here "reorigination" (Blodgett, 1993 : 16) produces consciousness of the border, a consciousness that constitutes a recognition of limit and liminality very much in the sense of Bercovitch's hermeneutic of non-transcendence, but results in multiple, dialogic rather than dialectic forms of consciousness that neither exclude nor voraciously ingest.

For Blodgett the nation is – as for Bercovitch – a "series of negotiations in which a plurality of ideologies is at issue" (Blodgett, 1993 : 3). It is also – as for many other theorists from Benedict Anderson to Homi Bhabha – a discursive performance and a "necessary fiction" (Blodgett, 1993 : 3) that links speaker and rendered subject(s) with an intended audience. "Canada" can thus be seen to begin with Jacques Cartier's "clearly interventionist text that would construct the unknown country and its Aboriginal [...] peoples for consummation and realization by Cartier's French audience" (1993 : 6). Origin is in this perspective "not so much a moment of beginning as a moment of intervention" (1993 : 5). In this inter- and counter-discursive process of continuing encounter, Blodgett locates "one of the few valid origins that would transpose

Canada from what is perceived as its geographical and historical place into a nation of discontinuous origins, the moments of its writing and rewriting marked by the character of their contestation” (1993 : 8). While this narrative of contestation and negotiation has parallels with Bercovitch’s account, it avoids the continuous dialectic of inclusive dissent, with its origin in the all-encompassing mission that is expressed in the teleological narrative of the errand.

If “acts of origination are ubiquitous in New World histories,” Blodgett points out that only “origination in the United States” – although we have seen it as part of the continuing errand upheld and recirculated in the American Jeremiad – constructs itself without an outside to itself. The dissent (from an actual America) of a Whitman or Emerson that insists on a “true” and all-inclusive America is thus capable, as Blodgett puts it, “to include by radical exclusion” (1993 : 9). This is the myth and symbol of “America” that Bercovitch also critiques, yet, as he states, from a non-transcendent position whose critical limits seem predetermined by the “dynamics of oppositionalism” already implied by American dissent. If a “hermeneutics of non-transcendence” is equated, however, with the circumference of dissent and the suggestion that American ideology can only be critiqued from within itself, it would allow only for “non-comparative” negotiation between positions that are always understood as already internal and commensurable. Blodgett’s model is rather that of a continual translation between perspectives not previously derived from an encompassing entity, a process that alters both perspectives (as well as the entity that is the result) and thus registers alterity beyond dissent. If “every act of origination that is somehow aware of being such is a bordering gesture [that] declares itself by the use it makes of its frame” (1993 : 9), Emerson’s and Whitman’s deletion of the border, an act that declares any alterity as contained by the self, constitutes “an act of translation that claims the lack of the necessity of translation” (1993 : 9-10); by contrast, Blodgett suggests, “the cultures of Canada state their difference [...] by privileging the border” (1993 : 10).

Cultural “self” is defined here as liminality that is neither the “conscience excluante” Glissant cites with reference to Hegel’s account of the epic, nor the ingestive inclusion Bercovitch explicates with reference to the American dream. Instead, a doubled consciousness comes to the fore that re-cognizes alterity as liminal modality that translates the self also from the outside, in contrast to a “recognition” that finds in alterity only the “reassuring signs” that are already part of the self (a part defined by *that* “partiality” rather than its own). Such a hermeneutics of re-cognition and non-transcendence seems better prepared to respond to heterogeneity than the formula of dissensus that claims heterogeneity as constituent part – a containing dialectic always defined by the initial terms it seems to dissent from and negate, yet in the end always assents to (in its “true” form) and sublates.

If articulations of the “newness of the New World” seem impossible without a non-transcendent account of alterity, they also have to exceed any single logic such as the model of American dissent. Blodgett’s most recent undertaking of a history of literary history in Canada, *Five Part Invention: A History of Literary History in Canada*, aims at an account that “possesses more than one vanishing points” (2003 : 4). The purpose of this undertaking resembles to some extent the goal of the literary history edited by Bercovitch, yet avoids any attempt to contain such multiple vanishing points in a single dialectic (such as “dissent”). Blodgett begins and ends thus with perspectives that read Canada as other from the outside, in order to “dismantle the essentializing tendencies of the two dominant cultural groups” – a triangulation (already used in his *Configuration*) that is “designed to place our thinking of Canadian culture outside the limits of all cultural exclusivity.” (2003 : 19) The overall aim of his project, as he remarks at the end of his introduction, is “to open [Canada] to its several selves.” (2003 : 20) But if these several selves are thus not left in their respective states of “conscience excluante,” neither are they submitted to a process of a sublating “conscience incluante” and its ingestion. They are conceived instead as entering into a process of continual translation that makes them communicate, but

also leaves them in a non-transcendent relationship of multiple consciousness and vantage points (with the barriers specified by Bercovitch). Blodgett compares this multiplicity with the juxtapositions of possible selves in the *Bildungsroman*, a multiple consciousness of potentiality that often remains unresolved (2003 : 16-17). I see this refusal of sublation as an insistence on the “newness” of the New World, or as its answer to a Hegelian dialectics of “return” with its sublation in one vantage point or “Spirit.” It also articulates a hermeneutics (or poetics, as Glissant says) of non-transcendent relation which would seem to offer an alternative to any single and totalizing version of globalization.

WORKS CITED

- ANDERSON, Benedict (1983), *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso.
- AUERBACH, Erich (1957), *Mimesis : The Representation of Reality in Western Literature*, trans. Willard Trask, Garden City (N.Y.), Doubleday Anchor.
- BERCOVITCH, Sacvan (1978), *The American Jeremiad*, Madison (WI), University of Wisconsin Press.
- BERCOVITCH, Sacvan (1986), "The problem of ideology in american literary history", *Critical Inquiry*, n° 12 (winter), p. 631-653.
- BERCOVITCH, Sacvan (1993), *Rites of Assent : Transformations in the Symbolic Construction of America*, New York, Routledge.
- BERCOVITCH, Sacvan (ed.) (1994-), *The Cambridge History of American Literature*, Cambridge (UK) and New York, Cambridge University Press.
- BERNHEIMER, Charles (ed.) (1995), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press.
- BHABHA, Homi K. (ed.) (1990), *Nation and Narration*, London and New York, Routledge.
- BLODGETT, Edward D. (1982), *Configuration : Essays in the Canadian Literatures*, Downsview (Ont.), ECW Press.
- BLODGETT, Edward (1993), "Is a history of the literatures of Canada possible ?", *Essays on Canadian Writing*, n° 50 (fall), p. 1-18.
- BLODGETT, Edward D. (2003), *Five Part Invention : A History of Literary History in Canada*, Toronto, University of Toronto Press.
- DE CERTEAU, Michel (1988), *The Writing of History*, trans. Tom Conley, New York, Columbia University Press.
- ELLIOTT, Emory (ed.) (1988), *Columbia Literary History of the United States*, New York, Columbia University Press.
- ELLIOTT, Emory (ed.) (1991), *The Columbia History of the American Novel*, New York, Columbia University Press.
- FIEDLER, Leslie, and Houston BAKER (eds.) ([1979] 1981), *English Literature : Opening Up the Canon : Selected Papers from the English Institute*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press.

- FRYE, Northrop (1982), *Divisions on a Ground : Essays on Canadian Culture*, Toronto, Anansi.
- GLISSANT, Édouard (1995), *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- GORAK, Jan (1991), *The Making of the Modern Canon : Genesis and Crisis of a Literary Idea*, London and Atlantic Highlands (NJ), Athlone.
- GRAFTON, Anthony (1992), *The Power of Tradition and the Shock of Discovery. April Shelford and Nancy Siraisi*, Cambridge (Ma) and London (UK), Harvard University Press.
- GREENBLATT, Stephen Jay (1991), *Marvelous Possessions : The Wonder of the New World*, Chicago, University of Chicago Press.
- GUILLÉN, Claudio (1993), *The Challenge of Comparative Literature*, trans. Cola Franzen, Cambridge (Ma) and London (UK), Harvard University Press.
- KRUPAT, Arnold (1996), *The Turn to the Native : Studies in Criticism and Culture*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- MATTHIESSEN, F.O. (1941), *American Renaissance*, New York, Oxford University Press.
- MILLER, Perry (1958), *Errand Into the Wilderness*, Cambridge (Ma), Harvard University Press.
- MILLER, Perry (1961), *The New England Mind : The Seventeenth Century*, Boston, Beacon.
- NÉPVEU, Pierre (1998), *Intérieurs du nouveau monde : Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal.
- PERKINS, David (1992), *Is Literary History Possible ?*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- SALE, Kirkpatrick (1990), *The Conquest of Paradise : Christopher Columbus and the Columbian Legacy*, New York, Knopf.
- SIEMERLING, Winfried (1998), "Rereading the nation : cultural difference, transculture, and literary history in Canada and Quebec", in Brook THOMAS (ed.), *REAL – Yearbook of Research in English and American Literature*, vol. 14, p. 179-200.
- SIEMERLING, Winfried (2001), "W.E.B. Du Bois, Hegel, and the staging of alterity", *Callaloo*, vol. 24, n° 1 (winter), p. 325-333.

COMPARATIVE NORTH AMERICAN LITERARY HISTORY

- SMITH, Henry Nash (1986), "Symbol and idea in virgin land", in Sacvan BERCOVITCH and Myra JEHLLEN (eds.), *Ideology and Classic American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 21-35.
- TURNER, Margaret E. (1995), *Imagining Culture : New World Narrative and the Writing of Canada*, Montréal/Kingston, McGill/Queen's University Press.
- TURNER, Victor (1967), *The Forest of Symbols*, Ithaca, Cornell University Press.

A NATIONAL LITERARY CULTURE
BEFORE CONFEDERATION

Mary Lu MacDonald

Halifax, Nova Scotia

The contemporary trend I am reading and hearing in literary history – in the non-Canadian circles in which I sometimes work – is a return movement of the pendulum towards particularity in analysis – reversing the one-theory-fits-all globalization of post-modernism, post-colonialism, and similar structures. Those who know me will know that this change delights me because I mistrust theories that do not allow for the diversity of literary production and because I have long argued for the particularity of the pre-1860 period in our literary culture. I am, consequently, not going to speak of theories, but I am going to speak of process – and I may even end by suggesting a name for this process.

A warning. I will not refer to Canada and Quebec as separate entities because, in the period of which I am speaking, Quebec WAS Canada – variously known as Canada East and Lower Canada.

Times change, words take on new meanings, political and social conditions mutate. The terms “colony”, “colonist” and “colonial” meant different things to our early nineteenth century ancestors than they do to us. Particularly since the end of World War II, we have come to talk of “colonizer” and “colonized” in terms clearly intended to be indicative of oppressive power and its victims. One of our other 21st century meanings of “colonial” is

“second rate” : thus, despite the efforts of some people in this room, it remains common for literary critics in our day to label our nineteenth century colonial literature as inferior, and to study it only to show how far we’ve come to reach our current international stature.

Although perceptions seem to have changed later in the century, in early nineteenth century British North America, “colonial” was a positive concept. For the English-speaking it meant that Nelson’s and Wellington’s victories were your victories, Shakespeare was your ancestor, and the “rights of free-born Englishmen” were your rights. For the French-speaking, who lived under the French colonial system, British imperial power could be ignored because they continued to participate in the French culture that they knew was the greatest in the world. For the residents of British North America being a colonist meant that you had brought this wonderful European baggage with you to a “brave new world”, all of which was a positive life choice, giving you confidence, and indicating your personal wisdom and moral superiority.

In an era when the idea of “nation” was developing, residents of British North America used the words “colony”, “nation” and “province” interchangeably in reference to the place where they lived. They did not perceive it as contradictory when they located themselves in the hinterland, on the outer edge of metropolitan European culture, rather than on the leading edge – the frontier – of a new one, at the same time as they articulated their pride in their country. With the idea of “nation” came the insistence that a national literature was one of the defining characteristics of this new social-political-geographical entity.

La littérature fonde la gloire des peuples ; chaque nation regarde comme un bienfait l'avantage de compter, dans son propre sein, des hommes capables d'honorer leur patrie par leurs écrits, des hommes propres à placer leur pays sur la même ligne que les États voisins¹.

1. *Le Télégraphe*, April 14, 1837.

As a result, the newspapers and periodicals of British North America were full of prescriptions for the production and development of an indigenous literature.

We must remember that "Literature", at the beginning of the nineteenth century meant everything in print. Implicit in the new idea of national literatures was the assumption that these would be written in the vernacular language of the nation, as opposed to the classical Greek and Latin that had been the foundation of academic study and literary theory in Western European culture.

What constituted national criteria? Throughout the regions influenced by this culture questions were asked about the criteria for a national literature. Was everything written in France good because it was written in that country? Was everything written in England good because it instilled national pride in the past and articulated collective aspirations for the future? Was it important to describe positively the people, places and events of Lower Canada or New Brunswick in order to place them in a national culture? How should American literature be related to other literatures? If Canada was to take its place among nations, then Canadian authors must produce Canadian literature.

The idea that a national literature should be unique is a twentieth century construct; for the colonists it was sufficient that what they produced be as good or better than the European models which circulated widely in North America, and which set the standard for each language. The very existence of these models was considered as positive support for colonial authors and critics. For American writers in this period the search for a national culture was even more acute, since, as a newly-independent nation, they felt the necessity of declaring cultural independence while at the same time pirating all the latest British books and periodicals. The on-going European contact was a source of some ambivalence, since, throughout North America, writers and critics were sufficiently aware of current European literature to know that not everything written in France or England was perfect. An 1849 publication in

Toronto was thus described as “a production to which provincial towns even in England can rarely produce a parallel²”.

Nonetheless, the existence of European literatures was important to writers in British North America, for whom it provided a necessary continuity transcending the local discontinuity of a developing society. The opposite side of that coin is that critics, in both languages, applied the standards of the mother society³, and looked nervously over their shoulder at the “other” – which was English-speaking Canadians in the one case and Americans in the other. For the English, comparisons tended to be sprinkled with “better than” with regard to American sources and “as good as” when the United Kingdom was concerned, but the pride was usually there : “the progress of literature has been co-equal with that of the settlement of the wilderness ; and if the latter has been made to bloom and blossom as the rose, the literature of Canada likewise blooms and blossoms beautifully⁴”.

Another criterion for a national literature, accepted by the community, was that its content must portray the nation in a positive light. If the land was seen to be beautiful and fertile then the residents could be proud, outsiders would envy them, and new residents would increase the national population. If writers described a place where people could make their fortune through their own labours, then that place must have value. Whatever was trendy in socio-political ideas must be seen to be valued in the community, showing that the inhabitants were educated and aware. If Europeans believed that North America was a rough and difficult space, then the literature must show the contrary – that it was actually a place of refinement.

The sublime and the picturesque were the principal aesthetic formulations in European culture in the early nineteenth century, so

2. The Toronto Patriot, December 18, 1848, describing the latest annual, *The Maple Leaf for 1849*.

3. See the dispute in *La Minerve*, October 20 to December 20, 1831 over Isidore Lebrun’s review of Michel Bibaud’s *Épîtres, satires*, etc.

4. *Literary Garland*, N.S., vol. 1, n^{os} 1-2.

they must be the standards in North America. The principal measures of refinement were aesthetic appreciation, education and correct morality. "Plaire et instruire" in French had an exact parallel in "please and instruct" in English. "Le beau et le bon" had their parallel in the English "truth and beauty". In both languages the emphasis was on instruction as the most important of these elements. For some immigrants writing in English, although not for the native born, if a past seemed to be lacking, then progress and the future could be portrayed as more important. Writing of Toronto in late 1847 the editor of the *Maple Leaf for 1848* wrote: "The Present and the Future occupy her thoughts far more than the Past."

Many of the differences between our early literary standards and those in fashion today stem from the eighteenth century insistence that all possible literary forms had been established. Writers were criticized for any lapses in their manipulation of traditional forms. Innovation was equated with moral corruption and was thus not acceptable⁵. Since both readers and writers were part of the same social class, with essentially the same type of formal education, there was general agreement on the necessity of conformity. Today we find this formal straitjacket hard to accept, yet we accept our updated parallel idea that "the medium is the message".

Another factor in the critical mentalité of the time is the value placed on poetry. Non-fiction prose obviously qualified as instructive, but many deplored even the most moral of fiction as leading to sin.

We finish the novel, lay it aside, and the charm being broken, the first labour of the mind is the recollection that this is a fancy-piece. All the circumstances wrought into the thread of the story are fabulous ; and the issue, in which vice suffers defeat and virtue is made to appear

5. For example, see *Les Mélanges religieux*, December 17, 1841, p. 393.

*triumphant and honourable, is understood to be equally unfounded*⁶.

Much of this attitude was a hangover from the classical literature taught in schools. Poetry, as exemplified by Horace or Ovid, was given the highest priority, then prose such as that written by Caesar or Thucydides. Any classical fiction tended to be ribald, and was therefore not suitable for students. Consequently, young authors, aspiring to the highest praise, tended to express themselves in poetry above any other creative form. “Poetry is soul – a bright emanation from the Deity. It is spiritual, not material. It is pleasure, honour, glory, elevation and happiness, all in one sensation⁷”. Or, in French “La poésie, cette fille des cieux...”⁸ Writing fiction was as innovative and daring as the times would allow.

In the period before 1860, both writers and literary critics were fully integrated members of society who made their living from some source other than literature. They thus participated fully in the community expectations of nation and of a national literature – the writer’s objectives and the reader’s expectations were inextricably mixed because they came from the same communal source, based on the same canonical models. All the criteria listed above were considered as primordial by those who were judging their contemporaries’ literary production⁹.

As twenty-first century literary theorists, how are we to reconcile the community standards of two centuries ago, with our current post-postmodern need to understand and evaluate? It seems easier for us to put early nineteenth-century European literatures in their original contexts, than it is for us to look at Canadian works of the same period as historical artifacts. The tendency is to

6. *Christian Guardian*, March 31, 1841.

7. *Kingston Chronicle and Gazette*, November 16, 1833.

8. *Les Mélanges religieux*, March 18, 1842.

9. For a more detailed description of the criteria for literary excellence prevailing in early nineteenth century Canada, see M. L. MACDONALD “A Very Laudable Effort : Standards of Literary Excellence in Early Nineteenth Century Canada” in *Canadian Literature*, n° 135, p. 84-98.

compare our heritage with the parallel European material and, because Balzac and Dickens were not Canadian, to decide that everything Canadian is inferior. This despite the fact that there were thousands of writers in both mother countries who were no better than, and sometimes not as good as, their North American counterparts.

It is tempting to list modern critical theories as a long string of “isms” – marxism, feminism, structuralism, etc., or as a list of names of theorists. One American theorist¹⁰ of literary criticism has gone beyond these categories to divide all schools of thought into four types of analytic methodology : chronological, classifying, evaluating and interpretive. Although he does not attempt to define what he thinks is the perfect system, he finds fault with each of these schools of thought by laying out the problems they raise with their narrow focii. – the chronological because it ignores outside influences and political history ; the classifying because it ignores mixed classes and other works that fall between the cracks ; the evaluative because such standards are basically subjective ; and the interpretive as tending to focus on one, rather than multiple meanings.

Literature is written by many different human beings, in different locations, at different periods of time. For critics, things written in their lifetime are the easiest to deal with, because they usually share the writer’s cultural context. Things written many centuries ago can be examined in the light of our limited and defined knowledge of the world in which they were written. Things written in an historical past, like early nineteenth century Canada, for which many records are accessible are the hardest to understand. Historical myths, not yet exploded by the passage of time, interfere with analysis ; persons who feel a sense of continuity with previous generations find it hard to accept that they may not be as close to their ancestors as they think ; people who are insecure in

10. Robert DE BEAUGRANDE, *Critical Discourse : A Survey of Literary Theorists* (Norwood NJ : Ablex Publishing, 1988).

the present want to blame the past ; – many ideas and methods get in the way.

I would like to go beyond “isms”, systems, and personalities to suggest another way of looking at our early literature. If our purpose in studying the literature of the past is to understand it, then we must first consider the complex context in which it was written. I am principally concerned here with the content of literary works as products of particular individuals, intended for readers in the same time and place, rather than with the systems of publishing and distribution that I have written about elsewhere. Although the contextual understanding must come first, it does not preclude other modern value judgments following. After years of immersion in the early nineteenth century I can still respond to the works of one poet more than those of another, in the same way as I respond to something I read last week, and apply many of the same critical criteria to both.

The period between the end of the Napoleonic Wars and the revolutions of 1848 is not often highlighted in our history books. There were many changes and socio-political false starts. It is easier to examine the certainties of George III, and mid-life Queen Victoria than to chronicle the complexities of the 1814-1851 period. In the broader context the whole century before Confederation was a period of great change in almost every aspect of life in Western European culture. Political revolutions are the most obvious of these, but the industrial revolution, urbanization, scientific discoveries, and improved transportation and communication affected most lives. Where writers and readers were concerned there was the massive increase in literacy, which extended the class base of both reading and writing and made commercial publishing possible. There were also technological changes in printing, paper-making and binding, but perhaps the biggest change was the increase in the number, frequency and readership of newspapers and periodicals¹¹, although we were still a long way from mass

11. Simon ELIOT, *Some Patterns and Trends in British Publishing 1800-1919*. (London : Occasional Papers of the Bibliographical Society

culture. Then we must add to all these changes the shift in perspective experienced by a person who emigrated from the old world to the new, or who changed one colonial master-culture for another. In pre-Confederation Canada the only historical unity is the unity of constant change and development.

In a narrower contextual sense, we must examine carefully the witness of each writer and critic in the pre-1850 world. Author and reader shared a literary education and both were part of a society that publicly valued literature for its social and national objectives. They were both of the same class, the critics frequently the friends or rivals of the authors. All the criteria mentioned above were part of the intellectual baggage of both groups. The writers, in both languages, tended to be young, male, urban, educated and what passed for middle class in a colonial setting. They were part of two particular generations whose experiences may have been unique. Although capitalism was certainly the dominant economic force, its most common manifestation was the individual entrepreneurship that encouraged these writers to publish their own books, or, in a few cases, a printer to purchase a copyright. The absence of women from bibliographies is principally a result of the type of education deemed suitable for women. Those females who do appear seem to have come from the wealthy commercial bourgeoisie who educated their daughters more broadly in order to facilitate marriages that would move the family up the social ladder. Although some writers attempted to make a living by their pens as editors and journalists, they were nonetheless all amateurs most of whom perceived literature as a leisure occupation for ladies and gentlemen¹².

These writers, and their critics, were not, therefore, neutral witnesses to a time and place, any more than were the politicians

No. 8, 1994. Linda E. CONNORS, Mary Lu MACDONALD and Elizabeth MORRISON, "The Periodicals and Newspapers of Nineteenth-Century Britain and its Empire : Three Case Studies in Being British", *Épilogue*, vol. 13, n° 1, 1998, p. 1-45.

12. M.L. MACDONALD, "Becoming an Author", unpublished paper presented to the Bibliographical Society of Canada, May 1998. Now available on the web site of the History of the Book in Canada project.

who represented them. Nor were they any more sensitive and perspicacious than any other group. Their witness must be treated with as much care as that of any other self-interested segment of society. And as 21st century critics we must be wary of selecting, from the very diverse group of possible subjects, those writers whose point-of-view matches our own, or whose work contains the needed “proof” of our pre-determined theories.

Again, remember context. The European writers we now consider canonical were not the authors of the most popular works of the day in their own countries. Despite the rhetoric, the rising middle class – the *petit bourgeois* – who were the new readers appear to have preferred entertainment to instruction. For example, the most popular fiction writers, whose works were pirated in Canadian newspapers and periodicals, were Eugène Sue, Mme Desbordes-Valmore, Captain Marryat and Charles Lever. The popular poets were Felicia Hemans, James Montgomery, Casimir Delavigne and P.-J. Béranger. These were the models for Canadian authors. In England, especially between about 1825 and 1850, we are between the romanticism of Keats, Shelley and Byron and the early Victorians like Tennyson, Arnold and Browning. In French, there is a gap between the romanticism of Chateaubriand, Lamartine and early Hugo and the era of Beaudelaire, Rimbaud and Verlaine, although the fiction of Balzac, Stendahl and Zola more than fills the gap. The only canonical writers (by our present-day standards) whose works I have found in more than one Canadian location are Dickens and Lamartine.

If we are to understand what was written in pre-Confederation Canada we must start with an acceptance of the world-view of those who wrote it. In terms of their own society, who were they? Who did they write for? What questions did their readers ask in evaluating the work? What did they write? How did they get it published and distributed?

Although they may have disagreed about political power and control it is their interest in the land – and often very specific pieces of it – that unites native and immigrant, French and English, Nova Scotians and Lower Canadians. Goldsmith’s *The Rising Village*,

A NATIONAL LITERARY CULTURE BEFORE CONFEDERATION

Haliburton's Sam Slick books, *L'influence d'un livre*, *The Last of the Eries*, Charles Guérin, *La Terre paternelle*, all the long poems and dozens of other works – all are about Canada and Canadians of European origin. These writers, and the society of which they were a part, were in process of identifying themselves with the land they inhabited. Each, in the context of his or her own language, was creating a nation. Perhaps because I'm interested in wine, I have come to describe this process as cultural grafting – une greffe culturelle – adding the European scion to the sturdy phylloxera-free North American root – et la vendange qui fait partie de notre héritage.

L'INVENTION DE LA LITTÉRATURE CANADIENNE EN TANT QUE POLYSYSTÈME CONSCIENT

Annette Hayward

Université Queen's

LE RÔLE DE LA TRADUCTION

Dans un système culturel comme celui du Canada, la traduction devrait normalement être appelée à jouer un rôle essentiel. Au moment de me joindre à un projet de recherche sur la réception anglo-canadienne de la littérature québécoise¹ avec Réjean Beaudoin et André Lamontagne, deux collègues de l'Université de la Colombie-Britannique, une de mes hypothèses de départ était donc que la réception de la littérature québécoise au Canada anglais, surtout avant la Deuxième Guerre mondiale, a dû être en grande partie dictée par les traductions. Si c'est le cas, la liste des œuvres dont une traduction en anglais était disponible entre 1900 et 1940 devient un élément essentiel pour identifier l'image qu'un Canadien de langue anglaise pouvait se faire de ses confrères canadiens-français à l'époque. Voici la liste en question² :

1. CALQ, projet de recherche subventionné par le CRSH.

2. Cette liste est en partie basée sur les renseignements fournis dans la *Bibliographie de livres canadiens traduits de l'anglais au français et du français à l'anglais* de Philip Stratford (1977).

- *Les anciens Canadiens* de Philippe Aubert de Gaspé, père³ ;
- *Les révélations du crime, ou Cambray et ses complices* de François-Réal Angers⁴ ;
- *Le centurion* d'Adolphe-Basile Routhier⁵ ;
- Un choix de textes de Louis-Honoré Fréchette⁶ ;
- *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon⁷ ;
- *Chez nous* d'Adjutor Rivard⁸ ;

3. Ce roman a connu un nombre étonnant de publications en traduction. La première traduction, *The Canadians of Old*, de Georgiana M. Penée, est parue à Québec, chez Desbarats (le même éditeur qui avait publié l'original en français en 1863), en 1864 ; une version revue et corrigée sera publiée en 1929 par Musson Book Company à Toronto, sous le titre *Seigneur d'Haberville : A Romance of the Fall of New France*. Une traduction de Charles G.D. Roberts, également intitulée *The Canadians of Old*, est parue chez Appleton, à New York, en 1890 ; elle a été rééditée deux fois à Toronto, chez Copp Clark, en 1905, sous le titre *Cameron of Lochiel*, et puis une troisième fois en 1974 par McClelland and Stewart, dans la série « New Canadian Library » sous le titre *Canadians of Old*. En 1996, une nouvelle traduction, de Jane Brierley, intitulée encore *Canadians of Old*, est parue chez Véhicule Press à Montréal.

4. François-Réal ANGERS (1867), *The Canadian Brigand*, traducteur inconnu, Montréal, Worthington. L'original date de 1837.

5. Adolphe-Basile ROUTHIER (1910), *The Centurion : a Romance of the Time of the Messiah*, traduit par Lucille P. Borden, St. Louis (Mo), Herder. L'original en français est paru en 1909.

6. Louis-Honoré FRÉCHETTE (1917), « Louis-Honoré Fréchette. A selection », dans *Warner's Library of the World's Best Literature*, traduit par Maurice Francis Egan, New York, Warner. Ce choix inclut des fragments de *La légende d'un peuple*, *Caughnawaga* et *Les feuilles volantes*.

7. Deux traductions de cette œuvre sont parues la même année, en 1921. Celle de W.H. Blake, qui a eu le plus de succès, est parue chez Macmillan à Toronto sous le titre *Maria Chapdelaine ; a Story of French Canada* et, la même année, à New York, sous le titre *Maria Chapdelaine : A Tale of the Lake St. John Country*. Le *Maria Chapdelaine* de Sir Andrew McPhail a été publié à Montréal, chez A.T. Chapman, avec illustrations de M.A. Suzor Côté, sous le titre *Maria Chapdelaine, a Romance of French Canada*. (Il faudra attendre 1989 pour voir paraître une nouvelle traduction, de la part d'Alan Brown, chez Tundra Books à Montréal.)

8. Adjutor RIVARD (1924), *Chez Nous : Our Old Quebec Home*, traduit par W.H. Blake, Toronto, McClelland and Stewart. L'original date de 1914.

- *Récits laurentiens* du Frère Marie-Victorin⁹ ;
- *Grand Louis l'innocent* de Marie Lefranc¹⁰ ;
- *Vieilles choses, vieilles gens* de Georges Bouchard¹¹ ;
- *À la hache* d'Adolphe Nantel¹² ;
- *Les demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey¹³ ;
- *Trente arpents* de Ringuet¹⁴.

Dans le genre folklore ou conte, il y avait également le « Noël au Canada » de Fréchette (publié en anglais par l'auteur en 1899), *La chasse-galerie, légendes canadiennes* d'Honoré Beaugrand (traduction de l'auteur, publiée en 1900), « L'île au massacre » de Joseph-Charles Taché (trad. 1901), *Le bouquet de Mélusine, scènes de folklore* de Louvigny de Montigny (trad. 1929), et les *Chansons populaires du vieux Québec* de Marius Barbeau (trad. 1935). Côté théâtre, il y avait uniquement *Le théâtre de Neptune* de Marc Les-carbot (traduit par Harriet Taber Richardson et publié à Boston en 1927)¹⁵. Quant à la poésie, pourtant le genre le plus prisé et le plus

9. Traduit par James Ferres. Un choix, d'abord paru sous forme de trois volumes bilingues en 1922, chez les Frères des Écoles chrétiennes, Montréal : vol. 1 *Ne vends pas la terre – The Old Farm Is Not For Sale* ; vol. 2 *Le rosier de la Vierge – The Madonna's Rosebush* ; vol. 3 *La corvée des Hamel – The Chopping Bee*. Publié en volume (*The Chopping Bee and other Laurentian Stories*) chez Musson à Toronto en 1925. L'original date de 1919.

10. Marie LEFRANC (1928), *The Whisper of a Name*, traduit par George et Hilda Shively, Indianapolis, Bobbs-Merrill. L'original date de 1925.

11. Georges BOUCHARD (1928), *Other Days, Other Ways : Silhouettes of the Past in French Canada*, traduit par Alan Hunt Holley, Montréal, Louis Carrier. L'original en français est paru en 1926.

12. Adolphe NANTEL (1937), *A Saga of Lac Clair*, traduit par B.K. Sandwell, Montréal, [s.é.]. (Sélection de certains chapitres seulement.) L'original est paru en 1932.

13. Jean-Charles HARVEY (1938), *Sackcloth for Banner*, traduit par Lu-kin Barette, Toronto, Macmillan. L'original en français est paru en 1934.

14. RINGUET (1940), *Thirty Acres*, traduit par Dorothea et Felix Walter, New York, Macmillan. (Réédité par McClelland and Stewart, à Toronto, dans le « New Canadian Library », en 1960.) L'original date de 1938.

15. Quatre des traductions littéraires citées ici (les textes de Fréchette, *Le centurion*, *Grand Louis l'innocent* et *Le théâtre de Neptune*) ont été

développé en littérature québécoise à l'époque, elle brille par son absence. Il est vrai que la poésie n'est pas facile à traduire... En revanche, la chanson folklorique, dont quatre anthologies en traduction paraissent pendant cette période (deux à Londres, une aux États-Unis et une à Toronto), semble avoir été très populaire.

Fort heureusement, il y avait aussi d'importants travaux de traduction qui se faisaient du côté des historiens¹⁶.

Le portrait qu'on pouvait se faire du Canada français à partir des traductions littéraires citées ci-dessus était évidemment celui d'une société rurale fidèle avant tout au passé et aux traditions, profondément attachée à la religion catholique. Dans une ère d'urbanisation et d'industrialisation, cette vision stéréotypée et folklorique était agréable, rassurante. Mais avant de céder à la tentation d'interpréter ce choix d'œuvres comme un signe de condescendance de la part des Anglo-Canadiens, il faudra se rappeler que c'était aussi l'image que le Québec voulait (se) projeter de lui-même à l'époque.

publiées aux États-Unis, et ne représentent donc une réception anglo-canadienne que dans la mesure où la traduction en anglais mettait ces œuvres à la disposition des lecteurs unilingues du Canada anglais.

16. Signalons la publication des traductions en anglais de *L'histoire du Canada* de F.-X. Garneau (1860, 6 vol. publiés à Montréal), des trois récits de voyage présumés provenir de Jacques Cartier (1924, H.P. Biggar), des *Voyages* du baron de Lahontan (1932, trad. Stephen Leacock), des *Relations des Jésuites* (1901, McClelland and Stewart, choix d'Edna Kenton), de *l'Histoire de Montréal 1640-1672* de Dollier de Casson (1928, édition bilingue, accompagnée d'une vie de l'auteur, préparée par Ralph Flenley), un texte inédit de Cavelier de La Salle (« An Interview on Canada with La Salle in 1678 », *Canadian Historical Review*, n° 28 (juin 1937)), et les publications bilingues remarquables de la Champlain Society : les six volumes des œuvres de Champlain, accompagnés d'un portfolio de cartes (1922-1936), les trois volumes de *L'histoire de la Nouvelle-France* de Marc Lescarbot (1907-1914), les *Journaux intimes et la correspondance* de La Vérendrye et ses fils (1927), le *Long voyage au pays des Hurons* de Gabriel Sagard (1939), *Nouvelle relation de la Gaspésie* de Chrestien Le Clerq (1910) et la *Relation of the Voyage to Port Royal in Acadia or New France* du Sieur de Diereville (1933). Cette liste, qui ne se prétend pas exhaustive, fait évidemment abstraction de toutes les traductions de textes historiques publiées aux États-Unis ou à Londres.

Quand on se tourne vers les auteurs dont les œuvres ont été « reçues » dans les livres et périodiques canadiens-anglais de l'époque, cependant, c'est-à-dire les œuvres dont on trouve au moins un compte rendu, souvent un commentaire ou même une étude, la liste est tout autre. En tête de liste, il y a, évidemment, *Maria Chapdelaine* (15 articles entre 1921 et 1939, en plus des nombreuses références passagères). Outre Fréchette (très apprécié au Canada anglais, où on n'oublie jamais de mentionner son prix de l'Académie française, preuve de consécration internationale !) et des comptes rendus qui coïncident *grosso modo* avec la parution des traductions citées ci-dessus, il y a pêle-mêle : Albert Lozeau, Paul Morin, Octave Crémazie, Nérée Beauchemin, Robert Choquette, Benjamin Sulte, Jules Fournier (son *Anthologie des poètes canadiens*), Jean Narrache, Jules Tremblay, Léo-Paul Desrosiers, Marie Lefranc, Lionel Groulx (*La réponse (sic) de la race, Au Cap Blomidon*, et ses livres d'histoire), Alfred DesRochers, Henri d'Arles, le Vieux Doc, Louis-Joseph Papineau (l'orateur), Camille Roy, Marie de l'Incarnation, Marius Barbeau, Émile Chartier, Olivier Maurault, Édouard Montpetit, Louis Francœur, Arthur Maheu, Henri Bourassa, Mme Dandurand, et j'en passe. Si je regarde du côté du volume de Jane M. Turnbull, *Essential Traits of French-Canadian Poetry* (1938a), où elle présente l'évolution de cette poésie, il faut ajouter aux noms déjà cités Michel Bibaud, François-Xavier Garneau, Joseph Lenoir-Rolland, Pamphile Lemay, William Chapman, Émile Nelligan, Charles Gill, Albert Ferland et Blanche Lamontagne. Une anthologie de textes parue en 1927 nous oblige à inclure aussi Antoine Gérin-Lajoie, Wilfrid Laurier, Thomas Chapais, Joseph Marmette... Et si l'on tenait compte des articles comme le texte de Turnbull (1938b) sur les « French-Canadian women writers » qui offre un survol où paraissent les noms de presque toutes les femmes qui ont publié au Québec, quel que soit leur domaine, ou des manuels dont il sera question plus loin, rares seraient les oubliés. Force m'était donc de réviser mon hypothèse de départ et d'examiner la situation de plus près.

L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Le chercheur ou la chercheuse en histoire littéraire se livre essentiellement à un travail de détective ; il ou elle doit se laisser guider par les textes, en essayant de garder un esprit ouvert et des fiches et des notes les plus précises possibles. Son plaisir vient surtout de la joie de la découverte, le moment où il rencontre quelque chose auquel il ne s'attendait pas du tout. S'il faut au départ des hypothèses de travail ainsi que des structures et paramètres préalables, il est tout aussi important de toujours être à l'affût des erreurs et des déformations qui pourraient en découler.

En ce qui concerne le projet de recherche sur la réception anglo-canadienne de la littérature québécoise, les joies de la découverte sont encore loin d'être épuisées. Mais, comme on le verra, j'ai déjà rencontré bien des surprises.

COUP D'ŒIL SUR LE XIX^e SIÈCLE

La période 1900 à 1940, celle dont je m'occupe surtout, constitue un moment privilégié pour le chercheur car c'est alors que les deux systèmes littéraires principaux du Canada se mettent véritablement en place, s'inventent et s'institutionnalisent de leur mieux. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y avait rien au XIX^e siècle, loin de là. Mais comme avec l'abbé Casgrain, les essais de critique littéraire au Canada anglais se contentaient essentiellement de prévoir le genre de littérature nécessaire pour maintenir les valeurs morales et esthétiques de la communauté canadienne, c'est-à-dire un « réalisme idéaliste ». Tout comme au Québec, et c'était une de mes premières surprises, le réalisme véritable n'est accepté au Canada anglais que vers les années 1930¹⁷. Ayant souvent entendu dire que les Canadiens anglais percevaient le Québec comme un « priest-

17. Dans un article du *Canadian Forum* d'avril 1928, A.J.M. Smith s'attaque à la critique littéraire canadienne-anglaise, qui juge, dit-il, les textes d'après des critères moraux plutôt qu'esthétiques et qui encourage des œuvres qui présentent des thèmes et des clichés qui propagent l'image d'un Canada idéal et romantique.

ridden province », j'avais l'impression que le Canada anglais de la première moitié du ^{xx}^e siècle et d'avant devait être bien différent du Québec, que le système de valeurs qu'il prônait était peut-être assez semblable à celui du Canada anglais post-Deuxième-Guerre-mondiale : grave erreur.

Précisons, par ailleurs, que quand les essayistes osent songer à l'existence d'une littérature nationale canadienne au Canada anglais du ^{xix}^e siècle, il ne sera pas toujours question d'y inclure la littérature de langue française. Mais il existe un certain nombre de textes¹⁸, comme l'étude fondamentale publiée par John G. Bourinot en 1893¹⁹, qui non seulement se prononcent clairement en faveur d'une littérature canadienne biculturelle voire binationale, mais témoignent aussi d'une meilleure opinion de la littérature canadienne-française que de son équivalent anglo-canadien. Charles G.D. Roberts, destiné à devenir un des poètes importants de l'époque, affirme sensiblement la même chose en 1883, en soulignant qu'il ne fallait pas non plus s'attendre à ce que, un jour, l'un des deux systèmes absorbe l'autre. Roberts fait preuve de beaucoup d'admiration vis-à-vis de ses compatriotes francophones, en particulier Fréchette (écrivain de renommée internationale, récipiendaire d'un prix de l'Académie française, rappelle-t-il), et il décrit la littérature canadienne-française comme vivante, raffinée, artistique et indéniablement plus « canadienne » (c'est-à-dire patriotique et ancrée dans le sol d'ici) que celle qui paraît au Canada anglais en 1883 (1974 : 249).

Si tout le monde ne partage pas cette vision d'une littérature bilingue et biculturelle, beaucoup sont influencés par un nationalisme romantique qui envisage une culture et une histoire autonomes comme des éléments essentiels à la définition et à l'affirmation d'une nation. Au ^{xix}^e siècle, néanmoins, ce souhait demeure

18. Pour de plus amples renseignements à ce sujet, voir Beaudoin (1996).

19. Cette étude reprend en le développant un texte du même auteur déjà paru en 1881, *The Intellectual Development of the Canadian People : An Historical Review*, Toronto, Hunter, Rose and Company.

surtout une vision, qu'il appartient au début du xx^e siècle de consolider et de concrétiser par des assises institutionnelles telles que des anthologies, des histoires et manuels littéraires, des associations nationales, etc.

Il n'est donc pas question ici d'un marché des biens symboliques autonome à la Bourdieu, mais des débuts de l'institutionnalisation d'une culture, d'une littérature au service d'un idéal national. À la fin du xix^e siècle, d'ailleurs, au Canada anglais comme au Québec²⁰, les divers champs de l'activité intellectuelle n'étaient pas du tout cloisonnés comme ils le seront plus tard. C'est l'époque du *Canadian Magazine of Politics, Science, Arts and Literature* (1896), du *Canadian Journal of Science, Literature and History* (1872, 1896) et de la « Literary and Historical Society of Quebec ». Tout au long de la période qui nous intéresse, d'ailleurs, l'histoire et la littérature demeureront fortement associées dans l'esprit des contemporains.

L'ÉVOLUTION DU POLYSYSTÈME LITTÉRAIRE AU CANADA EN POLYSYSTÈME LITTÉRAIRE « CANADIEN »

Si l'affirmation de la nécessité d'une « nationalisation de la littérature canadienne » arrive au Québec en 1904 comme l'effet d'un « état de crise » provoqué par le sentiment qu'il fallait à tout prix protéger le Canada français contre les influences du monde extérieur impie et matérialiste – et contre l'influence d'Émile Nelligan –, la volonté d'une littérature nationale au Canada anglais semble découler plutôt du sentiment que, afin d'accéder au statut de nation au même titre que les États-Unis, l'Angleterre ou la France, l'État créé en 1867 devait se doter d'une « littérature nationale ». Il a fallu néanmoins la Première Guerre mondiale, et plus spécifiquement la bataille de Vimy Ridge, paraît-il, pour que le Canada anglais développe, par le sacrifice de ses fils, un véritable

20. Le premier *Tableau de l'histoire de la littérature canadienne-française* de l'abbé Camille Roy, où les économistes, les philosophes et les politiciens côtoient les poètes et les romanciers, en témoigne éloquemment.

sentiment d'identité nationale. Ce n'est pas un hasard, donc, si « l'invention » de la littérature canadienne au Canada anglais démarre réellement dans les années 1920. En outre, cette deuxième « nationalisation de la littérature canadienne²¹ » se fera sous le signe de l'émulation du travail accompli au Québec. Vers 1927, en effet, quand Lorne Pierce produit son *Outline of Canadian Literature (French and English)*, on dénombre plusieurs articles (dont un de Pierce lui-même en 1923) sur Mgr Camille Roy, reconnu comme le doyen et le grand spécialiste de la littérature québécoise (et aussi, déjà, recteur de l'Université Laval).

Nous sommes, de toute évidence, dans un polysystème où chacun essaie d'affirmer son autonomie en tentant d'imiter l'autre, ou plusieurs autres. Toute littérature nationale fonctionne d'ailleurs à l'intérieur d'un polysystème plus large, même si elle ne veut pas toujours l'admettre. C'est bien le cas du Québec du début du xx^e siècle, où on pourrait caricaturer le conflit entre les régionalistes et les « exotiques » en disant qu'il s'agissait de décider laquelle des tendances littéraires françaises il fallait imiter. Quant à la France, dont Bourdieu nous trace pourtant un tableau bien étanche, là non plus les écrivains ne sont pas sans subir des influences venues d'ailleurs. Un manuel français paru en 2000 et destiné à la préparation du baccalauréat, donc tout à fait canonique, reconnaît (faiblement) ce fait en ajoutant au survol de chaque siècle une petite section sur un écrivain européen non français. Est-ce pour se réaligner par rapport à la Communauté européenne ? L'Angleterre aura droit à une seule section, cependant, et l'écrivain qu'on y présente sera Shakespeare. Ainsi, l'impact des nombreuses traductions d'œuvres anglaises comme celles de Richardson, Stern ou d'autres,

21. Il est curieux de retrouver sous la plume d'Olivier Maurault, à ce sujet, le passage suivant : « Nous venons de toucher, en passant, à la nationalisation de notre littérature. Le problème se pose de la même manière chez nous et chez nos compatriotes anglo-canadiens. Il s'agit pour eux d'écrire en anglais, comme pour nous d'écrire en français : ni eux ni nous n'avons l'intention de créer une nouvelle langue. Mais nous voulons donner à notre littérature un *esprit canadien*. Ce *spirit of Canada*, M. Lorne Pierce en recherche l'éclosion, tout le long de son livre » (1935 : 85).

qui paraissent en France au XVIII^e siècle, passe entièrement sous silence. De tels oublis, ou points aveugles, nous aident à voir que la conception du marché des biens symboliques autonome conçu par Bourdieu, où l'art français existe (ou croit exister) en vase clos, est loin d'être aussi dégagé du politique qu'on aimerait nous le faire croire²² !

Au Canada, la situation est tout autre, du moins pour ceux qui sont l'objet de notre regard en tant que « récepteurs » de la littérature québécoise. Pour eux, il s'agit de faire reconnaître l'existence d'une littérature canadienne bicéphale, bilingue et biculturelle, mais dans laquelle le réseau ou système francophone est perçu comme beaucoup plus développé que l'autre.

Qui était alors l'initiateur des contacts entre les deux systèmes au Canada ? Compte tenu de l'admiration pour la littérature québécoise qu'affichent la plupart des Canadiens anglais qui en parlent, j'étais d'abord persuadée que la réponse serait le Canada anglais. Je n'en suis plus aussi certaine. La réponse est complexe, car il y a, déjà à cette époque, un certain nombre de Québécois qui aident à faire connaître la littérature québécoise au Canada anglais. Dans le *Canadian Magazine*, par exemple, Benjamin Sulte (alors président de la Société royale du Canada) offrira en 1905 un texte touchant sur « The beginnings of French-Canadian literature ». Camille Roy consacra un très long chapitre à la littérature canadienne-française dans le volume *Canada and Its Provinces* en 1914, Victor Morin recommencera le coup de l'introduction générale dans le *Canadian Magazine* de 1921²³, de même

22. En effet, et malgré le respect immense que j'ai pour les théories de Pierre Bourdieu, il faut avouer que le reproche suivant formulé par Shelly Yahalom à l'endroit des historiens de la littérature paraît extrêmement pertinent dans son cas : « Il faut noter que l'erreur théorique de l'approche des historiens de la littérature provient de leur non-distinction entre l'autodescription ou l'autoprésentation de la littérature et le comportement du PSL [polysystème littéraire] tel qu'il peut être vu de l'extérieur » (1981 : 145).

23. Morin veut cultiver la bonne entente : « A better knowledge of the mutual resources of the two great Canadian races, of their ideals and achievements, would lead to better appreciation, and our country would soon

que Hector Garneau, cette même année, dans le *Canadian Bookman*²⁴...

Si l'on juge cependant par la posture d'émulation qu'adoptent les essayistes et historiens littéraires canadiens-anglais, je crois qu'il faut désigner le Canada anglais comme le « système-cible » qui allait chercher ses liens dans le « système source » du Québec. Il m'est avis que la Société royale du Canada aura joué un rôle considérable dans les contacts entre les deux cultures, tout comme des espaces moins publics comme Spencer Grange, la maison de James McPherson LeMoine²⁵ à Québec, un lieu de rencontre culturelle important, au dire de Thomas O'Hagan, qui qualifie LeMoine de « doyen of French Canadian literature, indeed of all Canadian literature » (1901 : 116).

LE CANADA ANGLAIS ?

Voilà qui amène une deuxième question. Sir James McPherson LeMoine (1825-1912), historien, ornithologue, folkloriste, membre fondateur en 1882 de la Société royale du Canada, plus tard (1894-1895) président de cette association, de père canadien-français et de mère d'origine écossaise, parfaitement bilingue, représente-t-il le Canada français ou le Canada anglais ? Mes collègues de l'Université de la Colombie-Britannique hésitaient à le placer sous l'enseigne du Canada français, vu qu'il avait publié plus de livres en anglais qu'en français, en particulier les sept volumes regroupés sous le titre *Maple Leaves* (dont deux des esquisses ont servi de base au *Chien d'or* de William Kirby). À force de poursuivre les

reap the benefit of the qualities contributed by each race to the assets of the partnership. Such is the purpose of this article, written in the hope that it will produce better results than the barren attempts of eliminating one race to the profit of the other » (1921 : 219). Suit une référence à Durham.

24. C'est la première fois que cette revue si importante consacre beaucoup d'espace aux lettres canadiennes-françaises. Il s'agit d'un long article, même comparé aux autres textes de la revue, qui coïncide avec la fondation de la Société des écrivains canadiens. (Voir Garneau, 1921.)

25. Il existe beaucoup de variations dans la façon d'écrire ce nom. L'auteur lui-même signait J.M. LeMoine.

recherches, cependant, il m'est avis que les faits qui font pencher la balance pour l'inclure du côté canadien-français s'accumulent : LeMoine est quand même l'auteur d'une dizaine de volumes en français, il a étudié au Séminaire de Québec, il était président de la Section I (française) de la Société royale et, dans son *Album du touriste* de 1872 (mis en ligne par la Bibliothèque nationale du Québec), il s'introduit dans le texte en disant : « Pour nous, Canadiens français... ». N'est-ce pas Bernard Assiniwi qui propose dans *Le renouveau de la parole identitaire* (1993) que l'identité est essentiellement une question de choix personnel ?

De telles questions expliquent l'origine du titre de l'article qu'André Lamontagne et moi-même avons publié dans *Voix et images* au sujet de nos recherches : « Le Canada anglais : une invention québécoise ? » (1999). C'est une des grandes interrogations que notre projet de recherche a fait naître chez moi, et qui n'est pas encore entièrement résolue dans mon esprit, surtout en ce qui concerne l'époque contemporaine.

PIERCE, MACMECHAN ET L'INSTITUTIONNALISATION D'UNE LITTÉRATURE « CANADIENNE »

Notons que les regroupements de femmes (ceux des journalistes, par exemple) semblent constituer au début du siècle – comme dans les années 1970 –, un lieu de rencontre entre les deux cultures. En revanche, la plupart des livres, essais et anthologies qui paraissent pendant les vingt années qui suivent le tournant du siècle font totalement abstraction de la littérature canadienne-française²⁶. Dans la préface au *Oxford Book of Canadian Verse* de 1913, l'éditeur Wilfred Campbell (1858-1918) s'explique ainsi :

26. Archibald MACMURCHY, *Handbook of Canadian Literature* (1906) ; Laurence BURPEE, *A Little Book of Canadian Essays* (1909) ; Wilfred CAMPBELL (dir.), *The Oxford Book of Canadian Verse* (1913) ; T.G. MARQUIS, *English-Canadian Literature* (1914, à l'origine le vol. XII de *Canada and Its Provinces*) ; John GARVIN, *Canadian Poets and Poetry* (1916) ; Pelham EDGAR, « English-Canadian literature », dans *The*

The verse of French Canada has no proper place in this collection. It is written in the French language, and is as much an offshoot of French literature as the literature of British Canada is of that of Britain. Its poets naturally look altogether to Paris for their ideal, recognition and encouragement.

Le Canada français, la France, le Canada anglais, la Grande-Bretagne..., notre polysystème canadien est décidément complexe – et Campbell oublie de mentionner les États-Unis !

Même Lorne Pierce, qui publie avec Albert Durrant Watson, en 1922, *Our Canadian Literature. Representative Prose and Verse*, ne pense nullement à y inclure des textes québécois. Puis tout d'un coup, en 1924, deux volumes qu'on pourrait concevoir comme des histoires littéraires voient le jour à Toronto, chez McClelland and Stewart : *Highways of Canadian Literature*, de J.D. Logan et Donald French (418 pages qui se veulent une « comprehensive Synoptic History of Canadian literature » – uniquement de langue anglaise – destinées à l'usage des écoles, collèges et universités, et qui s'adonnent à un délire de périodisation propre à provoquer le vertige chez les pauvres étudiants²⁷), et *Head-Waters of Canadian Literature* de Archibald MacMechan, où presque un tiers des 247 pages est consacré à la littérature québécoise.

Trois ans plus tard, en 1927, c'est au tour de Pierce de produire son *Outline of Canadian Literature (French & English)*, dédié à Mgr Camille Roy, recteur de l'Université Laval. L'auteur est très

Cambridge History of English Literature (1916) ; Ray Palmer BAKER, *A History of English Canadian Literature to the Confederation : Its Relation to the Literature of Great Britain and the United States* (1920) ; D.C. SCOTT, « Poetry and progress », dans *The Circle of Affection* (1922) ; Lorne PIERCE et Albert Durrant WATSON, *Our Canadian Literature. Representative Prose and Verse* (1922).

27. Pour le roman, par exemple, il y avait les « Fictionists of the Systematic School, The Historical Romancers, The Evangelical Romancers, The Community Novel, Institutional Fiction, Realistic Romance, Historical Fiction, Imaginative Fiction, Miscellaneous Types et The New Realism ».

fier du fait que « This outline is the first attempt at a history of our literature, placing both French and English authors side by side. [Et il ajoute :] Here after they must share equally in any attempt to trace the evolution of our national spirit. » La nation de Pierce comprend deux peuples, de sorte que chaque section de son histoire, basée sur un genre, présente d'abord l'historique des œuvres canadiennes-françaises, puis celui des œuvres anglo-canadiennes. Cette différenciation n'est pas perçue comme incompatible avec la nature politiquement unificatrice de l'ouvrage :

If English-speaking Canadians will read Charles Guérin, Les anciens Canadiens, Jacques et Marie, Jean Rivard, Pour la patrie, Noël au Canada, Chez nous et Maria Chapdelaine, they will find a highway to the hearts of our fellow countrymen, which constitutes the only real rapprochement (1927 : « Foreword » [s.p.]).

Comme Olivier Maurault le signale en 1935 (p. 80), il est permis de se demander si Pierce a lu lui-même tous les ouvrages dont il est question dans son volume, car il est un peu difficile d'envisager *Pour la patrie* de Tardivel comme un instrument de bonne entente entre les deux peuples canadiens ! La dette de l'auteur à Camille Roy, pour qui Pierce a une admiration sans bornes, est sans doute assez grande.

Celui-ci imite également le critique québécois dans sa tentative de produire des livres qui encourageront la canadianisation de l'enseignement. En plus de son histoire (fort impressionnante, malgré tout), il initiera à Ryerson Press trois séries qui participeront à l'invention et à la diffusion de sa vision de la littérature canadienne : *Makers of Canadian Literature*, les *Ryerson Canadian History Readers* et les *Ryerson Poetry Chapbooks*. Pour les écoles, il publiera les *Ryerson (Canadian) Books of Prose and Verse* (1927ff). Puis, en 1935, il sortira, avec Bliss Carman, l'anthologie de *Our Canadian Literature : Representative Verse, English and French*. Ajoutons qu'il encouragera de nombreux auteurs importants, comme E.J. Pratt, Dorothy Livesay, A.J.M. Smith et j'en passe...

L'attitude de Pierce envers la littérature québécoise se comprend mieux quand on sait qu'il était pasteur méthodiste et qu'il partageait sensiblement la même vision du monde et les mêmes paramètres esthétiques que Camille Roy. (En cela d'ailleurs, il est assez représentatif de l'élite ontarienne de l'époque.) C'est donc la littérature québécoise « officielle », régionaliste et catholique, qui passe la frontière sous sa plume. Émile Nelligan, par exemple, ne se mérite qu'une demi-page (à côté d'une page entière pour Pamphile Lemay) et sa poésie est présentée assez négativement (« His aestheticism lacks mellowness and depth, while he exchanges the nostalgia of the older poets for a pensive, and occasionally morbid, thirst for the satisfaction of his own artistic desires » (Pierce, 1927 : 59)).

L'ouvrage de MacMechan, professeur à l'Université Dalhousie, à Halifax, est beaucoup moins célèbre que celui de Pierce. Il s'agit pourtant d'un superbe volume où, dans un anglais délicieux, l'auteur donne sa vision personnelle de l'évolution de la littérature canadienne. Il décrit lui-même son livre comme un traité qui a la singularité de parler des deux littératures, de se servir d'une définition étroite de « Canadien », d'oser formuler des jugements au sujet de la qualité des œuvres, de relier l'essor littéraire à l'évolution de la conscience d'abord provinciale, puis nationale, et de mettre l'accent sur l'importance des périodiques canadiens dans les divers mouvements littéraires. MacMechan organise son volume en fonction des cinq périodes ou mouvements chronologiques, géographiquement centrés, qui correspondent selon lui à l'évolution historique de la littérature du Canada : la période d'Halifax, celle de Québec, celle de l'Ontario, celle de Montréal, puis celle du Dominion dans son ensemble. Son franc-parler et ses jugements très clairs n'ont pas toujours plu au Canada anglais, cependant. On lui reprochera aussi de prêter trop d'importance à la littérature canadienne-française. Mais sa connaissance approfondie et personnelle des œuvres est plus qu'impressionnante, et c'est un véritable plaisir de parcourir, par exemple, la dizaine de pages consacrées à Nelligan où, en plus des citations en français, l'auteur nous propose sa propre traduction du « Vaisseau d'or » et du

« Cloître noir ». Il offre aussi une douzaine de pages excellentes, senties, sur Lozeau²⁸ et huit pages au sujet de l'œuvre de Paul Morin. Il admire énormément Morin, dont il dit que la poésie est intraduisible, tant le sens se marie étroitement aux mots, à leurs formes et sonorités. *Le paon d'email* constitue, à son avis, le meilleur volume de poésie en français produit jusqu'alors au Canada.

De toute évidence, MacMechan apporte sa propre expertise et sensibilité poétique aux appréciations qu'il a lues – comme en témoignent les citations dispersées à travers le texte – chez Camille Roy et Charles ab der Halden. Ce n'est certainement pas Roy, par exemple, qui aurait terminé la section sur l'école de Montréal en disant, « Their « note » is attention to artistic form ; they are more learned and more critical than the Quebec school ; and their success is undoubtedly greater. The poetry of Nelligan, Lozeau and Morin is a greater glory to Montreal than her fifty millionaires » ([1924] 1974 : 185). Sa section sur Morin, entre autres, est probablement la meilleure étude de l'époque consacrée à l'œuvre de ce poète²⁹.

Le volume de MacMechan, somme toute, est d'une modernité étonnante. Et il ne mentionne même pas *Maria Chapdelaine* (sauf une fois, dans l'épilogue).

LA GRANDE QUESTION

La grande question qui se pose est la suivante : comment se fait-il qu'après presque vingt ans de silence sur le thème d'une littérature canadienne bicéphale, on retrouve avec MacMechan et Pierce la vision d'une littérature canadienne consciemment, résolument, polysystémique et qu'on se mette tout à coup à redécouvrir et à chanter la littérature canadienne-française ? Deux explications sont possibles : la première concerne la fondation à Montréal, en

28. Pour Lozeau aussi, MacMechan offre, en plus des citations en français, une traduction du poème « Inconséquence » ([1924] 1974 : 175).

29. Serait-ce par hasard à la suite de cette analyse que Paul Morin accepte de publier un article dans le *Dalhousie Review*, en juillet 1924, intitulé « Art, literature and ideals of French Canada », un geste assez étonnant et inhabituel de sa part ?

1921, de la Canadian Authors' Association, à laquelle est associée une branche canadienne-française, la Société des écrivains canadiens. Il serait difficile de sous-estimer l'importance de cette étape dans l'institutionnalisation de la littérature canadienne. L'association se met tout de suite, avec le concours de Louvigny de Montigny, à militer auprès du gouvernement fédéral pour la protection des droits d'auteur.

L'autre explication est l'arrivée sur la scène littéraire canadienne-anglaise, en 1921, de *Maria Chapdelaine*, par l'entremise de deux traductions (celles de W.H. Blake et de Sir Andrew Macphail). Cela prend l'allure d'un véritable événement, et nos statistiques de réception s'en ressentent, avec un pic soudain qui arrive en 1921. *Maria Chapdelaine* fera l'objet de 15 articles différents entre 1921 et 1939, sans compter une infinité de références passagères. En effet, ce roman, écrit par un Français qui a passé fort peu de temps au Québec, deviendra vite, au Québec comme au Canada anglais, le roman « canadien » par excellence (c'est-à-dire canadien-français pour les Québécois et canadien tout court pour les Anglo-Canadiens).

Bref, nous avons peut-être éliminé un peu trop vite, au début de cet article, le rôle primordial que peut jouer la traduction – au sens strict – au sein d'un polysystème littéraire national. Il semblerait bien que l'enthousiasme provoqué par l'œuvre de Louis Hémon, dont la fortune littéraire est exceptionnelle au point d'être à peine crédible, puisse expliquer non seulement la perspective adoptée dans les deux « histoires » littéraires de MacMechan et de Pierce, mais aussi la parution de la plupart des traductions dont il est question au début de cet article. Se peut-il qu'il faille explorer, comme nouvelle hypothèse de départ, la possibilité que le roman *Maria Chapdelaine* serait à l'origine de l'invention de la littérature canadienne en tant que polysystème conscient au début du xx^e siècle ?

BIBLIOGRAPHIE

- ASSINIWI, Bernard (1993), « Je suis ce que je dis que je suis », dans Mireille CALLE-GRUBER et Jeanne-Marie CLERC (dir.), *Le renouveau de la parole identitaire*, Kingston/Montpellier, Université Paul-Valéry/Queen's University, p. 101-106.
- BEAUDOIN, Réjean (1996), « Réception critique de la littérature québécoise au Canada anglais (1867-1901) », *Études françaises*, vol. 32, n° 3 (hiver), p. 61-76.
- BOURINOT, John G. (1893), « Our intellectual strength and weakness. A short historical and critical review of literature, art and education in Canada », *Proceedings and Transactions of the Royal Society of Canada (First series)*, section 112, p. 40-50.
- GARNEAU, Hector (1921), « French-Canadian literature », *The Canadian Bookman*, vol. 3, n° 1 (juin), p. 21-29.
- LAMONTAGNE, André, et Annette HAYWARD (1999), « Le Canada anglais : une invention québécoise ? », *Voix et images*, n° 72 (printemps), p. 459-479.
- MACMECHAN, Archibald ([1924] 1974), *Head-Waters of Canadian Literature*, Toronto, McClelland and Stewart.
- MAURAUULT, Olivier (1935), « Sur un manuel de littérature canadienne », dans *Mémoire de la Société royale du Canada*, section 1, p. 77-86.
- MORIN, Paul (1924), « Art, literature and ideals of French Canada », *Dalhousie Review*, vol. 4, n° 2 (juillet), p. 141-151.
- MORIN, Victor (1921), « French-Canadian literature. A review and a defence », *The Canadian Magazine*, n° 57 (juillet), p. 219-230.
- O'HAGAN, Thomas (1901), *Canadian Essays, Critical and Historical*, Toronto, W. Briggs.
- PIERCE, Lorne (1927), *An Outline of Canadian Literature (French and English)*, Toronto, The Ryerson Press.
- ROBERTS, Charles G.D. (1974), « The beginnings of a Canadian literature », dans *Selected Poetry and Critical Prose*, Toronto, University of Toronto Press, p. 243-259. (Éd. préparée par W.J. KEITH.)
- ROY, Camille (1914), « French-Canadian literature », dans Adam SHORTT et Arthur G. DOUGHTY (dir.), *Canada and Its Provinces. A History of*

L'INVENTION DE LA LITTÉRATURE CANADIENNE

the Canadian People and Their Institutions by One Hundred Associates, vol. 12, Toronto, Edinburgh Edition, p. 435-489.

STRATFORD, Philip (1977), *Bibliographie de livres canadiens traduits de l'anglais au français et du français à l'anglais*, Ottawa, HRCC/CCRH.

SULTE, Benjamin (1905), « The beginnings of French-Canadian literature », *The Canadian Magazine*, vol. 25, n° 6 (octobre), p. 483-489.

TURNBULL, Jane M. (1938a), *Essential Traits of French-Canadian Poetry*, Toronto, Macmillan.

TURNBULL, Jane M. (1938b), « French-Canadian women writers », *Canadian Thinker*, n° 10 (octobre), p. 9-12.

YAHALOM, Shelly (1981), « Le système littéraire en état de crise. Contacts inter-systémiques et comportement traductionnel », *Poetics Today*, vol. 2, n° 4 (été-automne), p. 143-160.

UN DEMI-SIÈCLE DE RÉCEPTION CRITIQUE
DE LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE AU CANADA
ANGLAIS : 1939-1989

Réjean Beaudoin et André Lamontagne

University of British Columbia

Cette communication propose un bilan de nos recherches sur le sujet et en énonce les résultats partiels, compte tenu du fait que le corpus que nous avons réuni couvre une période beaucoup plus longue, qui va de 1867 à 1989¹. Les objectifs de notre projet entendaient dégager et évaluer les écarts et les convergences entre deux lectures de la littérature québécoise, que nous posions comme différentes par hypothèse : d'une part, celle que fait l'institution littéraire anglo-canadienne, et d'autre part, celle qui se fait en français au Québec. Nous supposons, au départ, que l'expérience esthétique de la collectivité anglophone est susceptible de concrétiser un autre sens des œuvres écrites au Québec, telles qu'elles sont reçues par la critique littéraire québécoise, et nous avons voulu saisir cette différence en scrutant la production critique des lecteurs canadiens-anglais.

Nous nous sommes ainsi donné pour tâche de dépouiller l'ensemble des textes critiques parus depuis le début de la

1. « La réception critique anglo-canadienne de la littérature québécoise (1867-1989) », projet subventionné par le CRSH ; Annette Hayward de l'Université Queen's complétait notre équipe de trois chercheurs assistés d'une quinzaine d'étudiants.

Confédération jusqu'en 1989, pourvu que ces textes soient des études dites savantes, ce qui représente un corpus de quelque 2 700 entrées. Nous avons eu l'occasion, dans des articles parus dans *Études françaises* (Beaudoin, 1997) et *Voix et images* (Hayward et Lamontagne, 1999), d'expliquer notre choix d'exclure le discours journalistique et les pages culturelles des magazines à grand tirage et de préciser nos critères de sélection et les règles de leur application dans la construction du corpus. Pour résumer les fondements théoriques qui informent notre recherche, mentionnons que les concepts d'horizon d'attente, de polysystème et de communauté interprétative, tels que définis par les travaux de Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Itamar Even-Zohar et Stanley Fish, sont au cœur de notre enquête. Pour ouvrir davantage notre étude au champ des déterminations sociologiques, nous avons aussi eu recours au concept d'institution littéraire élaboré par Jacques Dubois à la suite des travaux de Pierre Bourdieu sur le marché des biens symboliques. Les instances de consécration, les appareils de diffusion et de légitimation, les idéologies dominantes entrent dans les visées de notre analyse, en un mot, toute la question de la norme instituante. L'appréciation des faits d'institution est nécessaire à l'évaluation du discours critique en ce qu'il reconduit des valeurs canoniques manifestes sous forme d'omissions, de renforcements et d'un éventail de choix discursifs. Enfin, les travaux des comparatistes canadiens (Clément Moisan, Philip Stratford, Roland Sutherland) ainsi que la recherche de nouveaux modèles opératoires (E.D. Blodgett et M. Dimic) entrent évidemment en compte.

En ce qui concerne les limites chronologiques de notre inventaire, rappelons que la date de 1867 correspond évidemment à la fondation de la Confédération canadienne, et que la même année voit paraître le premier ouvrage de référence en anglais qui inclut des auteurs canadiens-français : il s'agit de la savante compilation intitulée *Bibliotheca Canadensis or A Manual of Canadian Literature* de Henry James Morgan. Il ne fait aucun doute que cette parution érudite s'efforce de marquer la corrélation entre une identité canadienne en voie d'émergence et la volonté, voire la nécessité, de réserver un accueil critique et institutionnel à la littérature

canadienne de langue française, soit celle d'un des deux peuples fondateurs du nouveau régime constitutionnel inauguré en 1867. L'année de la publication de cet ouvrage ne saurait être une coïncidence. Quant à la date de clôture de 1989, elle s'explique avant tout par les délais d'indexation et de repérage bibliographique.

Dans le cadre du présent article, nous livrons certains résultats de l'analyse du demi-siècle qui va de 1939 à 1989. Nous sommes loin de pouvoir tracer un tableau complet et détaillé de la réception qui fait l'objet de notre étude. Nous voulons tout au plus signaler et comprendre les écarts les plus visibles dans les stratégies d'évaluation critique par rapport à l'institution littéraire québécoise : sur-représentation de certains auteurs (Carrier) au Canada anglais, sous-représentation d'autres (Ducharme), et quasi-silence sur un écrivain au statut par ailleurs consacré au Québec (Vadeboncœur) ; différences notables de stratégies de lecture dans l'appréciation des œuvres de Jacques Poulin. La sanction appréciative pèse sévèrement sur certains des romans de ce dernier, comme nous le verrons plus loin.

S'il ne fait aucun doute que la littérature québécoise a été l'objet d'une réception critique attentive et suivie au Canada anglais depuis la Deuxième Guerre mondiale, plus particulièrement au cours de la Révolution tranquille et d'une façon extensive depuis 1967, année du centenaire de la Confédération, il est encore plus certain que le demi-siècle qui va de 1939 à 1989 recoupe une phase cruciale, non seulement dans la production littéraire du Québec, mais surtout dans la nouvelle définition identitaire (urbaine, laïque, souverainiste, anti-bourgeoise) qui se profile à travers sa littérature. Enfin, l'autonomisation croissante du champ littéraire québécois s'impose sans ambiguïté au cours de cette période. C'est pendant ce demi-siècle que s'affirme décisivement l'existence de la littérature québécoise. Une telle conjoncture n'a pas échappé à l'acuité des lecteurs canadiens, au Québec comme dans les autres provinces, qui n'ont pas manqué de dire ce qu'une telle démonstration collective pouvait susciter d'intérêt, mais aussi d'inquiétude pour l'unité nationale, entendue comme la conscience d'une entité tant politique que culturelle et morale s'étendant « d'un océan à

l'autre ». Ce paradoxe caractérise notamment la phase de légitimation institutionnelle de la littérature québécoise au Canada anglais, phase dont le commencement remonte à la fin des années 1950. La distribution statistique de notre corpus révèle en effet qu'après avoir connu une croissance relativement stable entre 1939 et 1959, la production de textes critiques sur la littérature québécoise monte en flèche dans les années 1960 avec une augmentation de près de 400 % (figure 1).

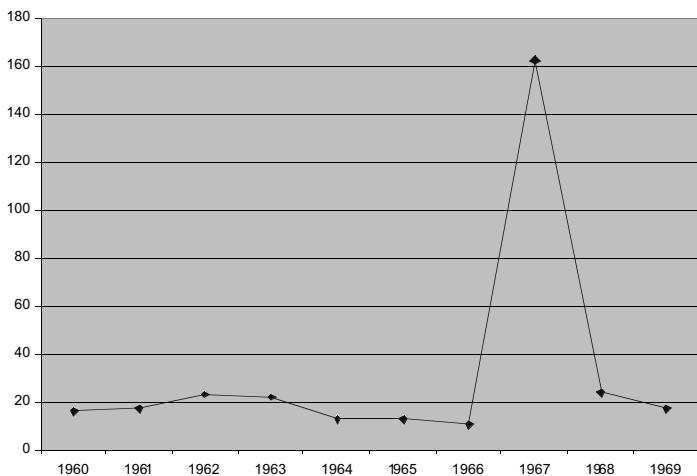


FIGURE 1

Au premier chef, il faut évidemment invoquer la Révolution tranquille pour comprendre l'essor du discours critique anglophone sur les écrivains québécois : d'une part, en ce que ce mouvement d'émancipation interpelle le Canada anglais et, d'autre part, en ce que l'explosion littéraire qui se produit (Aquin, Bessette, Blais, Ducharme, Godbout) attire l'attention des critiques anglophones. Mais il y a plus. L'analyse détaillée des entrées pour la décennie 1960-1969 met en lumière un phénomène souvent négligé dans les

études littéraires, soit l'importance du centenaire de la Confédération. En effet, alors qu'on dénombre environ une quinzaine de monographies et articles savants en 1966, la réception de la littérature québécoise connaîtra une augmentation fulgurante en 1967. Elle retombera l'année suivante à moins d'une trentaine de contributions critiques (figure 2). Ces chiffres² témoignent de l'importance considérable du commémoratif dans notre société, de lieux de mémoire qui cristallisent les débats du présent. Ils traduisent aussi, par un effet de miroir qui rappelle 1867, les liens indissociables entre littérature et pays, réception de la littérature québécoise et unité nationale. Notre interprétation ne doit pas pour autant laisser croire à un intérêt éphémère pour la littérature québécoise. Les années 1970 marquent une progression constante de la réception critique au Canada anglais, la consolidation du nationalisme continuant d'appeler une réponse critique. Les années 1980, qui

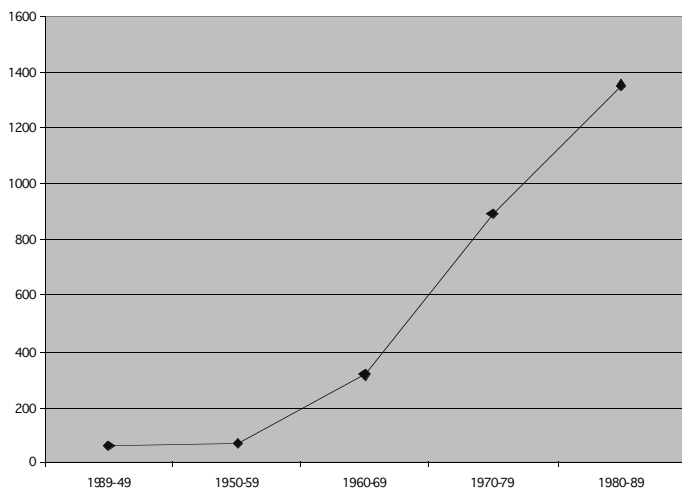


FIGURE 2

2. À propos des considérations qui reposent sur les chiffres bruts obtenus par compilation de nos données, il faut toujours user de prudence

comptent pour plus de 50 % de notre corpus, amorcent une phase de stabilisation.

Depuis les quarante dernières années, les échanges entre les deux communautés linguistiques se sont multipliés sous diverses formes (colloques, sociétés savantes, collaboration entre universités sur le plan de la recherche), dont certaines dépendent du pouvoir fédéral (Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, Fédération des études humaines et des sciences sociales du Canada, Conseil des Arts). La critique féministe a créé, surtout à partir de 1970, des espaces communs aux femmes francophones et anglophones : des revues comme *Tessera* et *Room of One's Own*, des ouvrages collectifs comme *In the Feminine : Women and Words* (1983) et *Gynocritics/La Gynocritique* (1987). Si la dépendance à l'égard de la traduction que l'on observait durant la première moitié du xx^e siècle s'est théoriquement estompée en raison de la formation linguistique des chercheurs anglophones, un très grand volume de textes critiques porte encore sur des œuvres en traduction³. Une revue comme *Quill and Quire*, qui a beaucoup contribué à la diffusion de la littérature québécoise en traduction, recrutait souvent des collaborateurs qui, en d'autres lieux de publication, travaillaient sur les œuvres en français. Ces transactions nous forcent à nous demander dans quelle mesure cette intersection entre les

dans toute opération d'ordre statistique. Ainsi, dans notre inventaire, un livre équivaut à un article sur le plan statistique. De même, la subdivision en articles d'un ouvrage consacré à la littérature canadienne, comme le *Oxford Companion to Canadian History and Literature* de Norah Story, peut gonfler les chiffres pour une année ; mais dans ce dernier cas, 1967 n'en demeure pas moins une date charnière sur le plan de la réception de la littérature québécoise.

3. Sur cette question, on consultera avec profit : Godard (1999), « Une littérature en devenir : la réécriture textuelle et le dynamisme du champ littéraire. Les écrivaines québécoises au Canada anglais » ; Mezei *et al.* (1986), *Bibliography of Criticism on English and French Literary Translations in Canada : 1950-1986/Bibliographie de la critique des traductions littéraires anglaises et françaises au Canada : 1950-1986* ; Perkes (1996), « Les seuils du savoir littéraire canadien : le roman canadien en traduction anglaise, 1960-1990 ».

institutions littéraires québécoise et anglo-canadienne remet en cause leur autonomie, voire notre vision dualiste du Canada. En dépit de toutes ces nuances et zones grises, nous croyons toujours qu'il existe une « communauté interprétative » anglo-canadienne et qu'elle est suffisamment homogène pour être objectivement circonscrite à partir de la lecture qu'elle propose de la littérature québécoise.

Un exemple des plus significatifs à cet égard présente une polarisation marquée. Parmi les essayistes de sa génération, Pierre Vadeboncœur est sans contredit l'un des plus connus au Québec. On trouverait peu à débattre là-dessus, même chez ceux qui se défendent de toute affinité avec les idées défendues par l'auteur de *Trois essais sur l'insignifiance* (1983). Or, nous n'avons recensé que deux entrées à son sujet au Canada anglais ; la disproportion ne peut être plus flagrante. Il est vrai que le métier d'essayiste, dans le sens le plus pur du terme, comporte sa part d'ingratitude et que l'œuvre de Vadeboncœur – 13 livres publiés au cours de la période couverte par notre étude – n'a fait l'objet d'aucune traduction en anglais. L'omission mériterait, à elle seule, quelque explication. Dans un article paru il y a cinq ans, Jane Everett s'est penchée sur la difficulté de traduction que présente la prose résistante de Pierre Vadeboncœur, après avoir rappelé que ses essais n'ont suscité, hors-Québec, ni traduction ni commentaire critique notable (Everett, 1996). Mais voyons plutôt en quoi consistent les deux seuls textes critiques que nous avons repérés : l'un se réduit à la mention allusive d'*Un amour libre* (1963) dans une compilation consacrée aux romanciers québécois des dernières années (Shek, 1974) ; l'autre (Malden, 1986) est un compte rendu de *L'absence, essai à la deuxième personne* (1985). En fait, ce compte rendu de quelques pages renferme tout le discours critique que nous avons trouvé sur Pierre Vadeboncœur⁴.

4. Faut-il rappeler, en passant, que Pierre Vadeboncœur, né en 1920, fut de la même promotion, au collège Brébeuf, que Pierre Laporte et Pierre Elliott-Trudeau ; qu'il collabora d'abord à *Cité libre*, avant de s'écarter définitivement du groupe et qu'il consacra ensuite une bonne moitié de ses écrits à promouvoir la cause de l'indépendance du Québec ?

L'auteur du compte rendu, Peter Malden, se montre conscient de la lacune qu'il s'applique à combler, puisqu'il prend la peine de résumer à larges traits la pensée et la carrière de l'essayiste dont il cite les ouvrages importants et traduit même quelques extraits judicieusement choisis. Le destinataire est en quelque sorte initié à l'ensemble de l'œuvre, dont il n'est pas censé ignorer l'existence, en même temps qu'il peut lire un commentaire exact et appréciatif du livre recensé.

Si l'on considère que *L'absence* constitue le onzième livre de Vadeboncœur, et que presque tous les titres parus sous sa signature jusqu'alors – à l'exception de *L'absence* et d'*Un amour libre* – laissent peu de doute sur ses convictions nationalistes, on s'étonnera moins de la préférence sélective des titres recensés. Les deux lecteurs rarissimes ont certes le mérite de signaler les écrits de Pierre Vadeboncœur, mais leur choix parmi ceux-ci leur permet de ne pas trop troubler le silence général fait sur l'œuvre. Il serait candide de ne pas remarquer que leurs commentaires portent sur deux livres qui ont en commun le fait d'être exempts de toute prise de position politique, au sens usuel du mot ; l'amour et l'art sont au premier plan de la réflexion proposée dans les deux ouvrages retenus. Le caractère unitaire de la littérature canadienne peut s'accommoder d'un Vadeboncœur esthète ou métaphysicien, méditant sur le secret de l'âme amoureuse, épanchée dans l'expression plastique ou épistolaire, mais il serait sans doute plus délicat de canadianiser l'auteur de *L'autorité du peuple* (1965) ou de *La dernière heure et la première* (1970). Cela dit, le texte de Malden est un modèle de concision et d'exactitude dans l'art du compte rendu. Nous ne critiquons pas le critique. Nous relevons seulement le fait que cet unique commentaire d'une œuvre considérable, loin d'entamer l'occultation qui la soustrait à la connaissance du public canadien, reconnaît implicitement l'ignorance qui l'entoure en tâchant d'y remédier.

Analysons maintenant quelques exemples qui permettront de juger d'éventuels écarts de lecture ou de différences sur le plan de l'horizon d'attente. Le premier cas – emblématique de notre recherche en quelque sorte – concerne la place de Roch Carrier

dans le canon anglo-canadien de la littérature québécoise. Tout professeur de littérature québécoise œuvrant au Canada anglais connaît « The Hockey Sweater » et plusieurs s'étonnent de l'importance « démesurée » accordée à cet auteur en regard de son statut au Québec. Ainsi, Pierre Hébert affirmait dans *Œuvres et critiques* : « Roch Carrier est probablement – on pourrait dire “certainement” si les données étaient disponibles – l'auteur le plus lu au Canada anglais (alors que, curieusement, pas une seule des revues littéraires québécoises “majeures” ne lui a consacré un numéro) » (1989 : 102). Nos données – qui portent, précisons-le, sur la réception critique et non sur la seule lecture – placent Roch Carrier en cinquième place du panthéon anglo-canadien des auteurs québécois et tendraient à accréditer la prémisse selon laquelle Carrier dispose, au Canada anglais, d'un capital symbolique supérieur à celui qu'on lui accorde au Québec, toutes proportions gardées. L'excellente analyse de Hébert démontre que l'œuvre de Carrier véhicule plusieurs des éléments qui rencontrent l'horizon d'attente du lectorat anglo-canadien face à la réalité québécoise : prédominance des valeurs traditionnelles comme la langue et la religion, population exubérante et ignorante, etc. Hébert relève l'anachronisme qui donne l'impression à plusieurs Canadiens anglais de comprendre enfin le Québec à travers *La guerre, yes sir !*, alors que la société fictive est celle d'une tout autre époque.

N'oublions pas non plus les relais, ou même les clivages, qui peuvent se produire entre les deux instances instituant que sont les programmes d'enseignement et les travaux de recherche. Les deux ne sont pas nécessairement convergents ou ne le sont pas toujours, comme le montre l'étude récente qu'a faite Sabine Loucif (2000) intitulée « Le canon français de la Modern Language Association of America ». Dans le cas de Roch Carrier, il est permis de penser qu'enseignants et chercheurs anglophones ont atteint un consensus unanime. Encore faudrait-il mieux expliquer ce phénomène.

Le canon anglo-canadien de la littérature québécoise (figure 3) retient trois femmes en tête des auteurs les plus étudiés : Gabrielle Roy, Marie-Claire Blais et Anne Hébert. Nonobstant le nombre

élevé d'études féministes dans les années 1980, l'analyse en diachronie révèle un intérêt continu pour ces œuvres.

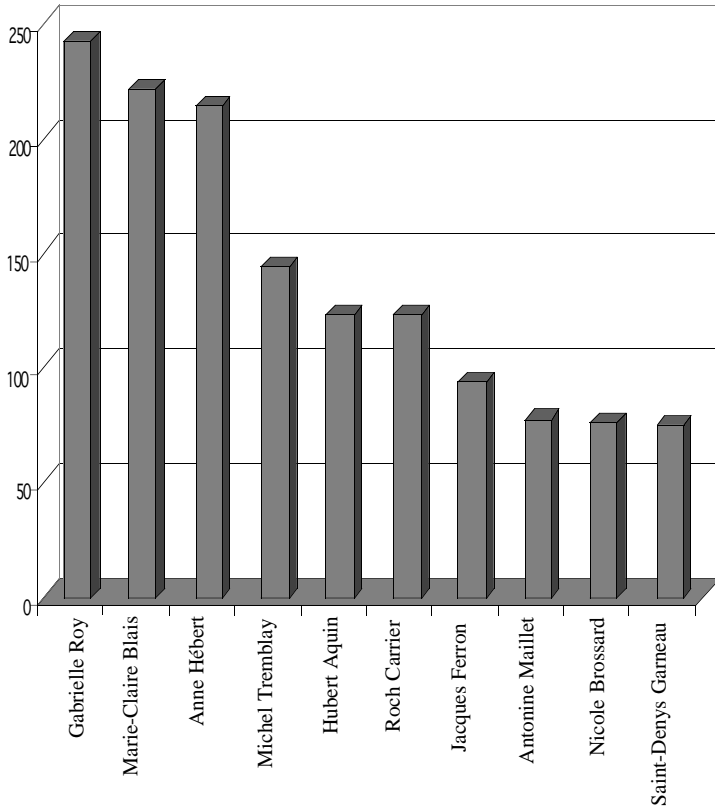


FIGURE 3

La popularité de Michel Tremblay, Hubert Aquin, Antonine Maillet et Nicole Brossard n'étonnera personne. La forte représentation de Jacques Ferron et Saint-Denys Garneau, par contre, peut surprendre quand on sait que leurs œuvres ne comptent pas parmi

les plus accessibles ni les plus traduisibles. S'explique-t-elle par le rôle particulier que jouent certains agents (comme Collin et Scott dans le cas de Saint-Denys Garneau) ou certaines amitiés (comme celle entre Ellenwood et Ferron) ? Ces contingences ne sont pas à négliger, comme le démontrent les travaux du groupe de recherche *La vie littéraire au Québec*⁵. Quoi qu'il en soit, quand on considère les noms qui composent ce groupe de tête et le peloton qui suit (Jacques Godbout, Yves Thériault, Gérard Bessette, Louis Hémon, Victor-Lévy Beaulieu et André Langevin), on peut se demander si les écarts ne se sont pas amenuisés au cours des cinquante dernières années, s'il n'y a pas eu rapprochement entre les réceptions anglo-canadienne et franco-québécoise.

Les cas de sous-représentation s'avèrent plus significatifs. Par exemple, rares sont les articles consacrés à Francine Noël et à Régine Robin avant 1989, ce qui conduit à s'interroger sur le faible intérêt soulevé par ces écrivains à la vision du monde cosmopolite. Peut-on poser l'hypothèse que les mutations identitaires du Québec ne correspondent pas à l'horizon d'attente du lectorat anglo-canadien, du moins dans les années 1980 ? Que penser de la représentation relativement mince du Régime français et du XIX^e siècle dans la critique postérieure à 1960 ? Doit-on supposer que les universitaires anglo-canadiens ne partagent pas l'urgence qui presse leurs homologues francophones de consolider la littérature québécoise et d'accroître son corpus ?

Deux cas particuliers, ceux de Réjean Ducharme et de Jacques Poulin, nous serviront encore à illustrer la complexité des problèmes à résoudre. L'œuvre de Réjean Ducharme, romancier, dramaturge et scénariste, représente l'une des toutes premières valeurs littéraires québécoises depuis trente-cinq ans. Dans notre

5. Cet ouvrage collectif en plusieurs volumes tient compte non seulement des agents littéraires mais aussi des rapports qui les lient dans les réseaux d'échanges créés à travers les lieux de formation, les pratiques associatives, les véhicules éditoriaux et la correspondance. Voir Maurice LEMIRE et Denis SAINT-JACQUES (dir.), *La vie littéraire au Québec*, vol. III, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1996 ; chapitre 3 : « Les agents », p. 73-178.

enquête, sa place s'établit au 22^e rang, avec environ 40 entrées, ce qui n'est pas rien, certes, mais cette mesure reste très au-dessous de son importance reconnue par l'institution littéraire québécoise, sinon par le rayonnement international de son œuvre. Voici un cas où il convient d'user de prudence dans l'interprétation des données statistiques, car le total des entrées pourrait induire en erreur. Si l'on examine la nature des 40 occurrences qui figurent dans notre corpus, on découvre que, de ce nombre, beaucoup de textes ne vont pas au-delà d'une mention furtive de son nom parmi les auteurs vedettes de sa génération, aux côtés de Blais, Aquin, Beaulieu ou Carrier, ces derniers recueillant ordinairement une part plus large d'analyse. Dans un article de fond qui fait le point sur la production littéraire québécoise, six ans après l'arrivée au pouvoir du Parti québécois en 1976, Patricia Smart nomme une seule fois Réjean Ducharme dans un texte qui scrute les œuvres de plusieurs écrivains de sa génération. De même Sherrill E. Grace, dans « Duality and Series : Forms of the Canadian Imagination » (1980), fait deux références à Ducharme dans cet article qui examine davantage les romans d'Anne Hébert, Hubert Aquin et Roch Carrier.

Au bout du compte, on rencontre peu de leçons critiques des livres de Ducharme, et encore moins d'appréciations qui leur soient essentiellement favorables. Marc Côté (1987 : 25) exécute sommairement sa pièce *Ha ! Ha !*, dans un compte rendu dévastateur. L'auteur de *L'avalée des avalés* (1965) n'est pas un inconnu au Canada anglais, mais sa fortune littéraire y paraît aléatoire et diversement appréciée. On reconnaît volontiers l'audace de son travail formel sur la langue et la qualité de son écriture singulière, mais on trouve parfois ses intrigues inexistantes ou immotivées, gratuites, voire complaisantes dans l'expression acide d'un désespoir sans issue. Ses personnages sont jugés fantaisistes et sa prose déroutante. Le défaut apparent d'organisation et de logique narrative dans la construction fictive agace visiblement les lecteurs anglophones dont la tradition lettrée offre peu d'exemples analogues dans la littérature canadienne de langue anglaise. Doit-on parler à ce sujet d'une rupture d'horizon d'attente ? Il est certain que Ducharme passe malaisément la frontière de la langue.

Des quatre premiers romans de Ducharme, Ben-Z. Shek n'estime convaincant que *Le nez qui voque* (1967), qui situe plus clairement la localisation spatio-temporelle (montréalaise) de l'aliénation du couple de jeunes héros, Mille Milles et Chateaugué. Pour Leonard W. Sugden, qui fait le point sur ce qu'il nomme le roman révolutionnaire au Québec, *L'hiver de force* (1972) témoigne, dans certaines pages, de l'activisme politique qui sévit au Québec : « The direct expression of political partisanship » (1979 : 133). C'est la seule fois que le nom de Ducharme est mentionné dans cet article d'une dizaine de pages qui tient à souligner la conjoncture de l'élection du Parti Québécois, le 15 novembre 1976, en commentant une série de romans qui va de *Pour la patrie* (1895) de Jules-Paul Tardivel à *L'enfirouapé* (1974) d'Yves Beauchemin ! L'ironie féroce de Ducharme à l'endroit des configurations idéologiques n'a pas été relevée. Camille R. La Bossière (1982), par contre, ne semble pas négliger l'auteur des *Enfantômes*, dont il signe un compte rendu perspicace ; il fait aussi un commentaire intéressant sur plusieurs romans de Ducharme dans un article qui s'efforce surtout de nuancer et d'expliquer le fameux lieu commun de la Grande Noirceur dans l'évaluation de la littérature québécoise des années 1960. Ronald Sutherland insiste, quant à lui, sur le rôle que joue le fond janséniste de l'enseignement religieux québécois dans la culpabilité qui hante l'enfance de tant de héros romanesques de la Révolution tranquille. Sutherland (1970) consacre son article à la comparaison de *Who Has Seen the Wind* (1947) de W.O. Mitchell avec *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme, deux œuvres entre lesquelles il voit de frappantes analogies thématiques et formelles, tout en reconnaissant la qualité de l'écriture du romancier québécois, mais non sans réserve :

Actually, it is Ducharme's obvious fascination with sounds and words which in turn fascinates the reader. Since his whole book is a monologue – spoken language – he provides himself with the maximum opportunity to exploit linguistic possibilities. But such opportunity is not without pitfalls (1970 : 9).

Parmi les nombreux exemples dont fourmille notre corpus, l'œuvre de Jacques Poulin témoigne éloquemment des différences entre les deux discours critiques. La production romanesque de cet écrivain, saluée au Québec comme l'une des plus importantes des vingt-cinq dernières années, a connu une réception beaucoup plus mitigée au Canada anglais. Entre 1973 et 1989, nous avons recensé plus de 24 articles ou comptes rendus consacrés à Jacques Poulin. À trois exceptions près, tous ces textes critiques font suite – il est crucial de le signaler – à la traduction de ses œuvres en anglais : *The Jimmy Trilogy* (1979), *Spring Tides* (1981) et *Volkswagen Blues* (1988).

La sanction de la critique anglo-canadienne sur la trilogie est divisée, chacun des trois romans (*Mon cheval pour un royaume*, *Jimmy* et *Le cœur de la baleine bleue*) suscitant des réserves. Ainsi, Keith Garebian (1980 : 34) décrit Jacques Poulin comme un écrivain subtil, mais souligne les difficultés de lecture que pose son imaginaire (« reading it is sometimes like trying to find shapes in mist »). Patricia Merivale (1981 : 129) apprécie l'inventivité langagière de Poulin, mais reproche au *Cœur de la baleine bleue* de sombrer dans le sentimentalisme. De la même façon, Kathy Mezei (1980 : 519) est très élogieuse à propos de *Jimmy*, mais relève certaines difficultés techniques dans l'ensemble de la trilogie. Par ailleurs, certains des comptes rendus s'avèrent plus tranchés. Wayne Grady, dans *Books in Canada* (1980), compare l'émergence de Jacques Poulin au Québec à celle de Mikhaïl Bulgakov en Union Soviétique. À l'opposé de ce dithyrambe, Linda Leith affirme, dans *The Canadian Forum* (1980), que la publication de la trilogie est un gaspillage des fonds destinés à l'édition.

Le prochain roman de Poulin à être traduit, *Spring Tides* (1981), connaît une meilleure réception que la trilogie sur le plan des jugements évaluatifs, malgré que certaines réserves persistent. La prose minimaliste de Poulin n'est pas toujours reçue de la même façon : Barbara Leckie (1987 : 195) reconnaît la valeur du style en apparence simple de cet « exceptional novel », alors que Rachel Rafelman (1986 : 46) voit là un défaut qu'elle explique par la nature politique du roman. Selon David Homel (1988), *Les grandes*

marées accuse plusieurs faiblesses, dont un manque d'originalité, tandis que Theresia Quigley (1987) estime au contraire que « Poulin's book is delightful and thought-provoking ».

Volkswagen Blues connaîtra une réception assez froide au Canada anglais, tant sur le plan quantitatif que sur le plan évaluatif. La popularité croissante de Poulin et la diffusion plus massive de ses œuvres en traduction auraient pu paver la voie à une réception des plus favorables au Canada anglais, mais il n'en fut rien. Seule une poignée de comptes rendus accueillit *Volkswagen Blues* et la majorité fut négative. Dans *Books in Canada* (1988 : 29), Terry Goldie déplore la superficialité du roman, tant dans son style, que ses emprunts intertextuels et son aspect cartographique. Le langage dénudé de Poulin ne trouve pas ici preneur, et l'esthétique de la surface et de la trace est sévèrement critiquée : « It seems as though Poulin thinks cartography can replace cultural geography – as if a Texaco road map describes the United States ». Mark Anthony Jargan (1988 : 187) déplore quant à lui la lenteur du récit : « wandering through *Volkswagen Blues* is like watching paint dry ».

Outre sa dimension évaluative, la spécificité de la réception anglo-canadienne se donne à lire dans ses stratégies argumentatives et les perspectives critiques déployées. Dans le cas de la *Jimmy Trilogy*, ce qui frappe d'emblée, ce sont les comparaisons que les critiques établissent entre Poulin et des écrivains d'origines diverses. Mezei rapproche le Vieux-Québec de Poulin et le Dublin de Joyce, et évoque la parenté stylistique de Kafka et de Camus. Gillian Davies et Merivale (1981 : 129), à l'instar de nombreux critiques, mettent à jour des filiations américaines et européennes : Salinger, Hemingway, Queneau et Boris Vian. Des écrivains québécois sont également mentionnés pour fins de comparaison, mais, curieusement, aucune œuvre canadienne-anglaise. Il n'est donc pas question, cette fois, pour la critique anglophone, de se faire accuser de « canadianiser » une œuvre québécoise. Tout comme pour la trilogie, la réception de *Spring Tides* donne lieu à une série de comparaisons qui ont pour effet d'universaliser l'imaginaire poulinien. Ainsi, Douglas O. Spettigue, dans *Queen's Quarterly* (1987), situe le roman dans la lignée de la satire utopique chère aux

Britanniques tels Defoe et Swift. Quigley suggère une piste de lecture tout aussi intéressante, soit *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll. De son côté, Homel propose une comparaison avec l'écrivain américain Richard Brautigan. Le discours critique sur *Volkswagen Blues* résonne également de comparaisons avec d'autres écrivains, la prédominance se situant bien sûr du côté des États-Unis, ce qui rejoint la dynamique intertextuelle du roman. Pour Jargan, ce sont la littérature beat et Jack Kerouac qui prennent une tournure dissonante par l'écho qu'ils trouvent dans *Volkswagen Blues*. Goldie reconnaît les liens intertextuels entre *Volkswagen Blues* et *On the Road* et la volonté de Poulin d'inscrire son roman dans l'espace nord-américain, mais le ton hemingwayesque du roman indispose le critique.

Sur le plan des thèmes explorés dans les comptes rendus, on observe une concordance avec la thématique poulinienne. Quelques écarts significatifs au sein du corpus attirent toutefois notre attention, notamment la lecture politique qui se fait entendre dans une minorité de recensions. Selon Grady, la dérive imaginée par Jimmy sur les glaces du Saint-Laurent anticipe la montée du séparatisme. Rafelman fait une lecture semblable du roman, qu'elle voit comme un avertissement contre les périls de l'isolationnisme lancé par Poulin aux Québécois. Selon Leckie (1987 : 195), le personnage du traducteur, dans *Les grandes marées*, s'avère une métaphore du Canada français : « he is isolated, he has difficulty communicating with others [...] he is passive and reluctant to defend his rights, and he is repeatedly referred to as marginal ». Contrairement aux romans précédents, *Volkswagen Blues* ne donne lieu à aucune interprétation politique dans le corpus critique anglo-canadien. Sans vouloir parler de dépolitisation, force est de constater le silence fait sur l'archéologie des discours fondateurs que propose la fabulation cartographique de ce roman.

Un autre élément intéressant de la réception anglo-canadienne touche la problématique institutionnelle, soulevée par quelques critiques. Ainsi, Grady (1980 : 14) souligne le double rôle joué par Sheila Fischman dans la reconnaissance de l'œuvre de Poulin :

In 1973 Sheila Fischman wrote in the Supplement to the Oxford Companion to Canadian History and Literature that Jacques Poulin (1937-) was «a very important, unjustly neglected young writer». Now she herself has helped to correct that imbalance by translating Poulin's first three novels [...] And she would seem to have proven her point.

Mezei rejoint Grady en parlant de la « persévérance » de Fischman. Pour leur part, Goldie et Jargan dénoncent la propagande paratextuelle de la traduction anglaise de *Volkswagen Blues*, qui décrit le roman de Poulin comme « one of best novels of the 1980s », ce que rejettent les deux critiques. À l'évidence, l'arrogance publicitaire irrite, encore que ce jugement corresponde à l'opinion consensuelle de la critique québécoise. Comment peut-on expliquer cet écart évaluatif entre les deux institutions ?

Tout donne à croire que pour un lecteur anglo-saxon, la représentation des États-Unis que propose Poulin paraît superficielle ou naïve, tant du point de vue des références extratextuelles qu'en vertu d'une culture littéraire où les grands noms d'écrivains américains sont devenus familiers. Dans cette optique, le roman de Poulin, malgré son jeu intertextuel explicite, peut sembler dépourvu d'originalité en regard des œuvres de Salinger, Brautigan, Kerouac ou Hemingway. Mais l'on pourrait inverser la problématique pour tenter de comprendre la réception défavorable de *Volkswagen Blues* et, au-delà, les difficultés de lecture que pose Jacques Poulin au Canada anglais entre 1973 et 1989. Serait-ce qu'une fraction influente de la critique anglo-canadienne résiste à l'américanisation de la littérature québécoise ? Serait-ce plutôt que l'univers de Poulin ne correspond pas aux attentes des lecteurs anglophones de la littérature québécoise ? La réponse se trouve peut-être dans cette constatation que fait Quigley (1987 : 103) à la lecture des *Grandes marées* : « It is interesting to note that Poulin does not concern himself with the usual preoccupations of Quebec

writers. Neither the Land nor the Church play an important role in this novel and political questions are of no great significance »⁶.

En conclusion à ce bilan, peut-on affirmer que la critique anglophone opère une concrétisation du sens des textes québécois qui lui est propre ? Qu'en est-il de l'horizon d'attente de ce lecteur face à la littérature québécoise ? Peut-on tenir pour acquis qu'il est demeuré assez stable au cours des cinquante dernières années ? La norme anglo-canadienne de la littérature québécoise, avec tout ce que cela comprend de références objectivables (religion, langue, pays, revendications politiques, etc.), ne se modifie pas au même rythme que la connaissance ou la compréhension du Québec. Le critique dispose certes d'un point de vue informé sur l'autre solitude, mais son expérience de la vie quotidienne, son imaginaire, ses premières références littéraires le placent dans la même communauté interprétative que le lecteur non spécialiste, dans des conditions d'actualisation du texte qui restent différentes de celles du lecteur québécois. Au-delà d'une expérience partagée des genres littéraires (comme le roman), dans la majorité des cas, les lectures faites dans le cadre de l'adolescence et du premier cycle universitaire assurent aux anglophones et aux francophones une formation littéraire et critique/théorique qui résulte de traditions distinctes. Au-delà des études doctorales des chercheurs anglophones en milieu québécois ainsi que des contacts nourris et fructueux entre universitaires, rapports qui favorisent un espace interprétatif commun aux deux groupes linguistiques, nous inclinons à croire qu'une expérience esthétique et un horizon d'attente différents se manifestent dans la réception anglo-canadienne de la littérature québécoise, mais seul le dépouillement complet du corpus et la suite de l'analyse métacritique ici ébauchée pourront confirmer la justesse et la portée de ce qui constituait notre principale hypothèse de travail.

6. Ce décalage entre les lectures anglophone et francophone de Poulin s'observe sur une période circonscrite entre 1973 et 1989. Dans les années 1990, l'effet d'homogénéisation jouera, comme en témoigne la parution des ouvrages d'Anne Marie Miraglia (*The Myth of the Lost Paradise in the Novels of Jacques Poulin*, 1993).

BIBLIOGRAPHIE

- BEAUDOIN, Réjean (1997), « Réception critique de la littérature québécoise au Canada anglais (1867-1901) », *Études françaises*, vol. 32, n° 3 (hiver), p. 61-76.
- CÔTÉ, Marc (1987), « *Ha ! Ha !* », *Books in Canada*, vol. 16, n° 2 (mars), p. 25.
- DAVIES, Gillian (1981), « *The Jimmy Trilogy*, Jacques Poulin », *The Fiddlehead*, n° 129 (printemps), p. 129.
- EVERETT, Jane (1996), « Traduire Pierre Vadeboncœur », *Études littéraires*, vol. 29, n° 2 (automne), p. 19-30.
- GAREBIAN, Keith (1980), « *The Jimmy Trilogy* », *Quill and Quire*, vol. 46, n° 4 (avril), p. 34.
- GODARD, Barbara (1999), « Une littérature en devenir : la réécriture textuelle et le dynamisme du champ littéraire. Les écrivaines québécoises au Canada anglais », *Voix et images*, n° 72 (printemps), p. 495-527.
- GOLDIE, Terry (1988), « Transcontinental », *Books in Canada*, vol. 17, n° 6 (août-septembre), p. 29.
- GRACE, Sherrill E. (1980), « Duality and series : forms of the canadian imagination », *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 7, n° 4 (automne), p. 438-451.
- GRADY, Wayne (1980), « Accent on the soul », *Books in Canada*, vol. 9, n° 1 (janvier), p. 14.
- HAYWARD, Annette, et André LAMONTAGNE (1999), « Le Canada anglais : une invention québécoise ? », *Voix et images*, n° 72 (printemps), p. 460-479.
- HÉBERT, Pierre (1989), « Roch Carrier au Canada anglais », *Œuvres et critiques*, vol. 14, n° 1, p. 101-113.
- HOMEL, David (1988), « Drifting off », *Essays on Canadian Writing*, n° 36 (printemps), p. 88.
- JARGAN, Mark Anthony (1988), « Jacques Poulin, *Volkswagen Blues* », *Malahat Review*, n° 83 (juin), p. 187.
- LA BOSSIÈRE, Camille R. (1982), « Of renaissance and solitude un Quebec : a recollection of the sixties », *Studies in Canada*, vol. 7, n° 1 (printemps), p. 110-114.

- LECKIE, Barbara (1987), « *Spring Tides* by Jacques Poulin », *Rubicon*, n° 8, p. 195.
- LEITH, Linda (1980), « *The Walls of Old Quebec* », *The Canadian Forum*, vol. 60 (juin-juillet), p. 34.
- LOUCIF, Sabine (2000), « Le canon français de la Modern Language Association of America », dans Denis SAINT-JACQUES (dir.), *Que vaut la littérature ?*, Québec, Nota bene, p. 111-123. (Coll. « Les cahiers du CRELIQ ».)
- MALDEN, Peter (1986), « *L'absence, essai à la deuxième personne*, by Pierre Vadeboncœur », *Rubicon*, n° 7 (été), p. 203-205.
- MERIVALE, Patricia (1981), « Potpourri », *Canadian Literature*, n° 88 (printemps), p. 129.
- MEZEI, Kathy (1980), « *The Jimmy Trilogy* », *Queen's Quarterly*, vol. 87, n° 3 (automne), p. 519.
- MEZEI, Kathy, Patricia MATSON et Maureen HOLE (1988), *Bibliography of Criticism on English and French Literary Translations in Canada : 1950-1986/Bibliographie de la critique des traductions anglaises et françaises au Canada : 1950-1986*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- MORGAN, Henry James (1867), *Bibliotheca Canadensis or A manual of Canadian Literature*, Ottawa, [s.é.].
- PERKES, Carolyn (1996), « Les seuils du savoir littéraire canadien : le roman canadien en traduction anglaise, 1960-1990 », *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 23, n° 4 (décembre), p. 1195-1211.
- QUIGLEY, Theresia (1987), « A crowded eden », *The Fiddlehead*, n° 153 (automne), p. 103.
- RAFELMAN, Rachel (1986), « *Spring Tides* », *Quill and Quire*, vol. 52, n° 10 (octobre), p. 46.
- SHEK, Ben-Z. (1974), « The french-canadian novel, 1967-1972 : an overview », dans Grace BULLER et Irma MCDONOUGH (dir.), *Creative Literature in Canada Symposium*, Ontario, Ministry of Colleges and Universities, p. 26.
- SPETTIGUE, Douglas O. (1987), « Recent canadian fiction », *Queen's Quarterly*, vol. 94, n° 2 (été), p. 366-375.

UN DEMI-SIÈCLE DE RÉCEPTION CRITIQUE

SUGDEN, Leonard W. (1979), « Quebec's revolutionary novels », *Canadian Literature*, n° 82 (automne), p. 133-141.

SUTHERLAND, Ronald (1970), « Children of the changing wind », *Journal of Canadian Studies*, vol. 5, n° 4 (novembre), p. 9.

DIALOGUE AND CONTEMPORARY LITERARY TRANSLATION ?

Kathy Mezei

Simon Fraser University

At the beginning of this twentieth-first century, how do we stake out a history of literary translation in Canada ? What are contemporary trends in Canadian literary translation, and how do they relate to interpretations of past trends ? How has the discourse surrounding the practice, models, and field of translation and the configuration of author-translator evolved ? Is there a specific Canadian translation experience, and has it contributed to international translation studies ? And conversely, have Canadian translation praxis and theory been influenced by other schools of translation ?

International translators and scholars have pointed out the importance of a Canadian school of translation influenced by its specific political and cultural context, and remarked on the vital role played by Canadian feminist writers and translators in modelling a theory of gender and translation. For example, in his 1993 *Contemporary Translation Theories*, Edwin Gentzler acknowledges the importance of feminist translators : “the complicated question of Canadian identity – problems of colonialism, bi-lingualism, nationalism, cultural heritage, weak literary system, and gender issues are involved – seems to provide a useful platform from which to begin raising questions about current

translation theory” (1993 : 184)¹. Susan Bassnett also refers to a Canadian school that conceptualizes translation as political activity. Comparing Brazilian and Canadian translation theorists, Bassnett observes that both groups are “concerned to find a translation practice and terminology that will convey the rupture with the dominance of the European heritage even as it is transmitted” (1993 : 157). In his recently published *Introducing Translation Studies : Theories and Applications*, Jeremy Munday’s section on “Translation and Gender,” focuses on the work of Sherry Simon, Barbara Godard, and Susanne de Lotbinière-Harwood. The influence and importation of international translation theories and experiences are reflected in E. D. Blodgett’s model for a Canadian literary translation based upon polysystem theory (1991), and in Sherry Simon and Paul St. Pierre’s extension of [Canadian] translation terminology and exploration of the translation status of minority literatures based upon their encounter with multilingualism in India (2000).

Literary translation in Canada is a relatively recent phenomenon. As Jean Delisle wrote in 1987 in *La Traduction au Canada/Translation in Canada : 1534-1984*, “[a]lthough literary translation has never been a tradition in Canada, the translation of pragmatic texts is part of the very fabric of our institutions, and it permeates the daily life of all cultural and linguistic groups, whether of minority or majority status” (1987 : 34). However, beginning in the 1960s, literary translation, especially from French to English, began to flourish, and since then has played a consistent if subdued role in Canadian cultural life, symbolized by its inclusion in 1987 in the Governor General’s literary awards.

One could say that a collective history of literary translation has been constructed since the 1960s by committed translators,

1. See Godard (2000b), “Gender and gender politics in translation” ; Godard (2001), *Gender and Translation : A Bibliography* ; Von Flotow (1997), *Translation and Gender : Translating in the ‘Era of Feminism’* ; Simon (1996), *Gender in Translation : Cultural Identity and the Politics of Transmission* ; Tessera (1989), “La traduction au féminin/Translating women”.

who were translating literary works from French to English or English to French and who have reflected on their practice. F.R. Scott, John Glassco, Jacques Brault, Philip Stratford, Sheila Fischman, D.G. Jones, Larry Shouldice, Ben-Zion Shek pioneered, validated, and deliberated the place of literary translation in our bicultural, bilingual identity ; their dialogic practice was frequently described in terms of bridging the two solitudes². Recent work by translators and a new generation of scholars in translation studies builds on this foundation to pursue important questions about canon formation, author-translator relations, the translation effect in minority or colonial cultures, different models and hermeneutics of translation, and the role of translation vis à vis gender, nation, and the globalization of English³. Over the last decade, Richard Giguère and John O'Connor (1983), Philip Stratford (1990), Richard Giguère, Patricia Godbout, and John O'Connor (1997), Barbara Godard (2000), and Judith Weisz Woodsworth (2000) have contributed encyclopedic articles to national and international texts on the history of literary translation in Canada.

Our translation history is marked by what Charles Taylor in his *Reconciling the Solitudes* (French title : *Rapprocher les solitudes*) has called the politics of recognition or misrecognition, that is, the difficulty of reconciling differences while trying to adjudicate equal rights and distinctness or specificity. This history has been constructed by shifting positions of subject and object – *who* is recognized and by *whom*, and by evolving and diverse responses to misrecognition. Translation can be seen as a dialogue in which the source text or target text is often marked as other, a constrained dialogue represented as traffic across a bridge between two oppositions – spaces, solitudes, etc.⁴. The role of dialogue in the

2. Mezei (1994), "Translation as metonymy: Bridges and bilingualism".

3. Barbara Godard, Sherry Simon, Jane Koustas, John O'Connor, Betty Bednarski, Ray Ellenwood, Patricia Godbout, E. D. Blodgett, Louis Ladouceur, Annie Brisset, Judith Woodsworth, Luise von Flotow, Charlotte Melançon.

4. See George Lang's discussion of the dialogic paradigm and alterity in translation studies, with reference to Bakhtin and to Douglas Robinson's

interaction between translator and author, target text and source text, and the translator's and target text's cultural contexts can constitute a form of recognition, a negotiation that acknowledges both the contingency of the source text and the originality of the target text. However dialogue and collaboration also form a space between or third space (Bhabha, 1990), which recognizes the reciprocity of effect between translation and original. Therefore we need to recognize dialogue in its complexity not only as a classical literary, philosophical, and scientific device by which to expose and negotiate different points of view, but also, as the anthropologist Milton Singer suggests, as a way of transcending private language and private thought and devising bridges of meaning between cultures (1985 : 74-104). While Singer traces the effect of dialogue on the construction of personal identity, inter-personal identity, corporate identity and collective identity, Mikhail Bakhtin has pointed out that it is through dialogical interaction with others that we begin to understand ourselves : "[t]o be means to communicate dialogically," and William Isaacs concludes that dialogue is meaning flowing through⁵.

Collaboration, defined in French and English as co-operation especially in artistic and scientific endeavours, can also imply capitulation, deceit, and duplicity ; like translation, collaboration is a precarious undertaking, one that can tip from a potentially fertile engagement between people and cultures into a morass of betrayal and treason.

Essential to the politics of recognition and to dialogic interaction is the manifestation of power relationships between languages, whether between aboriginal languages and French and English or between French and English. The recorded history of

The Translator's Turn (Baltimore : Johns Hopkins UP, 1991) in "La belle altérité : Towards a dialogical paradigm in translation theory", *Canadian Review of Comparative Literature* XIX, vol. 1, n° 2 (March 1992), p. 237-251.

5. Robert S. Anderson, "On dialogue and its difficulties", paper delivered at the "Symposium on Dialogue and Negotiation", Centre for Dialogue, Simon Fraser University, Vancouver. February 2000.

translation and interpretation in Canada begins with a violent and coercive act: in 1534 Jacques Cartier captured two Iroquois, carried them off to France, and then used them as interpreters on his next voyage to New France (Delisle, 1987). Thus, from early on, translation bears the stigma of cultural appropriation, colonial exploitation, and political expediency. Asymmetrical power relations and testy dialogic interactions are reflected in the language laws (and the ensuing legal challenges) enacted in Canada and Quebec from the federal Official Languages Act in 1969 to the French language charter in Quebec (Bill 101) to the August 20, 2001 final report of the Quebec commission, the *États généraux sur la situation et l'avenir de la langue française au Québec*. This report, “Le français, une langue pour tout le monde,” proposes 149 recommendations to protect and support the French language through “une approche globale, stratégique, proactive et citoyenne” [www.etatsgeneraux.gouv.qc.ca].

Given official status by the language provisions of the BNA Act of 1867, translation has always been rooted in political contingency (Simon, 1990a : 96). The political reality of biculturalism and bilingualism has been variously configured by writers, translators, and critics. First, it has been represented as an oppositional binary – the “bind of binarism” (Blodgett, 1982 : 25) – through metaphors such as two solitudes, the double helix, the double staircase at the Château de Chambord, and the ellipse⁶, and through

6. Two solitudes is of course drawn from Hugh MacLennan’s 1945 novel *Two Solitudes*, and has evolved into a commonplace, overworked metaphor for our bicultural, bilingual state, taking on an ironically different meaning from Rainer Marie Rilke’s hopeful image in the lines that serve as the novel’s epigraph: “Love consists in this, that two solitudes protect, and touch, and greet each other.” In *All the Polarities* Philip Stratford adopted the double helix, a parallel spiral formation, to describe the two literatures. The double spiral staircase at the Château de Chambord, which two people can climb without meeting each other, was the image Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, Quebec’s first premier, drew of the two cultures (Stratford, 1986 : 3). Ellipse refers to a geometrical sphere with two centres and provides the logo of the translation journal, *Ellipse*.

concepts of alterity and diglossia⁷ ; then by images of mixity such as métissage, hybridity, fusion, ; and finally by a more fluid, less oppositional binary expressed through conversation, dialogue, and collaboration. The spectre of the globalization of English not surprisingly haunts contemporary conversations about translation and the status of Quebec literature and language.

It is notably the emphasis on and shift in the concept of dialogue and collaboration within the context of the politics and poetics of recognition that shapes contemporary trends in literary translation in Canada⁸. The apt title of Betty Bednarski's 1999 article, "La Traduction comme lieu d'échange," is paradigmatic of this emphasis and shift (Beaudet, 1999).

In the 1960s and 70s, the flourishing of literary translation had its roots in an urgent political contingency ; by 1965, Quebec's deep discontent and fears about its cultural and linguistic survival were vividly expressed in the Royal Commission on Bilingualism and Biculturalism's 1965 Preliminary Report, and violently experienced on the streets of Montreal. The Official Languages Act in 1969, which instituted official bilingualism across Canada, and the subsequent creation in 1971 of Canada Council's Translation Grant programme, were attempts to bridge the two solitudes. Throughout this period although Quebec resisted the domination, minority status, anglicization, and "betrayal" of the French language and culture that characterizes translation into or from a colonized nation, public and literary and academic institutions proliferated and legitimated the "translation as bridge" aesthetic and praxis. As Pierre Bourdieu points out, political acts, pronouncements, manifestoes, polemics determine the space of literary or artistic positions or power relations through specific capital

7. See Ben-Z. Shek (1988), "Diglossia and ideology : Socio-cultural aspects of 'translation' in Quebec".

8. See the March and May 2001 issues of PMLA for a series of essays on collaboration and theories of authorship.

(recognition) (1983 : 312)⁹. During this period certain agencies and activities participated in the legitimization of literary translation :

- Founding of the Literary Translators Association (1975).
- Anthologies of translations such as John Glassco's *Poetry of French Canada in Translation* (1970) :
- Journals such as *Ellipse* (1969) ; *Meta* (1966), from *Translators' Journal/Journal des Traducteurs*.
- Bibliographies Philip Stratford's 1977 *Bibliography of Canadian Books in Translation* ; Antoine Sirois' "Bibliography on Comparative Canadian Literature," begun jointly with David Hayne in 1976 and now continued at the Université de Sherbrooke.
<<http://compcanlit.usherbrooke.ca/>>
- A "Translation" section of *University of Toronto Quarterly's* annual *Letters in Canada*, beginning in 1977.
- Small publishing houses such as Exile, Harvest House, Pierre Tisseyre's "Collection des deux solitudes" by Le Cercle du Livre de France, and later Oberon, Anansi, Véhicule, Guernica, Coach House Press, and Talonbooks which published translations.
- Conferences and subsequent publications : *Translation in Canadian Literature* 1983 based on the 1982 University of Ottawa symposium.
- Translation programs at Concordia, Laval, University of Ottawa, Glendon College.

Describing the editing of *Ellipse*, Sheila Fischman recalls that this bilingual journal, dedicated to publishing translations in both languages, was founded in 1969 to rectify the situation in which

9. In this article Bourdieu shows how cultural capital for avante-garde artists is dependent upon recognition not by the dominant society but by a selection of peers.

“although both Anglophones and Francophones have become acquainted with the world’s literatures through translations, they remain largely ignorant of what is being written and published next door” (1975 : 83-84). The founders “shared a desire to draw a line between the two centres [of the ellipse], to bridge the two solitudes.” “[T]ranslation [was] [...] a way to help the two largest linguistic groups in French and English Canada [...] to talk and listen to each other and perhaps to understand” (1975 : 82).

Reflecting back on this period, Sherry Simon argues that the subject of translation “[t]oo closely associated with humanistic ideals of transparency and tolerance, too obviously linked to the political sphere (the final resting place of language issues in Canada)” has “conjured up pious images of bridges and brotherhood, clearly out of sync with the realities of Canadian cultural politics” (1990 : 96). Articulating Quebec’s suspicion about bilingualism and translation as insidious agents of cultural domination and assimilation, Jacques Godbout notes in 1988 that “[h]ere in Canada, where a lot of translation goes on, translation of literature has been very much a political matter. The translation of Quebec literature during the last twenty years was proportional to the fear that English Canada had of seeing Quebec separate. Who are they, what do they want, what are they writing ? Get that translated on the double, so we can finally understand who those people are who threaten us with extinction as Canadians” (1988 : 84). Similarly, Jacques Brault’s alienation was famously expressed in his 1975 *Poèmes des quatre côtés* : “nous n’aimons ni traduire ni être traduits : les clefs de la traduction appartiennent aux puissants” (1975 : 16).

However, we shall return to Sheila Fischman’s comments since the dialogue she alludes to – around, in, and through translation – constitutes a significant and recurring practice in literary translation. Such dialogic exchange surely implies that the bridge metaphor can be read as more than the merely “pious” image criticized by Sherry Simon. Anne Hébert and Frank Scott’s remarkable *Dialogue sur la traduction : à propos du Tombeau des rois* published in 1970 augurs, as E. D. Blodgett suggests, the possibility

of a model of literary translation in Canada (Blodgett, 1991). Blodgett observes that the *Dialogue* contains not one but many texts, and that it illustrates how a translation is a process, privileging not simply the source-text, but also the target-text and system (1991 : 192). With its apparatus of an introduction by Northrop Frye (translated by Jean Simard), “note explicative” by Jeanne Lapointe, letters between Anne Hébert and Frank Scott, the poem and three translation versions, this dialogue, published by HMH in their “sur parole” series, illustrates how translation “becomes the field that both relates the literatures of Canada and problematizes their relationship” (Blodgett, 1991 : 191). When Frye notes that “[t]ranslation here becomes a creative achievement in communication, not merely a necessary evil or a removal of barriers” (14), he acknowledges “the space between” produced by the dialogue between two poets, between translator and author. Anne Hébert’s and Frank Scott’s recognition of the creative power of their exchange models the possibility of a culture of collaboration, one in which the translated text emerges as a “lieu d’échange,” a third space.

By the mid-1980s through 1990s, there is a turn in the politics of recognition towards acknowledging the power of misrecognition that reverberates through the praxis and aesthetics of translation. With this turn, there is an accompanying growth in the scholarly and institutional recognition of literary translation by means of conferences, journals, publications. Examples include :

- Arlette Thomas et Jacques Flamand, eds. *La traduction : l’universitaire et le praticien*. Ottawa : Éditions de l’Université d’Ottawa, 1984 (Congres 1980)
- *Tessera* : 6 (spring/printemps 1989) “La Traduction au féminin/ Translating Women” : the feminist journal *Tessera* saw itself as a forum for dialogue between French and English women writers and among women across Canada.
- Founding of the learned society, Canadian Association of Translators, 1986

- David Homel and Sherry Simon, eds. *Mapping Literature : The Art and Politics of Translation*. Montréal : Véhicule, 1988 (Association of Literary Translation Conference, 1986)
- Sherry Simon. *L'inscription sociale de la traduction au Québec*. Office de la langue française, 1989
- Sherry Simon. *Le Trafic des Langues*. Montréal : Boréal, 1995.
- Sherry Simon, ed. *Culture in Transit : Translating the Literature of Quebec*. Montréal : Véhicule, 1995.
- Kathy Mezei *Bibliography of Criticism on English and French Literary Translations in Canada/Bibliographie de la critique des traductions littéraires anglaises et françaises au Canada*. Ottawa : University of Ottawa Press, 1988
- *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction*, 1988
- *Canadian Literature* 117 (Summer 1988) special issue on "Translation"
- Betty Bednarski. *Autour de Ferron, littérature, traduction, alterité*. Toronto : GREF, 1989
- Annie Brisset. *Sociocritique de la traduction : théâtre et alterité au Québec (1968-1988)*. Montréal : Editions du Préambule, 1989.
- Philip Stratford, "Translation" *Literary History of Canada*. 2nd Ed. Toronto : University of Toronto Press, 1990.97-107.
- Susanne de Lotbinière-Harwood. *Re-Belle et Infidèle/The Body Bilingual*. Montréal/Toronto : les éditions du remue-ménage/Women's Press, 1991
- *Ellipse* 51 (1994) De la traduction/On translation : Colloque Aux Canadas
- *Textual Studies in Canada* 5 (1994) "The Aux Canadas Issue : Reading, Writing, and Translation" (Aux Canadas Conference in honour of Philip Stratford, April 16-18 1993)
- Richard Giguère, Patricia Godbout, John O'Connor, "Translations : English to French/French to English," *Oxford Companion to Canadian Literature*, 2nd ed. Toronto : Oxford Univ. Press, 1997 : 1123-1131
- *Ellipse* 64 (automne/fall 2000) Special Issue. Literary Translators Association of Canada 25th Anniversary

- *Meta* 45 : 1 (avril 2000) “La traduction littéraire au Canada”
- Colloque : Les études traductologiques au Canada : institutions, pratiques, textes et discours Glendon College and University of Ottawa, January 1998 ; *Translation Studies in Canada*. Eds. Barbara Godard and Agnes Whitfield. Forth.

What Ben-Z. Shek described as diglossia in the Canadian context – the unequal relations between English and French – brings into play other elements that trouble the concept of translation as traffic back and forth across a bridge, and of the translator as a flâneur/good-will ambassador engaged in linguistic transfer. Diglossia, bilingualism, and the dilemma of translation operate not only outside, but also within the text as subjects of inquiry. For example, the once desirable goal of equivalence between source text and target text can be seen as a case of misrecognition. Responding to Frank Scott’s translation of her poem, “Le Tombeau des rois” Anne Hébert observes that literal translations of the poem, while respectful, lose the emotion and magic of the poem :

Mais sans qu’il ne soit jamais question d’équivalences poétiques. Et pourtant n’est-ce pas de cette façon que doit s’engager le dialogue entre le traducteur et l’auteur (Hébert and Scott, 1970 : 49).

In the cultural sphere, postcolonial theorizing has shown us how relations between communities, cultures, and languages are never equal and are complicated by relocations, migrations, and home-sickness. To assert equivalence, therefore, would normalize what is unequal. “To speak of equivalence in such cases, with its suggestion of equal value, is like speaking of translation as exchange or as bridge-building, suggesting fairness, friendship and two-way processes, but obscuring its one-directionality and its complicity in relations of power” (Hermans, 1999 : 61). The influence of postmodernism, postcolonialism, and deconstruction has served to subvert notions of equivalency and to defamiliarize traditional definitions of translation such as the dichotomy between

free and literal translation. The subsequent re-writing of the term “translation” as transformation (Daphne Marlatt and Nicole Brossard), as transfiguration (E. D. Blodgett and Jacques Brault), and as adaptation (Patricia Claxton and Nicole Brossard) shows translators and authors in conversation about the translation process and the status of the translation itself. As Claxton explains in her “Afterword” to Brossard’s *Baroque at Dawn*, Brossard’s playful and elliptical style necessitates that Claxton move beyond equivalence and literal translation to what she calls “adaptation”¹⁰. This process of re-writing, Claxton notes, has been “a truly collaborative effort” (in Brossard, 1997 : 261 and 259) ; Brossard’s text is itself an exploration of collaboration among three women, a writer, an oceanographer, and a photographer, who enter a highly symbolic undersea world. Similarly, Barbara Godard describes her collaboration with Nicole Brossard on another complex text, *Picture Theory*, as the transformation of the reading-effect and an incomplete trans/ference (1995). This reflects the culture of collaboration and the interrogation and deconstruction of author and authority among Quebec feminists from the 1976 *La Nef des Sorcières* (Marthe Blackburn, Marie-Claire Blais, Nicole Brossard, Odette Gagnon, Luce Guilbeault, France Théoret, Pol Pelletier) to the 1988 *La Théorie, un dimanche* (Louky Bersianik, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Louise Dupré, Gail Scott, France Théoret).

An interesting variation on the process of dialogue and collaboration occurs in the blurring of boundaries between translator/author and original/translation in recent trends by Canadian writers to self-translate. This trend serves to re-orient our understanding of aesthetics concerning originality and to extend the concept of re-writing¹¹. Nancy Huston’s *La Cantique des plaines* (1993) is her

10. “Adaptation” is a term applied to translations of plays : theatre adaptations and performances as described in the work of Annie Brisset and Louise Ladouceur are fruitful sites of collaboration and re-writing.

11. See André Lefevere (1992), *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*.

own translation/re-writing of *Plainsong*. When it won the Governor General's 1993 award for fiction in French, it unleashed public controversy about *who* is recognized as a French writer and whether a translation can be considered as an original text. Further blurring the author-translator distinction and the question of origins, Huston also translates her French novels into English, for example, *Les Variations Goldberg*, 1981 as *The Variations Goldberg*, 1996 ; *Instruments des ténèbres*, 1996 as *Instruments of Darkness*, 1997, *L'empreinte de l'ange*, 1998 as *The Mark of the Angel*, 1999. For her re-writing Huston uses the term "English version" rather than "translation." Her English versions seem self-consciously translated and present a foreignized English so that the reader never feels entirely at home in the language and experiences a kind of dislocation, the shock of bilingualism. Here is an example from *The Mark of the Angel* :

Good Lord, her voice. He hadn't noticed it before. A devastatingly fragile voice. It paralyses him. He needs to make a conscious effort to stop standing there staring at her like an idiot. And another effort to grasp, in an inward echo, the meaning of the words she's just spoken (Huston, 1999 : 11).

The sentence fragments, the present tense, and the French syntax of the last sentence create a foreignizing effect as if we were reading a literal translation.

Like poet/novelist Lola Lemire Tostevin or writer/translator, Susanne de Lotbinière-Harwood who writes "the body bilingual," Huston is a personal embodiment of bilingualism, "un patriotisme de l'ambiguïté" :

et en même temps je me dis que c'est cette coexistence inconfortable, en moi, de deux langues et de deux façons d'être qui me rend le plus profondément canadienne. Elles ne veulent surtout pas se réunir : elles ne veulent même pas forcément se serrer la main, se parler entre elles ; elles tiennent à se critiquer, à ironiser, à faire des

blagues, l'une aux dépens de l'autre ; en somme, elles revendiquent toute l'ambiguïté de leur situation (1994 : 38).

Another self translation, Daniel Gagnon's *The Marriageable Daughter* (1989), "translated by the author," also performs its hybrid character : "[w]hat could have been construed as translation mistakes become rather indices of the francophone narrator's status as outsider in the language" (Simon, 1990 : 99). The novel opens in a sort of *franglais* :

*Dear Phyllis,
I asked my humpbacked professeur d'anglais in Sherbrooke au Québec to give me the names of young girls like me living in Canada from time immemorial, analogous to me* (Gagnon, 1989 : 9).

The foreignizing of English in Huston and Gagnon's English versions of their own novels is an expression of the outside, of the perils and potential of bilingualism, and of the politics of living in translation. It reflects the global dominance of English and the subaltern status of French (Venuti, 1995 : 20). As Paul Lefebvre writes in the "Afterword" to Larry Tremblay's 1995 play, *The Dragonfly of Chicoutimi*, a French play completely written in a foreignized English : "What Québécois has not dreamed of one day ceasing to speak French, of being re-born into the great family of the English-speaking majority ?" (in Tremblay, 1989 : 61). Gaston Talbot, the disturbed main character, exclaims : "I want to be in not to be out" (1989 : 12).

In Nicole Brossard's *Le Désert mauve*, the act of translation, re-writing signals a heightened self-reflexivity in that there is a novel within the novel which is translated from French into French in what Roman Jakobson calls "intra-lingual translation or *re-wording* (an interpretation of verbal signs by means of other signs in the same language)" (quoted in Bassnett-McGuire, 1980 : 14). In this metafiction which explores lesbian love, mother-daughter relations, the representation of reality, and the process of writing

framed by potent images of the desert and nuclear explosion, Brossard opens with a “novel” called “Le désert mauve” written by Laure Angstelle. She then inserts a form of exegesis, a space between, “Un livre à traduire,” which mediates upon and thickens aspects of the first novel and its author through the perspective of the translator, Maude Laures, who then closes the text with her translation of “Le désert mauve” called “Mauve l’horizon.” Susanne de Lotbinière-Harwood’s English translation furthers the ironic self-reflexivity of the translation act and its emphasis on how meaning and reality are both carried and transformed by language, and by “other signs” such as master-narratives and subject positions.

The model of our literary translation history has been and continues to be a primarily (French-English) bilingual one, even though the Canada Council Translation programme now states that “[t]ranslation must be into French, English or a Native language with a view to the publication of the works in Canada.” At the same time, however, although the primacy of bilingualism continues, there is increasing recognition of the plurality of languages and cultures, and their foreignizing and destabilizing impact on Canada and Quebec, their creative effect as third space. As Régine Robin’s wandering heroine in *La Québécoise* repeats : “la parole immigrante inquiète” (1983 : 63). Comparing recent trends in migrant literatures in Québec and English Canada, Clément Moisan referred to the changing perceptions of other from oppositional to integrative¹². This integrative model has been influenced by the poststructuralist, postcolonial, and feminist emphasis on differences, plurality, the validation of diverse subject positions, and by the experience of varieties of collaboration.

The concept of dialogue, which began as a bridging concept between two solitudes, has taken many turns among translators and writers. It has evolved into a recognition that translation does not occur simply between *two* different cultures since each linguistic

12. See Clément Moisan, “Pour une histoire comparée des écritures migrantes du Canada et du Québec”, p. 169-181

culture is itself a collage of multiple identities. In “Writing and Reading in the Year 2000,” Pierre Nepveu reflects on Canada’s misrecognition of Quebec, quoting an editorial in *Argument*: “the problem of the recognition of communities remains unsolved [...] the dead-end is total and compromise solutions are rare, being replaced by a policy of confrontation” (2000 : 5). Describing the current mindscape of the Québécois, Nepveu points out that “the issue is much more likely to be one of interrelations, transactions, comparisons, plurality. The figure of the *other* is everywhere and this is only partly a consequence of the postmodern atmosphere” (2000 : 7). He goes on to say that “one of the best indicators of this new trend of mind” is “the extraordinary development of literary translation in Quebec during the past ten years. What is new is not only the abundance of translations of major authors like Alice Munro, Margaret Atwood, Matt Cohen, and more recent writers like David McFarlane and Ann-Marie McDonald [...] It is the quality of these translations that is striking plus the fact that most of them are done by established writers (2000 : 7).” He stresses the importance of having these works translated in Quebec rather than in France¹³. He also remarks on a change from the mid-seventies. Referring to Jaques Brault’s 1975 *Poèmes des quatre côtés*, in which Brault describes his concept of non-translation and his feeling that the dialogue cannot be complete, Nepveu then compares this earlier work to Brault’s 1998 collaboration on poems and translations with E. D. Blodgett in *Transfiguration*, which affirms the possibility of translation and exchange. Brault speaks of the poems in *Tranfiguration* as “poèmes dialogants ou poème à deux voix,” and suggests that “si la poésie est aussi la voix de l’autre en soi-même, alors ce petit livre constitue... une transfiguration (1998 : “Liminaire”, 9).

13. The issue of translating and publishing English-Canada translations in France rather than in Quebec also surfaces in the politics of dubbing of films. See Robert Paquin (2000), “Le doublage au Canada : politiques de la langue et langue des politiques”, *Meta*, n° XLV, p. 1127-1133.

Susan Bassnett has remarked that both comparative studies and translation studies have tended to move in the direction of the collaborative approach (1998 : 138). This trend can also be observed in other collaborations that complicate the concept of the other, and that promote the space of translation as interactive and dialogic : Daphne Marlatt and Nicole Brossard in *character/jeu* (1986) and *Mauve* (1985) ; Philip Stratford and Robert Melançon in *Blind Painting* (1985), in which the process and discussion of the translation of his poems by Stratford caused Melançon to re-write his original poems. This collaborative process recognizes the contingency of the source text and the originality of the target text.

Collaboration in translation has also extended into collective dialogues. For example in *Tessera's* 1989 "Translating Women issue" in "Versions Con-verse : a sequence of Translations," the editorial collective of five (Susan Knutson, Kathy Mezei, Daphne Marlatt, Barbara Godard, and Gail Scott), serially translated and commented on a poem, "espace vers," by Lola Lemire Tostevin. "What is before you then is another kind of dialogue, this time with Lola, with each other, and with the French language" (Mezei in *Tessera*, 1989 : 10). In *Ellipse* 29/30 (1982), four English poets – George Stanley, Steve McCaffery, Daphne Marlatt, Alexander Hutchison and four French poets – André Roy, Michel Gay, Cécile Cloutier, Michel Beaulieu, orchestrated by Colin Browne, engage in rounds of translation. Eight poems by the eight poets were translated eight times – anonymously, and the "final translations, which guided each poem back into its source language, ... were done by the source poets" (Browne in *Ellipse*, 1982 : 15). As poet Michel Gay translates/writes : "saisir du sens/dans tout/ce désordre/relire (et rougir)" (in *Ellipse*, 1982 : 42). In *Ellipse* 50 (1993), in another kind of conversation, 42 (some of the original 50 fell by the wayside) French and English translators translated Anne Hébert's "Étrange capture" and Gwendolyn MacEwen's "The music," and commented on their translation experience. Moving beyond the binary model of author/translator and of original/target text to concepts of collective and interactive texts and authors, Canadian literary translation accommodates pluralistic, migrant, and fluid

translation practices in which dialogue and collaboration can play their part. As D. G. Jones wrote, reflecting on *Ellipse* 50 : “[e]very text is a pretext for another text. There is a response. Whether the response is “proper” is a question authors and readers may argue. But that too is a further response, producing dialogue and not monuments” (*Ellipse*, “foreword”, 1993 : 8).

WORKS CITED

- BASSNETT, Susan (1993), *Comparative Literature : A Critical Introduction*, Oxford, Blackwell.
- BASSNETT, Susan (1998), "The translation turn in cultural studies", in Susan BASSNETT and André LEFEVERE (eds.), *Constructing Cultures : Essays on Literary Translation*, Philadelphia, Multilingual Matters.
- BASSNETT-McGuire, Susan (1986), *Translation Studies*, London, Methuen.
- BEDNARSKI, Betty (1989), *Autour de Ferron, littérature, traduction, altérité*, Toronto, GREF.
- BEDNARSKI, Betty (1999), "La traduction comme lieu d'échanges", in Marie-Andrée Beaudet (ed.), *Échanges culturels entre les deux solitudes*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, p. 125-163.
- BERSIANIK, Louky, BROSSARD, Nicole, COTNOIR, Louise, DUPRÉ, Louise, SCOTT, Gail, and France THÉORET (1988), *La théorie un dimanche*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage.
- BHABHA, Homi (1990), "The third space : Interview with Homi Bhabha", by J. Rutherford, in Jonathan RUTHERFORD (ed.), *Identity : Community, Culture, Difference*, London, Lawrence and Wishart, p. 207-221.
- BLODGETT, Edward D. (1982), *Configuration : Essays in the Canadian Literatures*, Toronto, ECW Press.
- BLODGETT, Edward D. (1991), "Towards a model of literary translation in Canada", *TTR*, vol. 4, n° 2, p. 189-206.
- BOURDIEU, Pierre (1983), "The field of cultural production, or : The economic world reversed", *Poetics*, n° 9, p. 311-356.
- BRAULT, Jacques (1975), *Poèmes des quatre côtés*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît.
- BRAULT, Jacques, and Edward D. BLODGETT (1998), *Transfiguration*, Saint-Hyppolyte/Toronto, Éditions du Noroît/Buschek Books.
- BRISSET, Annie (1989), *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Montréal, Éditions du Preambule.
- BROSSARD, Nicole (1987), *Le désert mauve*, Montréal, Hexagone.
- BROSSARD, Nicole (1990a), *Mauve Desert*, trans. Susanne de Lotbinière-Harwood, Toronto, Coach House Press.

- BROSSARD, Nicole (1990b), *Picture Theory*, trans. Barbara Godard, New York, Roof Books.
- BROSSARD, Nicole (1997), *Baroque at Dawn*, trans. Patricia Claxton, Toronto, M & S.
- DELISLE, Jean (1987), *La traduction au Canada/Translation in Canada : 1534-1984*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- DE LOTBINIÈRE-HARWOOD, Susanne (1991), *Re-belle et infidèle : la traduction comme pratique de réécriture au féminin/The Body Bilingual : Translation as a Rewriting in the Feminine*, Montréal/Toronto, Les Éditions du remue-ménage/Women's Press.
- ELLIPSE (1982), "La traduction à l'épreuve/Experiment in translation", n^{os} 29 and 30 ; (1993), "Anne Hébert. 42 variations sur/on 2 poèmes/poems", n^o 50.
- FISCHMAN, Sheila (1975), "French and english texts in tandem : The editing of *Ellipse*", in Frances G. HALPENNY (ed.), *Editing Canadian Texts*, Toronto, published for the Committee for the Conference on Editorial Problems by A. M. Hakkert, p. 81-94.
- GAGNON, Daniel (1985), *La fille à marier*, Montréal, Leméac.
- GAGNON, Daniel (1989), *The Marriageable Daughter*, Toronto, Coach House Press.
- GENTZLER, Edwin (1993), *Contemporary Translation Theories*, London, Routledge.
- GIGUÈRE, Richard, GODBOUT, Patricia, and John O'CONNOR (1997), "Translations : English to french/french to english", *Oxford Companion to Canadian Literature*, Second Edition, Toronto, Oxford University Press, p. 1123-1131.
- GODARD, Barbara (1995), "A translator's journal", in Sherry SIMON (ed.), *Culture in Transit : Translating the Literature of Quebec*, Montréal, Véhicule Press, p. 69-82.
- GODARD, Barbara (2000a), "French-canadian writers in english translation", in Olive CLASSE (ed.), *Encyclopedia of Literary Translation into English*, t. I : A-L, London, Fitzroy Dearborn Publishers, p. 477-482.
- GODARD, Barbara (2000b), "Gender and gender politics in translation", in Olive CLASSE (ed.), *Encyclopedia of Literary Translation into English*, t. I : A-L, London, Fitzroy Dearborn Publishers, p. 501-511.

- GODARD, Barbara (2001), *Gender and Translation : A Bibliography*, Ottawa, CRIAW.
- GODBOUT, Jacques (1988), "Politics, the Quebec novel, and translation", in David HOMEL and Sherry SIMON (eds.), *Mapping Literature : The Art and Politics of Translation*, Montréal, Véhicule Press, p. 84-86.
- GODBOUT, Patricia (2000), "Entre la transparence et l'opacité : traduire l'altérité québécoise", *Meta*, vol. 45, n° 1 (december), p. 29-36.
- HÉBERT, Anne, and Frank SCOTT (1970), *Dialogue sur la traduction : à propos du Tombeau des rois*, Montréal, HMH.
- HERMANS, Theo (1999), "Translation and normativity", in Christina SCHÄFFNER (ed.), *Translation and Norms*, Clevedon, Multilingual Matters, p. 50-71.
- HOMEL, David, and Sherry SIMON (eds.) (1988), *Mapping Literature : The Art and Politics of Translation*, Montréal, Véhicule Press.
- HUSTON, Nancy (1994), *Pour un patriotisme de l'ambiguïté*, Montréal, Fides/CETUQ.
- HUSTON, Nancy (1999), *The Mark of the Angel*, Toronto, McArthur and Co.
- ISSACS, William (1999), *Dialogue and the Art of Thinking Together*, New York, Doubleday/Random House.
- KOUSTAS, Jane (1997), "Quebec literature in translation : Loaded canons", *Quebec Studies*, n° 23, p. 43-53.
- LADOUCEUR, Louise (1997), "Du spéculaire au spectaculaire : le théâtre anglo-canadien traduit au Québec au début des années 1990", in Betty BEDNARSKI and Irène OORE (eds.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Halifax/Montréal, Dalhousie French Studies/XYZ, p. 185-194.
- META (2000), "La traduction littéraire au Canada : Numéro special 25^e anniversaire de l'Association des traducteurs et traductrices littéraires du Canada", vol. 45, n° 1 (april).
- MEZEL, Kathy (1988), *Bibliography of Criticism on English and French Literary Translations in Canada/Bibliographie de la critique des traductions littéraires anglaises et françaises au Canada*, Ottawa, University of Ottawa Press.
- MEZEL, Kathy (1994), "Translation as metonymy : Bridges and bilingualism", *Ellipse*, n° 51, p. 85-102.

- MUNDAY, Jeremy (2001), *Introducing Translation Studies : Theories and Applications*, London, Routledge.
- NEPVEU, Pierre (2000), "Writing and reading in the year 2000 : A survey of Quebec's mindscape", in Inès MOLINARO and Christopher ROLFE (eds.), *Focus on Quebec 2 : Further Essays on Quebecois Society and Culture*, Edinburgh, GRECF, p. 1-14.
- O'CONNOR, John (1983), "Translations : French to english", in William TOYE (ed.), *The Oxford Companion to Canadian Literature*, Toronto, Oxford University Press, p. 795-798.
- ROBIN, Régine ([1983] 1993), *La Québécoise*, Montréal, Typo.
- SHEK, Ben-Z. (1988), "Diglossia and ideology : Socio-cultural aspects of 'translation' in Quebec", *TTR*, vol. 1, n° 1, p. 85-91.
- SIMON, Sherry (1990a), "Rites of passage : Translation and its intents", *Massachusetts Review*, n° 31 (spring/summer), p. 96-109.
- SIMON, Sherry (1990b), "Translations. Letters in Canada 1989", *University of Toronto Quarterly : A Canadian Journal of the Humanities*, vol. 60, n° 1 (fall), p. 90-101.
- SIMON, Sherry (1996), *Gender in Translation : Cultural Identity and the Politics of Transmission*, London, Routledge.
- SIMON, Sherry, and Paul ST. PIERRE (eds) (2000), *Changing the Terms : Translating in the Postcolonial Era*, Ottawa, University of Ottawa Press.
- STRATFORD, Philip (1986), *All the Polarities : Comparative Studies in Contemporary Canadian Novels in French and English*, Toronto, ECW Press.
- STRATFORD, Philip (1990), "Translation", *Literary History of Canada*, Seconde édition, Toronto, University of Toronto Press, p. 97-107.
- SINGER, Milton (1985), *Man's Glassy Essence : Explorations in Semiotic Anthropology*, Bloomington, Indiana University Press.
- TAYLOR, Charles (1994), *Reconciling the Solitudes : Essays on Canadian Federalism and Nationalism*, Montréal/Kingston, McGill/Queen's University Press.
- TESSERA (1989), "La traduction au féminin/Translating women", n° 6 (spring).

DIALOGUE AND CONTEMPORARY LITERARY TRANSLATION ?

- TREMBLAY, Larry (1989), *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, Les herbes rouges.
- VENUTI, Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility*, London, Routledge.
- VON FLOTOW, Luise (1997), *Translation and Gender : Translating in the 'Era of Feminism'*, Manchester/Ottawa, St. Jerome/University of Ottawa Press.
- WOODSWORTH, Judith Weisz (2000), "Translation in North American", in Peter FRANCE (ed.), *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, Oxford, Oxford University Press, p. 81-88.

RECENTLY CANADIAN :
VERSIONS FRANCO-QUÉBÉCOISES
DU THÉÂTRE CANADIEN-ANGLAIS

Louise Ladouceur

Université de l'Alberta

La traduction du théâtre canadien est un phénomène relativement récent au Canada. Si on exclut quelques rares pièces traduites surtout pour leur valeur historique¹, c'est au moment où s'élabore une dramaturgie moderne francophone et anglophone que s'installe au Canada un marché actif de la traduction théâtrale. Un marché qui se fera d'abord à sens unique puisque la première production d'une pièce canadienne-anglaise en version française aura lieu à Montréal en 1969, soit dix-neuf ans après les premières productions anglaises de pièces françaises à Montréal et à Toronto. La récente histoire de la traduction française du répertoire dramatique canadien-anglais peut se diviser en trois périodes, qui se distinguent principalement par la façon dont on traduit et par la fonction ainsi attribuée à la traduction dans le contexte récepteur. Alors que, de 1969 à la fin des années 1980, la traduction occulte l'origine canadienne des pièces traduites en les adaptant au

1. Il s'agit de la réception de Marc Lescarbot, *Le théâtre de Neptune en la Nouvelle-France*, écrite en 1609 et traduite en 1926, et de la pièce de Louvigny de Montigny, *Je vous aime*, écrite en 1902 et traduite trente ans plus tard. Voir *The Oxford Companion to Canadian Theatre* (Benson et Conolly, 1989).

contexte québécois, on assiste en 1990 à la reconnaissance du produit canadien sur les scènes québécoises. D'abord conditionnelle, puisqu'elle doit passer par des stratégies de légitimation qui empruntent au sensationnalisme, cette reconnaissance se portera ensuite vers un répertoire qui affiche ses influences américaines. En suivant le trajet parcouru par la traduction du théâtre canadien-anglais en français depuis 1969, on tentera dans cet article de la mettre en perspective et d'en dégager les tendances actuelles.

Le théâtre burlesque avait déjà largement fait appel à la traduction du répertoire américain pour les spectacles en « canayen » qui ont fait fureur sur les scènes québécoises de 1920 jusqu'au début des années 1950. La langue populaire y était alors à l'honneur et, lorsque s'achève l'âge d'or du burlesque, c'est dans cette langue que Gratien Gélinas entreprend d'écrire une pièce qui, selon Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, annonce « la véritable naissance d'un théâtre populaire québécois » (1973 : 29). Créée au Monument-National en 1948, *Tit-Coq* est traduite en anglais par Kenneth Johnstone et Gratien Gélinas et produite en version anglaise au même endroit en 1950, puis au Royal Alexandra de Toronto en 1951, inaugurant ainsi le marché actif de la traduction d'une langue officielle à l'autre au Canada.

The Ecstasy of Rita Joe, de George Ryga, est la première œuvre canadienne-anglaise à faire l'objet d'une production en traduction française au Québec. Selon Christopher Innes, cette pièce créée au Vancouver Playhouse en 1967 « marked the birth of modern Canadian drama » (cité par Benson et Conolly, 1987 : 81). Gratien Gélinas en signe l'adaptation et la présente à la Comédie-Canadienne en 1969, le théâtre qu'il a fondé onze ans plus tôt pour faire connaître les œuvres du répertoire canadien. L'écart temporel de dix-neuf ans observé ici est accompagné d'une forte asymétrie dans le nombre puisque, sans inclure les textes pour jeune public et le théâtre d'été, on compte pour la période allant de 1950 à 1999 environ 142 œuvres d'auteurs francophones et 68 œuvres d'auteurs anglophones produites ou publiées en traduction dans l'autre langue officielle. L'inégalité des langues en cause n'est certes pas étrangère à de telles asymétries.

Lorsque la fédération canadienne est formée en 1867, elle adopte une politique de bilinguisme parlementaire, puis institutionnel, qui met en rapport deux langues inégales héritées des guerres coloniales qui ont façonné le Canada : un anglais hégémonique, qui deviendra la seule langue parlée par 67,1 % de la population canadienne en 1996 et s'imposera comme *lingua franca* mondiale, et le français d'une minorité unilingue francophone évaluée à 15,2 % de la population. On compte aussi 16,3 % de bilingues français-anglais². Statistiquement, les langues officielles du Canada sont donc prises dans un rapport de force marqué par l'inégalité, un rapport dont la traduction est le miroir et l'instrument puisqu'elle le donne à voir en le mettant à l'épreuve.

Dès le début du régime anglais, d'ailleurs, la traduction va illustrer cette inégalité linguistique. Comme le souligne Ben-Zion Shek :

les documents-clés de l'histoire du Canada, tels la Proclamation royale de 1763, l'Acte de Québec, l'Acte constitutionnel, le rapport Durham, l'Acte de l'Union, l'Acte de l'Amérique du Nord britannique, le Statut de Westminster, ainsi que les textes des deux référendums sur la conscription, ont été rédigés d'abord en anglais puis traduits en français. [...] La traduction à sens unique a reproduit les rapports réels dominants-dominés de la conjoncture militaire, en premier lieu, puis et par conséquent, politique et économique (1977 : 111).

La monumentale activité de traduction par laquelle a dû passer le bilinguisme canadien a donc longtemps incarné la nette supériorité hiérarchique de l'anglais par rapport au français, ce qui a profondément conditionné l'emprunt littéraire. Dans un tel contexte, les anglophones n'ont pas hésité à traduire les textes littéraires d'une minorité française qui ne constitue pas un danger pour leur langue et leur culture. Pour les francophones, toutefois,

2. Portrait statistique des communautés de langues officielles du Canada selon le recensement effectué en 1996 (Churchill, 1998 : 10).

obligés de traduire quantité de textes gouvernementaux et administratifs, l'emprunt du texte littéraire était perçu « comme une menace et comme une perte d'efforts dans une entreprise marginale, du point de vue de la lutte pour la survie d'une langue et d'une culture minoritaires » (Shek, 1977 : 112).

Si elles reflètent l'inégalité du rapport entre les langues officielles du Canada, ces asymétries s'expliquent aussi par la façon dont se développe chaque répertoire. La fin des années 1960 est une époque vivement préoccupée par la question identitaire au Québec et au Canada. Le désir de créer un répertoire national, qu'on veut spécifiquement québécois d'une part et spécifiquement canadien de l'autre, mobilise toutes les énergies. En 1968, avec la production des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay, le jocal s'impose comme langue de scène au Québec et la dramaturgie connaît un essor prodigieux puisqu'on cesse alors d'emprunter massivement au répertoire français. Chargé de faire résonner bien fort la spécificité essentiellement orale du français québécois, le théâtre deviendra ainsi un haut lieu d'affirmation identitaire. Cette nouvelle norme linguistique va ouvrir le marché de la traduction théâtrale au Québec puisque les traductions des pièces étrangères, qui devaient auparavant passer par la France, seront faites désormais sur place dans une langue populaire locale. On empruntera alors surtout aux prestigieux répertoires britannique et américain, mais très peu à un répertoire canadien envers lequel on cultive la plus grande indifférence et qui est, il faut le dire, encore bien timide.

En effet, jusqu'en 1970, le théâtre canadien-anglais puise massivement aux répertoires britannique et américain qui lui servent de modèles et s'investit peu dans la création. Dans la ferveur nationaliste accompagnant les célébrations du centenaire de la Confédération en 1967, on avait déjà réprouvé cet attachement aux modèles de Londres et de New York. Il faudra toutefois attendre quelques années pour que prenne forme un mouvement théâtral qui a pour mission de promouvoir la dramaturgie canadienne. En marge de la norme dominante, qui demeure étrangère, et des « regional theatres », les théâtres institutionnels et bien subventionnés qui lui servent d'appareil, se développe le réseau des

« alternative theatres » composé de troupes jeunes et pauvres chargées d'élaborer un répertoire national canadien.

De part et d'autre, on est donc occupé à la création de répertoires nationaux dont la spécificité repose sur la mise en valeur de la différence, ressentie comme essentielle à l'élaboration d'une identité nationale distincte. Si elle est commune à chaque groupe linguistique, cette mise en valeur de la différence s'articule toutefois à partir de positions qui ont peu en commun. La majorité dictant la norme contre laquelle se construit la différence, dans le contexte canadien où la majorité est anglophone, ce sont les francophones et les autres minorités ethniques qui se font porteurs d'altérité. Et l'altérité dont on est investi n'est pas nécessairement celle qu'on réclame. Ainsi, Michel Tremblay, l'auteur québécois le plus traduit au Canada anglais et celui qui a imposé le jocal sur les scènes du Québec en 1968, verra ses pièces transposées dans un anglais de niveau courant, agrémenté de nombreux gallicismes exotiques, puisqu'ils ne correspondent à aucun usage réel dans le contexte canadien. Cela aura pour effet d'évacuer la violence initiale de la langue pour accentuer plutôt la saveur québécoise d'un texte qui donne à voir une aliénation typique du Québec d'avant la Révolution tranquille. On pourra ainsi offrir au public anglophone des années 1970 une vision rassurante de l'altérité québécoise puisqu'elle correspond à l'image d'un Québec traditionnel dont il a la nostalgie³.

Au même moment, au Québec, la dramaturgie canadienne-anglaise fait l'objet de peu d'attention. Une trentaine de pièces canadiennes-anglaises sont traduites en français entre 1969 et 1990 alors que pas moins de 88 pièces québécoises font l'objet d'une traduction anglaise entre 1950 et 1990. Les œuvres canadiennes traduites sont celles qui ont connu un succès exceptionnel, comme la pièce de John Herbert *Fortune and Men's Eyes*, qui raconte les jeux de pouvoir entre les détenus d'un pénitencier. La pièce avait fait sensation à New York, Londres et Los Angeles avant d'être

3. Voir « A Version of Quebec : le théâtre québécois au Canada anglais » (Ladouceur, 2000a).

portée à l'écran et le tournage avait eu lieu à Québec juste avant sa création à Montréal. Dans l'adaptation québécoise de René Dionne, intitulée *Aux yeux des hommes* et produite au Théâtre de Quat'Sous en 1970, la ville de Timmins est transportée à Thetford Mines, la Matachewan Reservation devient une réserve de la Côte Nord, Pocahontas est éclipsée par Kateri Tekatwita et Florence Nightingale par Jeanne Mance pendant que Bob Hope et Bette Davis, pourtant bien connus au Québec, doivent céder la place à leurs homologues québécois Claude Blanchard et Yvette Brind'amour. La pièce est ainsi transposée au Québec et toutes les allusions à des réalités culturelles anglophones canadiennes sont effacées au profit de références culturelles franco-québécoises. C'est ce qu'on fera systématiquement jusqu'en 1990 pour toutes les pièces canadiennes dont l'action est située explicitement au Canada anglais. Omniprésent dans la langue et la culture québécoises, le fait anglais est alors banni de l'imaginaire, car la résistance à cette présence écrasante exige qu'on la prive de représentation.

Parmi les rares pièces canadiennes traduites à cette époque, il y en a une qui va connaître un succès phénoménal au Québec, où elle donnera lieu à plusieurs productions à Montréal et à Québec entre 1971 et 1986. Il s'agit de *Charbonneau and Le Chef* de John McDonough, une pièce dont le sujet touche de près le public québécois puisqu'elle relate le conflit opposant l'Archevêque de Montréal et le Premier ministre du Québec pendant la grève de l'amiante en 1949. Dans cette adaptation de Paul Hébert et Pierre Morency, le texte est remanié en profondeur, des scènes entières sont éliminées, fusionnées ou ajoutées, des dialogues sont coupés, amplifiés ou redistribués et de nouveaux personnages sont créés. Sur le plan de la langue, on suit le modèle alors en vigueur au Québec et on traduit dans une langue populaire locale. Dans l'extrait suivant de *Charbonneau et le Chef*, où un gréviste s'oppose à Duplessis, les marques d'oralité propres à la langue populaire ont été soulignées. On en compte trois dans la version anglaise et vingt-cinq dans la version québécoise. On peut aussi y relever trois anglicismes qui n'ont rien d'exotique ici puisque ces emprunts à la langue anglaise abondent dans le franco-québécois populaire.

RECENTLY CANADIAN

LE CHEF. (Rising on his toes, his fists in the air) *Is that a threat ?*

LA ROCHE. *We are French Canadians... we will defend our homes and our jobs.* (They stare at each other)

LE CHEF. (Suddenly, with anger in his voice) *I am the Prime Minister of Quebec, I will defend the rights of the people and the laws of the people from the illegalities of your crazy strike.*

LA ROCHE. *Calm Our union is holding a meeting tonight, in front of the Parish Church, Saint Aimée.* (He points to the Church) *If you free me, I will tell the others what you have in mind.*

LE CHEF. (Rapidly) *You are free to go. But remember* (He shakes his long fingers in La Roche's face) *remember, La Roche, I will not tolerate any violence or scorn of the laws. You be sure to tell that to your comrades, you hear ! Otherwise I will throw the lot of you in jail. I mean it, I mean it.* (1968 : 22-23)

LE CHEF. *C'est-y une menace ça, Laroche ?*

LAROCHE. *On est des Canadiens français, on va défendre nos foyers et nos **jobs**... au coton...*

LE CHEF, en colère. *Moi, j'suis le Premier ministre d'la province, mon gars, pis j'vas défendre les droits du peuple, j'vas défendre les lois du citoyen contre l'illégalité pis vos maudites grèves de fous ! Vous avez une assemblée à soir ?*

LAROCHE. *Ouais, on d'vait se réunir...*

LE CHEF. *Avertis ta **gang**, sans oublier ton aumônier, que le mépris des lois, j'tolère pas ça !*

LAROCHE. *Mais monsieur, comment que j'vas leu dire ça ? Chus arrêté.*

LE CHEF. *T'es libéré ! Envoye ! Laroche ne bouge pas. Envoye ! **Scram** ! Pis t'es mieux de dire tout ça à tes amis, compris ! Autrement, je sacre tout l'monde en prison !* (1974 : 20-21)

Contrairement aux textes de Tremblay en version anglaise, où on conservait un niveau de langue correct, dans lesquels les gallismes servaient à souligner la spécificité du texte source et de son contexte, on s'attache plutôt ici à affirmer une spécificité propre au contexte cible en ayant recours à une langue populaire franco-québécoise fortement marquée.

À la fin des années 1980, l'adaptation fait l'objet de critiques sévères et elle est mise de côté au profit de traductions qui vont dorénavant afficher l'origine du texte emprunté. C'est ainsi qu'on découvre, avec un émerveillement un peu incrédule, la théâtralité énergique, latine, excessive d'une écriture dramatique qui ressemble étrangement à celle qu'on pratique au Québec. Le théâtre canadien fait alors une percée remarquable sur les scènes québécoises puisque dix pièces sont produites en traduction entre 1990 et 1993. On attribue cet engouement soudain à la vitalité d'une écriture qui tranche décidément avec le « plodding American-style naturalism » (Conlogue, 1993) qu'on reprochait auparavant à la dramaturgie canadienne et qui justifiait l'indifférence du Québec à son endroit.

Bien qu'à partir de 1990 on ne transpose plus au Québec les pièces traduites, on conserve toutefois une langue populaire très marquée. S'il est tout à fait approprié au vernaculaire dur et cru qu'affectionnent Judith Thompson ou Brad Fraser, le jocal n'est pourtant pas toujours l'équivalent idéal, comme le soulignent plusieurs critiques déplorant le recours abusif qu'on en fait dans les traductions de pièces canadiennes produites entre 1990 et 1993⁴. Ce qui étonne ici c'est qu'on conserve en traduction une langue populaire qui, depuis plusieurs années déjà, n'est plus la langue privilégiée de l'écriture dramatique. Vingt ans après la canonisation du jocal sur les scènes québécoises, la langue qu'on y entend a changé. Elle explore maintenant les ressources de la parole avec une exubérance verbale qui fait appel à plusieurs niveaux de langue. Elle reflète en cela l'émancipation linguistique qu'a connu

4. Voir « Du spéculaire au spectaculaire : le théâtre anglo-canadien traduit au Québec au début des années 1990 » (Ladouceur, 1997).

le Québec depuis que des mesures sévères y ont été prises pour protéger le français. Comme le fait remarquer Jean-Luc Denis en 1990, « [a]uparavant confiné à un niveau populaire, archaïsant et fortement anglicisé, le français parlé au Québec parcourt aujourd'hui tout le registre des niveaux de langue et coïncide souvent, à ses niveaux supérieurs, avec le français standard » (1990 : 12). L'insistance qu'on met alors à traduire en joual porte à croire qu'au moment où on laisse tomber le modèle de l'adaptation, le recours à une langue populaire fortement marquée se soit imposé comme seul procédé d'acclimatation du texte canadien au destinataire québécois.

Des dix pièces canadiennes présentées en traduction entre 1990 et 1993, quelques-unes seulement se gagnent la faveur des critiques, qui en signalent l'audacieuse nouveauté. Parmi celles-ci, une pièce de Judith Thompson et deux pièces de Brad Fraser font beaucoup de bruit sur les scènes québécoises, où on vante leurs vertus spectaculaires et même choquantes, frisant parfois le scandaleux. *Je suis à toi* et *Lion dans les rues* de Thompson sont produites respectivement en 1990 à La Licorne et en 1991 au Théâtre de Quat'Sous, dans des versions québécoises signées Robert Vézina. On admire la mise en scène « rock and roll » (Zimmerman, 1990 : 190) de la première production, qui a donné lieu à de « formidables numéros d'acteurs » (Boulanger, 1990), mais qui est minée par des choix de traduction incohérents puisque, dans cette pièce construite sur un conflit de classes, tous les personnages sont gratifiés d'un joual très marqué. La seconde production remporte toutefois un grand succès. La critique québécoise découvre avec étonnement une écriture vigoureuse qui tranche nettement avec le naturalisme de bon ton qu'on reprochait auparavant au théâtre canadien-anglais. Thompson est alors qualifiée d'« auteure la plus provocante au Canada anglais » (Lamontagne, 1991) avec une pièce qui atteint « un véritable état hypomaniaque que la mise en scène de Claude Poissant et le jeu de tous les comédiens rendent bien » (Lévesque R., 1991). La mise en scène touche en effet au frénétique, ce que souligne la critique anglophone Pat Donnelly (1991), qui s'étonne du succès d'une production qui est « about as much

fun as a hellfire sermon [with] performances pitched to a passionate screech ».

Quelques mois auparavant, soit en mars 1991, le Théâtre de Quat'Sous avait monté un premier texte de Brad Fraser, *Des restes humains non identifiés et la véritable nature de l'amour*, traduit et mis en scène par André Brassard. On avait alors admiré la traduction de Brassard dans un franco-québécois légèrement marqué qui ne dépayse pas le spectateur bien que l'action se déroule à Edmonton et que tous les personnages portent des noms anglais. La production avait toutefois suscité la controverse. Langage cru, meurtre, nudité, cruauté mentale et jeux sadomasochistes étaient au menu dans une pièce qui, comme le fait remarquer Benoît Melançon, « ne fait l'économie d'aucune violence, physique ou verbale » (1991 : 151).

Fort d'un premier succès à parfum de scandale, Brad Fraser revient sur les planches du Quat'Sous en 1993 avec *L'homme laid*, traduite par Maryse Warda dans un franco-québécois de niveau courant affichant quelques marques de langue orale. On parle peu de la traduction toutefois dans l'indignation générale que suscite la production : « *L'homme laid* est la pièce la plus violente, la plus vulgaire, la plus horrible que j'ai vue » (Beauoyer, 1993). On la qualifie de « carnaval sanguinolent... spectaculaire plus que tragique, grossière plus qu'étrange » (Lévesque R., 1993) et on s'insurge devant une « surenchère de sexe, de violence et d'horreur digne des films les plus sensationnalistes » (Labrecque, 1993). Qu'à cela ne tienne, Brad Fraser reviendra au Quat'Sous en 1995 avec *Poor Super Man*, mais on lui reprochera alors un sensationnalisme de routine dans ce théâtre devenu « le plus scabreux de la dramaturgie actuelle » (Lévesque R., 1995).

Le discours critique accompagnant ces productions met en relief ce qui semble avoir alors constitué une nouvelle norme d'acceptation du théâtre canadien-anglais traduit au Québec. L'impératif spéculaire qui demandait auparavant qu'on occulte l'origine canadienne-anglaise des œuvres traduites a cédé la place à une esthétique du « spectaculaire » qui cherche à en mettre plein la vue pour justifier l'intérêt soudain porté à une dramaturgie

autrefois jugée ennuyeuse parce que platement naturaliste. À l'époque où le théâtre québécois se fait connaître sur la scène internationale par des productions dont on admire les prouesses scénographiques ou chorégraphiques, avec entre autres Carbone 14 et Robert Lepage, on mise sur la valeur spectaculaire des pièces canadiennes récemment traduites pour en légitimer l'emprunt. On passe alors de l'obligation spéculaire au spectaculaire obligé et ce sont les vertus dérangeantes voire choquantes du produit canadien-anglais qui lui donnent droit de cité.

Sept autres pièces canadiennes sont produites en traduction française sur les scènes québécoises entre 1994 et 1998, année marquée par le retour en force de Georges F. Walker après une brève incursion en 1989 avec *Amours passibles d'amende*, traduite par Louison Danis et produite au Théâtre Denise-Pelletier. Auparavant, une autre pièce de Walker, *Le théâtre du film noir*, avait été traduite par Louise Ringuet et produite en 1986 au Théâtre d'la Corvée, en Ontario. Toutefois, en 1998, c'est un véritable marathon que propose le Théâtre de Quat'Sous, où sont produites quatre pièces de Walker en treize mois : *L'enfant-problème* en octobre 1998, *Pour adultes seulement* et *Le génie du crime* en avril 1999 et *La fin de la civilisation* en octobre 1999. Le « maître canadien de l'humour noir » (Programme, 1998) devient alors l'auteur canadien-anglais qui compte le plus de pièces traduites et produites en français au Canada.

Les quatre pièces sont issues de la série *Suburban Motel*, qui en contient six, toutes campées dans la même chambre d'un motel de banlieue délabré où se succèdent les laissés-pour-compte de la société, fripouilles et ratés de tout acabit. Ce motel est situé « on the outskirts of a large city » (Walker, 1997 : 7) qui demeure anonyme puisque aucun nom de lieu n'est mentionné dans les didascalies ou les dialogues. C'est un anonymat qui n'a rien de fortuit puisque Walker cherche à faire voir dans ces pièces une réalité qui serait plus nord-américaine que typiquement canadienne, comme il le confie au journaliste de *La Presse* avant la première le *L'enfant-problème* :

Si vous vivez dans une grande ville canadienne ou américaine de nos jours, vous vivez un peu la même chose. Et cela, c'est plus important que les questions relatives à l'identité distincte. Vous n'aurez aucun impact si vous parlez de choses que les autres ne ressentent pas. Moi, je préfère m'intéresser à ce qui se passe aujourd'hui dans notre monde urbain... (Bernatchez, 1998).

D'ailleurs trois des six pièces de la série ont été créées en 1997 à New York, où Walker est certainement un des auteurs canadiens les plus connus et les plus fréquemment produits. La disponibilité référentielle qu'offre l'absence des noms de lieu est conservée dans les allusions à des faits sociaux ou culturels qui sont désignés le plus souvent sous une forme générique qui ne permet aucune identification à un contexte précis. Par exemple, dans *L'enfant-problème*, la travailleuse sociale chargée de décider si Denise et RJ pourront reprendre l'enfant qu'on leur a enlevé après les avoir jugés parents inaptes, se définit comme « a representative of our government » (Walker, 1997 : 42), sans qu'aucun nom d'organisme ou d'administration ne soit jamais fourni.

Dans cette pièce dépourvue d'ancrage contextuel, les rares références socioculturelles identifiables se réduisent aux noms de quelques célébrités des *talk-shows* et *reality shows* de la télévision américaine que RJ regarde avidement et qui en viennent à être plus réels pour lui que sa propre vie. Oprah (8), Jerry Springer (8), Montel (8), Ricky Lake (9) et Geraldo (10) sont mentionnés dès les premières répliques de la pièce, ce qui a pour effet de privilégier d'entrée de jeu une référence culturelle américaine fort connue du public canadien. Sans nuire à la compréhension du texte au Canada, la référence aux émissions à succès de la télévision américaine dans une pièce par ailleurs dénuée de marqueurs géographiques invite à situer la pièce dans un contexte américain, ce qui ne peut qu'en faciliter la réception aux États-Unis.

En traduction française, les seules traces laissées par le texte original sont les noms anglais des personnages et de quelques célébrités américaines jouissant d'une grande renommée dans un

contexte nord-américain et dans un marché global dominé par les États-Unis. Traduites par Maryse Warda dans un franco-québécois très légèrement marqué, les versions françaises sont un modèle d'efficacité et de fidélité au texte original, dont elles conservent les noms et tous les marqueurs culturels originels. Une critique du *Génie du crime* soulignera pourtant que « si ce n'était des prénoms anglais qu'elle a gardés, on pourrait croire que la pièce a été écrite par un auteur québécois francophone » (Lévesque S., 1999). La dynamique référentielle du texte fait en sorte que, loin d'exprimer une spécificité qu'on voudrait typiquement canadienne, il renvoie plutôt à une culture nord-américaine fortement américanisée dans laquelle on se reconnaît, qu'on soit anglophone ou francophone.

Dans son introduction à *Suburban Motel*, Daniel De Raey, qui a mis en scène les trois pièces produites à New York, décrit ainsi le style de l'auteur : « Walker is a master of humour without an attitude, of laughter honestly earned from situations and never at the expense of the characters » (Walker, 1997 : 4). Le style de Walker se distingue en effet par l'humour incisif des réparties échangées à vive allure par des personnages emportés malgré eux dans un complexe engrenage de situations absurdes dont ils essaient de comprendre le sens. Dans les éloges dont l'écriture de Walker fait l'objet au Québec, on insiste sur la qualité tragique de ses comédies : « En surface, le sarcasme et l'ironie émergent, de sorte que le spectateur est ballotté du rire aux serremments de cœur, écartelé entre le dérisoire et le tragique » (Lévesque S., 1999). On admire d'ailleurs la sincérité de l'émotion dans le jeu des interprètes « qui savent donner un maximum de vérité à ces soubresauts loufoques » (Lévesque R., 1999).

Il est intéressant de se reporter ici à la comparaison que fait Aurèle Parisien des productions anglaises et françaises des pièces.

The two striking ways in which the Quat'Sous production stands apart from the Toronto production – the use of a highly integrated non-naturalistic visual aesthetic and an intensely emotional style of delivery – are common, if not universal, characteristics of Quebecois theatre that set it

apart from British, French and English Canadian theatre
(2000 : 29).

Commentant la scénographie du *Quat'Sous*, qui propose une chambre minuscule au plafond très bas située à l'avant d'une scène déjà étroite, Parisien note : « The effect is to create a confined, claustrophobic space where everything is pushed up front and in-your-face. In this space, every action is exaggerated and out of proportion » (2000 : 29). L'espace réduit de la scénographie a donc pour effet d'intensifier une gestuelle déjà accentuée par le style de jeu très émotif que pratiquent les acteurs québécois. Ce sont là des ingrédients qui ne sont sans doute pas étrangers aux reproches qu'une critique adresse à l'auteur du *Génie du crime*, qui aurait cédé, selon elle, « à la très grosse caricature » (Belzil, 2000 : 104), ce qui aurait enlevé toute crédibilité aux personnages. Mais il s'agit là d'un rare commentaire négatif dans le concert d'éloges qui accueille les quatre productions québécoises du cycle Walker en 1998 et 1999.

Comme on a pu le voir, l'histoire du théâtre canadien-anglais sur les scènes francophones du Québec suit un parcours profondément modelé par la façon de traduire propre à l'époque dans laquelle s'inscrit l'œuvre en traduction. Après avoir été méconnu et passé au moule de l'adaptation au moment où s'élabore un répertoire national qui se veut spécifiquement québécois, le théâtre canadien-anglais affiche ses origines mais doit faire ses preuves. La valeur des pièces empruntées à un répertoire auparavant jugé inintéressant parce que platement naturaliste se mesure alors à leurs qualités spectaculaires et à leur capacité de choquer. Puis, avec le triomphe de Georges F. Walker au Québec, c'est un théâtre canadien-anglais affichant ses affinités avec le voisin américain qu'on célèbre sur les scènes du Québec. Il s'agit alors de présenter au public québécois « le dramaturge canadien-anglais le plus joué dans le monde », comme le souligne le programme annonçant le cycle Walker au Québec, dans des pièces qui, loin de révéler une spécificité qu'on voudrait typiquement canadienne, expriment plutôt l'emprise culturelle américaine à laquelle est soumis le Canada comme, d'ailleurs, la plupart des pays en voie de mondialisation.

RECENTLY CANADIAN

La traduction littéraire d'une langue officielle à l'autre au Canada, et plus particulièrement la traduction théâtrale parce qu'elle fait résonner la langue sur la place publique, est un enjeu de taille. Façonnée par l'inégalité des langues en cause, elle peut aussi façonner les représentations issues de ces langues, comme le démontrent les stratégies appliquées à la traduction québécoise du théâtre canadien-anglais. En ce sens, si la traduction littéraire est travaillée par le rapport de force qu'entretiennent les langues et les cultures qu'elle met en contact, ce n'est que pour mieux le travailler à son tour.

BIBLIOGRAPHIE

- BEAUVOYER, Jean (1993), « Des coups et des douleurs, on ne discute pas », *La Presse*, 27 mars, p. E3.
- BELZIL, Patricia (2000), « Par le trou de la serrure », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 94 (mars), p. 100-107.
- BENSON, Eugene, et Leonard W. CONOLLY (1987), *English-Canadian Theatre*, Toronto, Oxford University Press.
- BENSON, Eugene, et Leonard W. CONOLLY (dir.) (1989), *The Oxford Companion to Canadian Theatre*, Toronto, Oxford University Press.
- BERNATCHEZ, Raymond (1998), « L'enfant-problème », *La Presse*, 10 octobre, p. D4.
- BOULANGER, Luc (1990), « Illusion comique », *Voir*, 22-28 novembre, p. 28.
- CHURCHILL, Stacy (1998), *Nouvelles perspectives canadiennes. Les langues officielles au Canada : transformer le paysage linguistique*, Ottawa, Patrimoine canadien, en collaboration avec le Programme des études canadiennes et le Programme d'appui aux langues officielles.
- CONLOGUE, Ray (1993), « Quebec's surprising new wave », *The Globe and Mail*, 26 janvier, p. A12.
- DENIS, Jean-Luc (1990), « Traduire le théâtre en contexte québécois : essai de caractérisation d'une pratique », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56 (septembre), p. 9-17.
- DONNELLY, Pat (1991), « The shrill of it all. Thompson play a passionate screech », *The Gazette*, 26 septembre, p. D13.
- FRASER, Brad (1990), *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love*, Winnipeg, Blizzard Publishing.
- FRASER, Brad (1993a), *Des restes humains non identifiés et la véritable nature de l'amour*, traduit par André Brassard, Montréal, Boréal.
- FRASER, Brad (1993b), *L'homme laid*, traduit par Maryse Warda, Montréal, Boréal.
- FRASER, Brad (1993c), *The Ugly Man*, Edmonton, NeWest.
- GODIN, Jean-Cléo, et Laurent MAILHOT (1973), *Le théâtre québécois*, Montréal, Hurtubise.

- HERBERT, John (1967), *Fortune and Men's Eyes*, New York, Grove.
- HERBERT, John (1971), *Aux yeux des hommes*, traduction et adaptation de René Dionne, Montréal, Leméac.
- LABRECQUE, Marie (1993), « L'homme laid », *Voir*, 1-7 avril, p. 36.
- LADOUCEUR, Louise (1997), « Du spéculaire au spectaculaire : le théâtre anglo-canadien traduit au Québec du début des années 1990 », *Dalhousie French Studies*, n° 41 (hiver), p. 185-194.
- LADOUCEUR, Louise (2000a), « A Version of Quebec : le théâtre québécois au Canada anglais », *L'Annuaire théâtral*, n° 27 (printemps), p. 108-119.
- LADOUCEUR, Louise (2000b), « Made in Canada : le théâtre canadien-anglais au Québec », *Québec français*, n° 117 (printemps), p. 71-73.
- LAMONTAGNE, Gilles (1991), « Judith Thompson frappe au Quat'Sous : *Lion dans les rues* », *La Presse*, 18 septembre, p. C10.
- LÉVESQUE, Robert (1991), « Des restes humains bien identifiés », *Le Devoir*, 20 septembre, p. B5.
- LÉVESQUE, Robert (1993), « Une farce bizarre et maléfique pour grands enfants », *Le Devoir*, 26 mars, p. B9.
- LÉVESQUE, Robert (1995), « Un bon moment avec Brad. L'auteur albertain et sulfureux donne dans le mélodrame gay », *Le Devoir*, 14 avril, p. B11.
- LÉVESQUE, Robert (1999), « Motel Caprice », *Ici*, 6-13 mai, p. 40.
- LÉVESQUE, Solange (1998), « Un thriller explosif », *Le Devoir*, 27 avril, p. B7.
- LÉVESQUE, Solange (1999), « Le prix de la vie », *Le Devoir*, 13 avril, p. B7.
- MCDONOUGH, John Thomas (1968), *Charbonneau and Le Chef*, Toronto, McClelland.
- MCDONOUGH, John Thomas (1974), *Charbonneau et le Chef*, traduction et adaptation de Paul Hébert et Pierre Morency, Montréal, Leméac.
- MELANÇON, Benoît (1991), « Des restes humains non identifiés et la véritable nature de l'amour », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 60 (septembre), p. 149-152.
- PARISIEN, Aurèle (2000), « Taking a walker on the french side », *Canadian Theatre Review*, n° 102, p. 28-32.

TENDANCES ACTUELLES EN HISTOIRE LITTÉRAIRE CANADIENNE

- PROGRAMME (1998), « *L'enfant-problème* », Programme du Théâtre de Quat'Sous, octobre 1998.
- SHEK, Ben-Zion (1977), « Quelques réflexions sur la traduction dans le contexte socioculturel canado-québécois », *Ellipse*, n° 21, p. 111-116.
- THOMPSON, Judith (1989), « I am yours », dans Judith THOMPSON, *The Other Side of the Dark*, Toronto, Coach House, p. 117-176.
- THOMPSON, Judith (1990), « Je suis à toi », traduit par Robert Vézina. Manuscrit déposé à l'École nationale de Théâtre du Canada, Montréal.
- THOMPSON, Judith (1992), *Lion in the Streets*, Vancouver, Talonbooks.
- THOMPSON, Judith (1993), « Lion dans les rues », traduit par Robert Vézina. Manuscrit déposé à l'École nationale de Théâtre du Canada, Montréal.
- WALKER, George F. (1997), « Problem child », dans George F. WALKER, *Suburban Motel*, Vancouver, Talonbooks, p. 7-48. (Introduction de Daniel DE RAEY, « Chords : lost and vocal. An introduction ».)
- WALKER, George F. (2001), *Motel de passage*, tome 1, traduit par Maryse Warda, Montréal, VLB éditeur.
- ZIMMERMAN, Cynthia (1990), « A conversation with Judith Thompson », *Canadian Drama/L'art dramatique canadien*, vol. 16, n° 2, p. 184-292.

CANADA'S QUEER LITERATURES IN AN INTERNATIONAL FRAME¹

Peter Dickinson

Simon Fraser University

Consider, as but two possible places to locate the beginnings of lesbian and gay literature in Canada (that is to say, English Canada), Montreal and New York of the 1920s. Or, to get a little more geographically specific, Montreal's Eastern Townships and New York's Greenwich Village. With the modernist literary projects in Canada and the US being launched from both enclaves, the one a sleepy amalgam of genteel rural traditions, the other insomniac urban epicentre of all things avant-garde, Canadian gay and lesbian writing was also quietly being born. To explain :

In 1920, Frank Oliver Call, poet, painter, and bachelor college professor at Bishop's, published *Acanthus and Wild Grape*. The collection is mostly remembered in the annals of modern Canadian

1. The paper that follows is the original text of the presentation I made at the Tendances actuelles en histoire littéraire canadienne/Contemporary Trends in Canadian Literary History colloquium co-organized by the Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) and the Association for Canadian and Québec Literatures (ACQL) at Laval University on 24-25 May 2001. I have deliberately retained its oral traces throughout. Portions of the final section of this paper have subsequently appeared, in revised form, as part of the essay "Derek McCormack : In Context and Out," *Essays on Canadian Writing* 73 (2001) : 51-71 ; they are reprinted here with the kind permission of *Essays on Canadian Writing*.

poetry for its schizophrenic form, the first “Acanthus” section being composed of a set of fourteen sonnets and other conventional lyric poems, the second “Wild Grape” section made up of Call’s newer experiments in Imagism and free verse. Most critics have singled out the formal tensions in *Acanthus and Wild Grape* as indicative of Call’s free verse and modernist pretensions (indeed, Gnarowski and Dudek reprint the foreword to the collection in *The Making of Modern Poetry in Canada* under the heading “Modernist Precursors”) and of his “frustrated search” for a “plainer language” in which to express his subject matter, which is most often taken to be his Eastern Township surroundings (Kizuk, 1987 : 33). (As recently as 1987, R. Alex Kizuk noted that “In the closing poems [of *Acanthus and Wild Grape*], Call successfully purges his language of the aesthete clichés in which most of the book is cast because he chooses to direct his attention to the landscapes and idiom of his own locality” [1987 : 33]). These claims are made, despite the fact that Call returned to more traditional poetic forms, especially the sonnet, in subsequent collections like *Blue Homespun* (1925) and *Sonnets for Youth* (1944). The regionalist recuperation of Call as a down-home chronicler of the rural Townships landscape is also made at the expense of a more thorough reading of the Pateresque/Swinburnian/Wildean strain of Hellenism that runs throughout Call’s poetry – from “To a Greek Statue” in *Acanthus* to “White Hyacinth” in *Sonnets for Youth* – and of the frankly erotic celebration of the male body repeatedly recorded therein.

Now jump with me to Greenwich Village, 1923. Elsa Gidlow, newly arrived in the city from Montreal, precocious poetry editor of *Pearson’s Magazine*, and sapphically-identified since the age of sixteen, publishes *On a Grey Thread*, what has been called, by Kenneth Rexroth and others, “the first volume of poetry frankly celebrating the love of woman for woman to appear in North America” (Gidlow, 1982 : xiii). Like Call, Gidlow employed traditional rhythms and conventionally lyric phrasings ; also like Call, Gidlow looked back to ancient Greece as a source for the idealization of same-sex erotic desire. The results, however, were anything but staid, as “For the Goddess Too Well Known” makes abundantly clear :

CANADA'S QUEER LITERATURES

I have robbed the garrulous streets,
Thieved a fair girl from their blight,
I have stolen her for a sacrifice
That I shall make to this night.

I have brought her, laughing,
To my quietly dreaming garden.
For what will be done there
I ask no man pardon.

....

I break wild roses, scatter them over her.
The thorns between us sting like love's pain.
Her flesh, bitter and salt to my tongue,
I taste with endless kisses and taste again.

At dawn I leave her
Asleep in my wakening garden.
(For what was done there
I ask no man pardon.) (Gidlow, 1982 : 4)

It would be another sixty years, with the appearance of Daphne Marlatt's *Touch to My Tongue*, before any lesbian poetry as explicitly erotic would be published in Canada. Significantly, Marlatt would also turn to ancient Greece, and the Demeter/Persephone myth in particular, as a source for her celebration of lesbian desire.

That the critical reception of Call's work has consistently failed to read the Apollonian/Dionysian tension in *Acanthus and Wild Grape* in terms of a split between a Wildean tradition of Hellenic-inspired Aestheticism on the one hand, and a Whitmanian tradition of the "manly love of comrades" on the other, as Robert Martin observes in *The Oxford Companion to Canadian Literature*, and that, as Lianne Moyes notes in her contribution to the same *Companion*, Gidlow found the lesbian bohemia of Djuna Barnes's Greenwich Village and later the queer spaces of the Beats' San Francisco more conducive to her aesthetic than Montreal, is typical of much early lesbian and gay literary production in this country.

That is, if it is not written and published somewhere else (and therefore ignored completely), then its poetics of sexual difference is often subsumed within larger debates concerning national identity and the establishment of an autochthonous Canadian literary tradition. Either you're with us or you're against us is the operating principle of any national project of canon-formation ; either your work fits into these pre-set parameters of formal innovation or regional affiliation or else it doesn't. Woe betide the text that is doubled in its readerly codings, polymorphous in its writerly affiliations ; such boundary crossing is just plain queer.

To write a history of gay and lesbian literary production in Canada and Québec is, simultaneously, to write a history of homophobic critical reception. For, the cultural nationalism that has governed much of this country's literary politics over the past century has repeatedly read non-normative sexuality (and especially male homosexuality) as symptomatic of both textual dissimulation and authorial weakness. Is it any coincidence that reviews of Mazo de la Roche's *Jalna* novels, for example, became "increasingly vituperative" as the "unconventional sexual practices" (Panofsky, 2000 : 57) of the Whiteoak family "grew more and more turbulent" (Givner, 1989 : 3), or that such critical condemnation of the texts' sexual themes was often displaced and channelled into an attack on de la Roche's national "authenticity" as a Canadian writer ? "You begin to wonder if Mazo de la Roche knows the words of O Canada" is how one reviewer concluded his assessment of *Morning at Jalna*, the sixteenth and final volume in the Whiteoak family saga (see Cross, 1960 :14). As the author of a hugely successful and multi-million copy-selling literary series, de la Roche's private life, particularly her relationship with her adopted sister/cousin/lifelong companion, Caroline Clement, came under increasing media scrutiny in the years following 1927. That that life was in many ways as unconventional as those of her characters could only be hinted at by the press, or else approached more indirectly. As Joan Givner notes in her important critical biography of the writer, "The charge of Mazo's un-Canadianness... was often a metonymic cover for something else. When reviewers objected that 'she is not one of

us,' the 'us' was as much a matter of gender as of national identity" (1989 : 240).

Perhaps the two most famous published instances of this conflation of sexual and national duplicity in English- and French-Canadian literary criticism, respectively, are John Sutherland's 1943 attack on Patrick Anderson in the pages of *First Statement* and Hubert Aquin's commentary at the "Littérature et société canadiennes-françaises" conference here at Laval in 1964. In the former instance, Sutherland argues that in Anderson's poem "Montreal" "some sexual experience of a kind not normal has been twisted and forced into its present shape in the poem, where it wears the false aspect of some universal fact, or has to be accepted as a general mood in which people today participate. Surely these lines alone would signify the falsity of the poet's medium and his habitual distortion of content" (1943 : 4). In the latter instance, Aquin claims that, among other things, sexual inversion "avoir contaminé sérieusement la presque totalité de notre littérature," and that "S'il est une situation humaine génératrice de dissimulation, c'est bien l'homosexualité" (1964 : 19). Falsity, distortion, contamination : in the nationalist rhetoric of English-Canadian and Québécois literary and cultural criticism, homosexuality has repeatedly been constructed as the 'enemy within,' precisely because of the other discursive and identitarian influences it potentially imports from without.

This points to the fact that Canadian and Québécois lesbian and gay writing must be situated as part of a larger literary history, one whose affiliative spaces are articulated across and through a poetics of sexual rather than national difference, and one which necessarily destabilizes the regionalist patrimony and fractured identity politics that continue to fuel our cultural institutions, including academic and popular literary criticism. Rather than dismissing out of hand de la Roche as a hack writer of a pulp serial that went on far too long, or as an ersatz Canadian author, why not reposition her work, as Givner has done, in terms of a female homosocial continuum of popular fiction that would include writers such as Willa Cather, Katherine Anne Porter, and Margaret

Mitchell ; further, why not examine de la Roche's choice of Finch Whiteoak as her central narrative consciousness as an example of what Eve Sedgwick, in a discussion of Cather, identifies as a distinctly queer aesthetic practice of writing "across gender and sexuality ?" Bearing these suggestions about de la Roche in mind, in what follows I want to begin to bring out this dual history of Canada's queer literatures – whereby texts that are read as oppositional nationally (or even nationally oppositional) can, at the same time, be positioned more hospitably within a literary-critical genealogy of international queer writing. I will focus initially – and very briefly – on a writer whom I have already mentioned in this paper, Patrick Anderson, demonstrating how his life and work were singularly caught up in the discursive double bind of nationalism and sexuality in the 1940s, and comparing – even more briefly – the homophobic critical attention his work received to that similarly bestowed upon André Béland around the same time. (Space and time constraints preclude me from going on to discuss, as I had originally intended, the critical reception that greeted Louise Maheux-Forcier and Jane Rule when they published *Amadou* and *Desert of the Heart*, in 1963 and 1964 respectively, and I apologize in advance for the largely Anglo-male focus of this paper.) My paper will conclude with an analysis of the work of contemporary queer writer Derek McCormack, both as it has been nationally framed by the Toronto literary establishment and how it might be transnationally and intertextually reframed within a continuum of queer literary and cultural production from the 1920s to the present.

*
* * *

The broad parameters of John Sutherland's 1943 homophobic attack on Patrick Anderson, as well as the discourses of nationalism and sexuality marshalled in its promulgation, have been well-covered in recent years by Robert Martin (see "Sex and Politics"), David Leahy, Justin Edwards, and myself (in *Here is Queer*). It is worth emphasizing once again, however, that one of the longer

term effects of this attack has been a six-decades long critical construction of Anderson (from Sutherland in the 1940s through to Brian Trehearne in the 1990s) as “feminine” and effete, a foreigner whose close ties to the sexually suspect socialism espoused by British poets like Spender and Auden precluded his full participation in the national project of “writing a masculine, virile ‘poetry of [Canadian] experience’” (Francis, 1962 : 27). Anderson’s “failure,” in this regard, his “baffled retreat” (Francis, 1962 : 27) in 1950 from the country he was unable to tame, either psychologically or poetically, has resulted in a sustained marginalization of Anderson’s significant role (as poet, editor of *Preview*, and professor at McGill) in the “making of modern poetry in Canada.” If the ongoing debate about the “Canadianness” of Anderson’s poetry has too often obscured the trans-national and trans-historical links with gay precursors like Whitman and Crane recorded therein, then the dearth of critical attention paid to Anderson’s post-1953 prose reflects an even more pronounced critical refusal to come to grips with the homosexual lines of affiliation in his writing, lines that Anderson was himself foregrounding with increasing frequency. This culminated in the publication of *Eros : An Anthology of Friendship* in 1961, a collection of male homoerotic and homosexual literature that he co-edited with Alistair Sutherland, and in which he includes, under the “Exotic Encounters” section, selections from his own Singaporean travel memoir, *Snake Wine* (1959). Anderson’s travel writing, particularly as it subsequently coalesced around Greece, can certainly be positioned as part of a definable gay literary sub-genre, one extending from Byron (whom Anderson often alludes to) to Christopher Isherwood, Edmund White, and beyond. So too with Anderson’s autobiography. *The Character Ball* and *Search Me* are notable for the split they chart between Anderson as autobiographical subject and Anderson as narrative persona, a split that is again reminiscent of similar work by gay authors like Isherwood and White, and to which I return in my discussion of McCormack.

As part of my most recent research on Anderson, however, I have been concentrating on editing and annotating an unpublished

prose work. *An Abacus for Zephyrs: A Personal Alphabet* is a bound typescript that can be found in Volume 12 of the Patrick Anderson Papers at the National Archives of Canada. An earlier, and much abbreviated version was published as “Alphabet of Prejudice” in the March 17, 1949 *McGill Daily Literary Supplement*. Based on internal evidence from the text, I have determined that the revised version in the National Archives was completed in 1953, which would place it as among the first things written by Anderson upon his departure from Canada. Is it any coincidence, I wonder, that it is also among the queerest? Mixing autobiographical reflection with literary and cultural criticism, Anderson here compiles an archive of thought in the form of a reading journal, each letter of the alphabet corresponding to an appropriate theme: Art, Beauty, Criticism, etc. In the discussions and ruminations that follow several of the entries, Anderson brings out and traces the connections between what can only be described as a distinctly queer set of literary appositions. Consider, in this regard, the entry for the letter “S,” which is, of course,

for Sailors, not only those I have seen emerging from the Fitzroy with primroses in their caps, who might have qualified for Melville’s type of the “dandified Billy-bedamn vapourising in the groggeries along the tow-path” but the genuine Handsome Sailor himself, both Beauty and Baby, “A superb figure, tossed up as by the horns of Taurus against the thunderous sky, cheerily ballooning to the strenuous file along the spar,” and with a nature more in keeping.

From this opening excursus on Melville’s *Billy Budd*, Anderson goes on to construct what he calls a “generous blonde haystack of Victorian camaraderie,” drawing connections with Housman’s “fair-haired young sinners,” Hopkins’s Felix Randall, Angus Wilson’s *Hemlock and After* (only just published the year before), Whitman’s Calamus poems, Mann’s *Tonio Kröger*, and Compton Mackenzie’s *Sinister Street*. Far more hospitable company for

Anderson than the swagger and bluster of the Montreal poetry scene of the 1940s.

A year after Sutherland attacked Anderson in the pages of *First Statement*, the French critical establishment in Montreal heaped venom upon André Béland over the publication of *Orage sur mon corps*, what many commentators have since labelled “le premier roman homosexuel” (Tremblay, 1998 : 141 ; see also Laniel, 1991 : 84) published in Québec. Most of the reviewers dismissed the novel as stylistically derivative and inspirationally imitative. But, as Victor-Laurent Tremblay has brilliantly demonstrated in a pair of articles (see Tremblay, 1996 and 1998), what really bothered reviewers was the fact that the novel was, in the words of its protagonist, Julien Sanche, “perversi” (Béland, [1944] 1995 : 5), “hors la loi,” “lépreux” ([1944] 1995 : 6), and “peut-être trop [féminine]” ([1944] 1995 : 44). As Tremblay puts it, “Il va sans dire que si, à sa sortie, la plupart des commentateurs ont nié au roman toute valeur littéraire, c’est en partie à cause de son sujet, sans qu’ils aient d’ailleurs eux-mêmes osé écrire le mot ‘homosexualité’” (1998 : 143). As with the fallout from Sutherland’s attack on Anderson, post-1944 criticism on Béland has tended to “recycle” (Tremblay’s word) this standard take on the novel as imitative and feminine, resulting in, again like Anderson, his “disparition presque totale du corpus littéraire québécois” (Tremblay, 1998 : 141). It has only been with the republication of the novel by Guérin in 1995 that critical attention has started to reposition *Orage* not as a failed experiment in Québécois social realism (then the prevailing style) but rather as a conscious homage to an aesthetic and social history of the gay literary baroque. In this regard, the seven authors whom Tremblay identifies as being most often singled out by reviewers as sources for Béland’s “Continental” style – André Gide, Marcel Proust, Raymond Radiguet, Arthur Rimbaud, Oscar Wilde, and the Marquis de Sade – rather than circumscribing and delimiting the novel’s national (and nationalist) appeal, open up another space of intertextual affiliation and recognition, for both writer and reader.

It strikes me that something equally complex was going on, in terms of the readership being signalled and the critical apparatus marshalled to contain that readership, in the 1960s, when Louise Maheux-Forcier and Jane Rule published, back-to-back, what were essentially the first openly lesbian novels in Québec and English Canada. Except that added to the discursive mix this time was the further element of misogyny. *Amadou* and *Desert of the Heart*, while at times recognized as fine literary achievements, were more often than not read as dangerous attempts to undermine not only the bourgeois norms of Canadian and Québécois society, but also the very foundations of patriarchy itself. Their lesbian themes, moreover, when not treated as completely unfathomable, were often viewed as something entirely new in our national literature. It was left to Rule herself, for example, to provide a literary-historical context for her writing in *Lesbian Images*. I have already mentioned that I do not have time to go into any substantive details here about the critical reception of these texts ; let me just mention that scholars Roseanna Dufault and Sue Sheridan have already ably covered this area in their work, focussing on Maheux-Forcier and Rule, respectively.

Instead, I will conclude by jumping to the late 1990s. Derek McCormack has a small but devoted cadre of fans – many of them fellow writers – who rhapsodize about his spare, minimalist style, the historical accuracy of his cultural references, the thoughtful and intricate design of each of his texts. In this country’s popular literary consciousness, however, McCormack’s “notoriety” probably has as much to do with the fact that he dared to diss Anne Michaels’s *Fugitive Pieces* in the pages of the *Globe and Mail* as it does with the quality of his prose. The resulting furor saw angry readers confronting McCormack at his place of work, Book City on Bloor Street (conveniently noted in the article), many of them threatening physical harm.

McCormack made his remarks about Michaels as part of a multi-author interview with Alexandra Gill. The other interviewees included Andrew Pyper, Russell Smith, and Evan Solomon, each with a new high-profile, major press release (*Lost Girls*, *Young*

Men, and *Crossing the Distance*, respectively) to tout alongside McCormack's more modest *Wish Book*. One of these writers is definitely not like the others and Gill seizes upon this difference in her interview, stressing that McCormack is "probably the least recognized of the group," that he is the small-press experimentalist, and that he is the "gay, sensitive one," noting, in this regard, that he alone among the group arrived with a present for birthday boy Solomon (1999). Even McCormack's clothes (jeans and a shirt) are commented on, if only to contrast them with the expensive cuts and clean lines of the Prada and Armani suits worn by Pyper, Smith, and Solomon, whose extra-literary personae of lawyer, fashion columnist, and television host make McCormack's aforementioned day job look like chump change indeed.

McCormack is part of a younger generation of male homosexual writers in Canada whose work is arguably more "queer" than "gay." By that I mean that it is not only post-Stonewall in sensibility, but also post-AIDS in sentiment, or, more specifically, the lack thereof. McCormack, together with Patrick Roscoe, Dennis Denisoff, Guy Babineau, R.M. Vaughan, André Martin, René-Daniel Dubois, Sky Gilbert, Brad Fraser, Lawrence Braithwaite, Billeh Nickerson, Daniel MacIvor, Bryden MacDonald, Clint Burnham, and Greg Kramer, among others, are writers who, for the most part, have never known sex without the association of death. This has imbued much of their work with a decidedly apocalyptic tone ; but it has also given rise to a new sense of fearlessness, of provocation, both in terms of content and form. The work of these writers can be disturbing ; it can be dirty. One occasionally feels assaulted by the subject matter, by its narrative execution, or both. But, whatever the posture struck by the individual text, its effect on the reader is rarely, if ever, one of indifference.

The work of these writers is also, typically, post-national in ideology, not only in terms of its artistic production outside of the provincialist vacuum of Canada's fractured identity politics, but also, and perhaps more importantly, in terms of its critical reception as part of a tradition of international gay writing that far exceeds the rather delimited parameters of the canon of Canada's national

literatures. For example, Patrick Roscoe's *The Lost Oasis*, set primarily in North Africa, and involving an epic quest across the desert, has resonances both with André Gide's *L'Immoraliste* and *Si le grain ne meurt*, and especially Paul Bowles's *The Sheltering Sky* (not to mention Scott Symons's *Helmet of Flesh*, an intertext a bit closer to home). In André Martin's *Darlinghurst Heroes*, a gay Québécois travels to Sydney, Australia in order to reconnect with K, a doctor and former lover who is discovering the limits of his healing powers amid an ever-widening AIDS pandemic, much like Bill in Hervé Guibert's *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Not so coincidentally, both Martin and Guibert are accomplished photographers as well as writers.

McCormack, meanwhile, counts Gertrude Stein and William Burroughs among his literary influences, and his tendency to focus on alienated and disaffected teenagers, and the older men who frequently prey upon them, finds echoes not only in the new narrative stylings of American contemporaries like Dennis Cooper, Matthew Stadler, and Kevin Killian, but also in the anti-romances of Kathy Acker (especially the "Rimbaud" sections of *In Memoriam to Identity*) and the earlier sexual anthropology of John Rechy's *City of Night*. Like Burroughs, Rechy, Acker, Cooper, Stadler, and Jean Genet before them, McCormack dares to cast the homosexual male characters in his fiction as outlaws and antiheroes, at odds with society and positively flagellant towards their own bodies: *Dark Rides* opens with narrator Derek (cheeky, that, I remember thinking when I first read the book, but not without literary precedent, as we shall see) rubbing sand onto his "pecker and belly and bum" (11) and proceeds to describe all manner of equally or more painful bodily torments, including the narrator's subsequent submission to electro-shock therapy in "Stargaze." As in the work of Burroughs, ejaculate flows copiously in McCormack's fiction, and sex is mostly furtive, mechanical, violent.

Both *Dark Rides* and *Wish Book* are set in Peterborough, during the 1950s and the 1930s, respectively, and McCormack's spare elliptical version of what Alice Munro felicitously dubbed

“southern Ontario Gothic” (in Gibson, 1972 : 248) seems to echo the earlier work of American writers like William Faulkner, Carson McCullers and Flannery O’Connor, especially in terms of how the Gothic in their fiction frequently overlaps with the grotesque. Like Timothy Findley, however, McCormack’s gothic-tinged work seems to me to draw mostly on the example of Tennessee Williams. Yet, whereas Findley borrows mainly from Williams’s drama in constructing the faded and unhinged matriarchal figures of Jessica Winslow and Mrs. Ross in *The Last of the Crazy People* and *The Wars*², I would argue that McCormack’s writing is more productively analyzed within the context of Williams’s short stories, especially in terms of the portraits of homosexual dissidence offered in such classic texts as “One Arm,” “Desire and the Black Masseuse,” “Hard Candy,” and “The Mysteries of the Joy Rio.” To this end, McCormack’s recurrent motif of the midway, or exhibition grounds, functions in much the same way as Williams’s movie theatre and massage parlour in the Joy Rio stories and “Desire,” respectively. That is, they are all sites of hyper-aestheticized and hyper-atrophied masculinity, where cowboys, super heroes, and strong men reign supreme over the weak, flabby, and freakish bodies that worship them. In addition, these spaces function as symbols of popular, consumer culture whose economics of exchange (“You pays your money, you takes your chances,” as the saying goes) are as much sexual as they are commercial³. “The midway’s the hanky-pank,” a wizened carny tells a green stringer from the local paper early on in *Wish Book* (1999 : 59). Movie theatre and midway also figure as spaces of unruly desire, fantasy, and wish fulfilment in a triptych of stories from *Dark Rides*. In “Victor Mature,” Derek and Hugh share a tryst in the men’s room while Derek’s date Lori watches the matinee idol of the title

2. For a fuller discussion of Findley’s debt to Williams, and to Carson McCullers, see Barbara GABRIEL, “Staging Monstrosity : Genre, Life-Writing and Timothy Findley’s *The Last of the Crazy People*.”

3. To be sure, I am aware that, in addition, Williams’s stories highlight issues of power as they specifically relate to differences in race and class.

perform heroics on screen. In “Stargaze,” the Peterborough Exhibition’s makeshift “Science Fair and Planetarium” occasions a revelation about Derek’s place in a re-ordered universe. And in “Ex,” Derek recounts to an absent lover (Hugh perhaps) his summer job working at the fairgrounds, running rides whose names – the Zipper, the Jolly Caterpillar, the Salt-’n-Pepper Shaker, the Heartbreak Express – are suggestive of both eros and loss.

That it is Derek McCormack who is both author and narrator/protagonist of these stories bears further analysis, especially in terms of the additional literary contexts signalled by the strategy. Of course, this overlapping of the fictive self and the authorial or autobiographical self is not new in literature. But the foregrounding of this as an aesthetic device through the use of eponymous or self-named narrators does seem to me to correspond to an explicitly gay literary practice, from Proust’s “Marcel” in *À la recherche du temps perdu* and the “Edmund” always hovering behind the “I” of Edmund White’s *A Boy’s Own Story*, *The Beautiful Room is Empty*, and *The Farewell Symphony*, to the unmasking, late in each novel, of “Dennis” and “Matthew” as the narrators’ “real” names in Dennis Cooper’s *Frisk* and Matthew Stadler’s *Allan Stein*, respectively. It is, however, Christopher Isherwood who is perhaps most closely associated with the use of what Lisa N. Schwerdt, in assessing his work, has called “namesake narrators.” Starting with “William Bradshaw” (Isherwood’s middle names) in *The Last of Mr. Norris* (1935), progressing to the “Herr Issyvoo” of *Goodbye to Berlin* (1939), and culminating in the Chris/Christopher/Christoph of *Prater Violet* (1945), *Down There on a Visit* (1962) and the three volumes of autobiography that comprise *Lions and Shadows* (1938), *Kathleen and Frank* (1971), and *Christopher and His Kind* (1976), Isherwood evolved a narrative persona that was at once alter ego and fictional character. Schwerdt notes that this movement coincided with Isherwood’s growing acceptance of his sexual identity and with his desire to write about that identity as unambiguously as possible in his fiction. And, it is true, we can read Isherwood’s post-1945 literary production as an extended exercise in self-outing, especially since later works like *Down*

There on a Visit and *Christopher and His Kind* repeatedly revisit and revise the period of his life recounted most famously in his Berlin novels.

Yet, to the extent that we can apply the feminist and gay liberation mantra of the “personal as political” to Isherwood’s narrative strategies in terms of his invitation to readers to identify him-self, as author, with his narrator-selves (and I think we can), both his novels-which-read-like-autobiographies and his autobiographies-which-read-like-novels simultaneously resist such easy equations. That is, he deliberately employs “fictive strategies that distance him from us and distance his multifaceted ‘selves’ from one another” (Kamel, 1982 : 163). The famous opening paragraphs of *Christopher and His Kind* are a case in point ; in them Isherwood repudiates his earlier memoir, *Lions and Shadows*, noting that its author, one “Christopher Isherwood,” “overdramatizes many episodes and gives his characters fictitious names” ([1976] 1977 : 1). We are further instructed that the “Christopher Isherwood” of *Lions and Shadows* – a character in a book we are told “should be read as a novel” – is not the same “Christopher Isherwood” about to be described in *Christopher and His Kind* – presumably a “truer” or at least “franker” representation of the autobiographical self.

Something equally complex is at work in McCormack’s *Dark Rides*. Derek the author and Derek the narrator may share the same name, but the novel’s period setting – in the 1950s, before the author was born – precludes the reader seamlessly synthesizing the two. Moreover, Derek the narrator seems to change character from story to story : from someone acted upon sexually in “Backward” to someone doing the acting in “Treasure Trail” and “Love Lies Deep” ; from someone hearty and hale in “Hardwood” to someone weak and sickly in “Buoy” ; from someone who seems to embrace his homosexual difference in “When in Rome” and “Stargaze” to someone who seems very much to be running from it in “Cattle Call” and “Men with Broken Hearts.” The range of these portrayals, especially where issues of sexuality are concerned, points to the fact that the use of namesake narrators by McCormack (and by Isherwood before him) must not be read, in a reductive and

vulgar Freudian manner, as a case of narcissistic and arrested ego-identification, with the homosexual subject unable to progress beyond a love of the same. Rather, the multifaceted deployment of similarly-named but differently individuated “selves” in the writing of McCormack and Isherwood, the elaboration of the writing subject as an artifact whose meanings (narrator, character, author) shift over time and space, points to the very constructedness of identity itself, and sexual identity in particular.

And that, for me, is the truly radical aspect of this “queer” aesthetic practice of narrative self-naming, as well as the larger tradition or genealogy of homosexual intertextuality to which it belongs, some of the parameters of which I have attempted to adumbrate in this paper : how a discussion of “sameness” can lead to a fuller articulation of a theory of “difference.” In the history of Canadian and Québécois literature, we have not had enough such discussions. This colloquium is a welcome intervention into extending that critical dialogue.

WORKS CITED

- ANDERSON, Patrick (1949), "An alphabet of prejudice", *McGill Daily Literary Supplement*, 17 March.
- ANDERSON, Patrick (1953), *An Abacus for Zephyrs : A Personal Alphabet*, Ottawa, National Archives of Canada.
- ANDERSON, Patrick (1955), *Snake Wine : A Singapore Episode*, London, Chatto and Windus.
- ANDERSON, Patrick (1957), *Search Me : The Black Country, Canada, and Spain*, London, Chatto and Windus.
- ANDERSON, Patrick (1963), *The Character Ball : Chapters of Autobiography*, London, Chatto and Windus.
- ANDERSON, Patrick, and Alistair SUTHERLAND (eds.) (1961), *Eros : An Anthology of Friendship*, London, Blond.
- AQUIN, Hubert (1964), "Commentaire I", in Fernand DUMONT and Jean-Charles FALARDEAU (eds.), *Littérature et société canadiennes-françaises*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, p. 191-193.
- BÉLAND, André ([1944] 1995), *Orage sur mon corps*, Montreal, Guérin.
- BENSON, Eugene, and William TOYE (eds.) (1997), *The Oxford Companion to Canadian Literature*, Second edition, Toronto, Oxford University Press.
- CALL, Frank Oliver (1920), *Acanthus and Wild Grape*, Toronto, McClelland and Stewart.
- CALL, Frank Oliver (1924), *Blue Homespun*, Toronto, Ryerson.
- CALL, Frank Oliver (1944), *Sonnets for Youth*, Toronto, Ryerson.
- CROSS, Austin F. (1960), "Morning at Jalna", *Ottawa Citizen*, 3 September, p. 14.
- DE LA ROCHE, Mazo (1927), *Jalna*, Toronto, Macmillan.
- DICKINSON, Peter (1999), *Here is Queer : Nationalisms, Sexualities, and the Literatures of Canada*, Toronto, University of Toronto Press.
- DICKINSON, Peter (2001), "Derek McCormack : in context and out", *Essays on Canadian Writing*, n° 73 (spring), p. 51-71.
- DUDEK, Louis, and Michael GNAROWSKI (eds.) (1967), *The Making of Modern Poetry in Canada*, Toronto, Ryerson.

- DUFAULT, Roseanna L. (1990-1991), "Louise Maheux-Forcier's *Amadou* : reflections on some critical blindspots", *Quebec Studies*, n° 11 (fall-winter), p. 103-110.
- EDWARDS, Justin D. (1997), "Engendering modern canadian poetry : *Preview, First Statement*, and the disclosure of Patrick Anderson's homosexuality", *Essays on Canadian Writing*, n° 62 (fall), p. 65-84.
- FRANCIS, Wynne (1962), "Montreal poets of the forties", *Canadian Literature*, n° 140 (spring), p. 21-34.
- GABRIEL, Barbara (1994), "Staging monstrosity : Genre, life-writing and Timothy Findley", *Essays on Canadian Writing*, n° 54 (winter), p. 168-197.
- GIBSON, Graeme (1972), "Interview with Alice Munro", in Graeme GIBSON, *Eleven Canadian Novelists*, Toronto, Anansi, p. 237-264.
- GIDLOW, Elsa (1923), *On a Grey Thread*, Chicago, Will Ransom.
- GIDLOW, Elsa (1982), *Sapphic Songs : Eighteen to Eighty*, Mill Valley (Ca), Druid Heights Books.
- GILL, Alexandra (1999), "Book boys", *Globe and Mail*, 24 April, p. C12.
- GIVNER, Joan (1989), *Mazo de la Roche : The Hidden Life*, Toronto, Oxford University Press.
- ISHERWOOD, Christopher ([1939] 1954), "Goodbye to Berlin", in Christopher ISHERWOOD, *The Berlin Stories*, New York, New Directions.
- ISHERWOOD, Christopher ([1976] 1977), *Christopher and His Kind : 1929-1939*, New York, Discus.
- KAMEL, Rose (1982), "*Unravelling One's Personal Myth* : Christopher Isherwood's autobiographical strategies", *Biography*, vol. 5, n° 2 (spring), p. 161-175.
- KIZUK, R. Alex (1987), "One man's access to prophecy : The sonnet series of Frank Oliver Call", *Canadian Poetry*, n° 21 (fall-winter), p. 31-41.
- LANIEL, Carole-Andrée (1991), "André Béland, premier poète de l'érotisme au Québec". Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- LEAHY, David (1997), "Patrick Anderson and John Sutherland's heterorealism : *Some Sexual Experience of a Kind Not Normal*", *Essays on Canadian Writing*, n° 62 (fall), p. 132-149.

CANADA'S QUEER LITERATURES

- MAHEUX-FORCIER, Louise (1963), *Amadou*, Montréal, Cercle du livre de France.
- MARTIN, André (1998), *Darlinghurst Heroes*, trans. Denis Lessard, Vancouver, CAG.
- MARTIN, Robert K. (1991), "Sex and politics in wartime Canada : The attack on Patrick Anderson", *Essays on Canadian Writing*, n° 44 (fall), p. 110-125.
- MARTIN, Robert K. (1997), "Gay literature 3 : Poetry", in Eugene BENSON and William TOYE (eds.), *The Oxford Companion to Canadian Literature*, Toronto, Oxford University Press, p. 451-453.
- MCCORMACK, Derek (1996), *Dark Rides : A Novel in Stories*, Toronto, Gutter Press.
- MCCORMACK, Derek (1998), *Halloween Suite*, Toronto, Pas de Chance.
- MCCORMACK, Derek (1999), *Wish Book : A Catalogue of Stories*, Toronto, Gutter Press.
- MCCORMACK, Derek, and Chris CHAMBERS (1998), *Wild Mouse*, Toronto, Pedlar Press.
- MOYES, Lianne (1997), "Lesbian literature", in Eugene BENSON and William TOYE (eds.), *The Oxford Companion to Canadian Literature*, Toronto, Oxford University Press, p. 651-655.
- PANOFSKY, Ruth (2000), "At odds : Reviewers and readers of the *Jalna* novels", *Studies in Canadian Literature*, vol. 25, n° 1, p. 57-72.
- ROSCOE, Patrick (1995), *The Lost Oasis*, Toronto, McClelland and Stewart.
- RULE, Jane (1964), *The Desert of the Heart*, London, Secker and Warburg.
- RULE, Jane (1975), *Lesbian Images*, Garden City (NY), Doubleday.
- SCHWERDT, Lisa N. (1988), "Isherwood's namesake narrators : Device, persona, and alter ego", *Critique*, vol. 29, n° 3, p. 195-207.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1993), "Willa Cather and others", in Eve Kosofsky SEDGWICK, *Tendencies*, Durham, Duke University Press, p. 167-176.
- SHERIDAN, Susan (1998), "Jane Rule's sexual politics", *Canadian Literature*, n° 159 (winter), p. 14-35.
- SUTHERLAND, John (1943), "The writing of Patrick Anderson", *First Statement*, vol. 1, n° 19, p. 3-6.

TENDANCES ACTUELLES EN HISTOIRE LITTÉRAIRE CANADIENNE

- TREHEARNE, Brian (1999), *The Montreal Forties : Modernist Poetry in Transition*, Toronto, University of Toronto Press.
- TREMBLAY, Victor-Laurent (1996), “La réception critique d’un ‘mauvais’ livre : *Orange sur mon corps* d’André Béland”, *Quebec Studies*, n^{os} 21-22, p. 177-188.
- TREMBLAY, Victor-Laurent (1998), “L’intertexte de l’homosexualité dans *Orange sur mon corps* d’André Béland”, *Canadian Literature*, n^o 159 (winter), p. 141-60.
- WILLIAMS, Tennessee ([1948] 1985), “Desire and the black masseur”, in Tennessee WILLIAMS, *Collected Stories*, New York, New Directions, p. 205-212.
- WILLIAMS, Tennessee ([1954] 1985), “Hard Candy”, in Tennessee WILLIAMS, *Collected Stories*, New York, New Directions, p. 335-346.

POUR UNE HISTOIRE COMPARÉE
DES ÉCRITURES MIGRANTES
DU CANADA ET DU QUÉBEC

Clément Moisan

CRILCQ, Université Laval

Pour affirmer que l'histoire de l'écriture migrante peut prendre diverses directions, Renate Hildebrand et moi-même avons sous-titré notre ouvrage : *Une histoire de l'écriture migrante au Québec* (Moisan et Hildebrand, 2001). Notre projet de cerner d'abord le terme, l'idée ou la notion d'écriture migrante répondait avant tout à une nécessité, celle de ne pas parler, comme on le fait couramment, de « littérature migrante ». S'il existe une littérature migrante, au sens strict du terme, elle doit être différente de la littérature québécoise comme littérature nationale. Autrement, nous serions en face de deux littératures, celle des œuvres et des écrivains québécois de souche, celle des écrivains dits néo-québécois, immigrants ou migrants, et de leurs œuvres. Si tel était le cas, ces deux littératures pourraient faire l'objet d'une histoire littéraire différente, et donc d'une comparaison. Mais il est généralement admis qu'il n'y a qu'une seule littérature québécoise, dont font partie les écrivains migrants. Eux-mêmes d'ailleurs parlent non pas de littérature, mais d'écriture migrante, que plusieurs ont définie très précisément, dont Régine Robin, Robert Berrouët-Oriol, Marco Micone, Fulvio Caccia. L'écriture migrante fait partie de la littérature québécoise, comme toute écriture qui, dans une langue et une

nation données, fait partie de cette littérature. L'écriture de nombre d'écrivains de souche pourrait aussi s'appeler « migrante ».

Dans la littérature canadienne de langue anglaise, les écrits des auteurs immigrants sont généralement classés selon leurs particularités ethniques : écritures ou écrivains italo-canadiens, entre autres, que Joseph Pivato a beaucoup étudiés¹. En ce sens, les chercheurs canadiens sont « séparatistes » ; ils répartissent en diverses catégories ethniques les productions des écrivains immigrants, alors que ceux du Québec sont « fédéralistes », ils insistent sur le point commun de ces productions, l'écriture migrante. Néanmoins, à l'intérieur de la comparaison des deux littératures canadienne et québécoise, il serait possible d'envisager une histoire comparée de toutes ces écritures migrantes. Dans ce cas, les préalables exposés plus haut serviraient de garantie pour une telle entreprise et les résultats permettraient sans doute de vérifier si les conclusions de notre histoire de l'écriture migrante au Québec se retrouvent aussi dans une histoire de l'écriture migrante au Canada anglais. On verrait peut-être si la notion de littérature nationale évolue de la même façon, comment joue l'ethnicité dans l'écriture et le processus d'intégration des écrivains et des œuvres dans la littérature canadienne-anglaise et dans la littérature québécoise, quel est le rôle des instances critiques et historiques dans la légitimation et la consécration des productions migrantes. Avant d'en arriver là, je vous propose un résumé de notre histoire, de sa problématique et de quelques résultats qui pourraient mettre sur la piste du questionnement a posé par une éventuelle histoire comparée des écritures migrantes de langue française et de langue anglaise au Québec et au Canada.

Comme l'Amérique en général, le Canada et le Québec sont des pays d'immigration. Depuis la fin de la dernière guerre, l'arrivée importante d'immigrants et de réfugiés a modifié considérablement la proportion de la population canadienne et québécoise, et

1. Pivato, *Italian-Canadian Writers : a Preliminary Survey* (1980) ; *Contrasts : Comparative Essays in Italian-Canadian Writing* (1985) ; *The Anthology of Italian-Canadian Writing* (1998).

partant posé des problèmes d'ordre démographique, linguistique, scolaire et politique. Des questions plus fondamentales ont alors surgi, qui concernent l'*identité*, la *nationalité*, l'*assimilation*, ou la *marginalisation*, l'*ethnicité* et le *pluralisme culturel*. Pour promouvoir le bilinguisme ou le multilinguisme (en tenant compte des langues autochtones, entre autres), l'unilinguisme, le biculturalisme ou le multiculturalisme, le Canada et le Québec ont mis sur pied diverses commissions d'enquête gouvernementales, qui ont donné naissance à des législations sur les deux langues officielles (1968), sur le multiculturalisme (1971 et 1988), sur le français comme langue officielle du Québec (1977, la loi 101) et apporté des réponses, dont l'une a été la reconnaissance et la promotion des cultures autochtones et des autres cultures immigrantes, qui ont fait passer les « deux solitudes » (MacLennan, 1945) à trois² et à plusieurs.

Cette situation n'est pas unique au Canada et au Québec. La question de l'ethnicité et de la diversité culturelle fait depuis plusieurs décennies le sujet de débats dans les sciences sociales et politiques. Elle implique le problème de l'*identité* et des *identités*, différent selon les groupes : pour les immigrants, le problème est lié à l'identité d'origine à conserver ou à convertir dans une des langues ou des cultures du pays d'adoption selon diverses composantes ou situations ; pour les Québécois francophones, il relève de l'identité à préserver ou à approfondir, selon un renforcement de la langue française ou des valeurs nationales. La quête d'identités, au pluriel, est un thème qui a pris une importance décisive durant les dernières décennies, partout dans le monde. D'abord nationale, l'identité est devenue culturelle et met en scène des traits caractéristiques de l'ethnie, de la nation, du groupe d'appartenance, mais aussi de l'individu par rapport à un autre ou à d'autres. D'où la difficulté de définir l'identité au delà des lieux communs sur le flegme britannique, les profondeurs de l'âme slave, le spiritualisme asiatique, et ainsi de suite. Dès qu'on commence à accumuler des détails sur un peuple ou une ethnie, la censure qu'entraîne la « rectitude politique » déploie les accusations de racisme et de xénophobie.

2. Salvatore parle de « l'ère des trois solitudes » (1985 : 198).

Il n'empêche qu'il existe une multiplicité d'identités revendiquées de nos jours qui ont souvent un caractère ethnique et/ou national. Au Québec, on peut noter quatre groupes où l'identité apparaît comme une source de préoccupations diverses et multiples. Chez les autochtones, d'abord, les premiers habitants de l'Amérique qu'on nomme désormais les Amérindiens, la recherche d'identité passe par des réclamations territoriales, la revendication de gouvernements autonomes, la reconnaissance de droits ancestraux. L'identité culturelle canadienne de langue anglaise, elle, est une identité à conquérir ou à reconquérir, menacée qu'elle est par sa proximité avec les États-Unis d'Amérique. Le cas des anglophones de Montréal est particulier, qui doivent lutter sur deux fronts : d'abord celui du Québec francophone et du reste du Canada anglophone, où ils ne sont pas toujours entendus ou compris, ensuite celui des États-Unis, dont ils doivent contrer l'invasion culturelle sous toutes ses formes. L'identité culturelle québécoise, pour sa part, est une identité en question, toujours en train de se reformuler, une « identité qui cherche à se fermer en permanence et qui, en fait, est toujours ouverte », selon les mots de Régine Robin (1996 : 39-40). Cette recherche d'identité remonte fort loin et elle a modelé tout le cours de l'histoire du peuple québécois. Mais il y a une autre série d'identités en train de naître, de se définir et de réclamer une place au soleil : celle des allophones ou des communautés culturelles du Québec, de Montréal surtout, une identité multiple et singulière à la fois, qui se donne comme nouvelle, étant issue de l'oubli ou de la mise en veilleuse de l'identité d'origine mais aussi du rappel de celle-ci comme une nécessité devenue vitale pour vivre dans le pays d'accueil.

On le voit, ces diverses identités ont Montréal (Toronto ou Vancouver au Canada) comme champ d'exercice et de recherche principal, et c'est dans ce milieu multiculturel, multilingue et multiethnique qu'elles s'alimentent. La ville sert de creuset où ces cultures d'origine et d'arrivée se trouvent mises en confrontation, en cohabitation ou en conflit. C'est dans ce contexte aussi, qui renvoie à la réalité présente, au passé ou au pays d'origine, que les œuvres littéraires représentent ces quêtes d'identités dans toute leur

complexité, leur diversité et leur ambiguïté. En ce sens, l'écrivain québécois d'origine italienne, Marco Micone, parle d'une « culture hybride » d'immigrant et affirme : « Aucune culture ne peut totalement en adopter une autre ni éviter d'être transformée au contact d'une autre. La culture immigrée est une culture de transition qui, à défaut de pouvoir survivre comme telle, pourra, dans un échange harmonieux, féconder la culture québécoise et ainsi s'y perpétuer » (1990 : 100).

Dans tous ces cas, l'héritage est en cause, ainsi que la question de la nationalité ou du nationalisme, qui prennent des orientations différentes, voire contraires, selon les lieux d'appartenance. La littérature issue de l'immigration, en effet, montre comment la *nation* est devenue un critère inadéquat pour classer les œuvres ou étudier les relations littéraires, ce qui force les historiens littéraires à reconsidérer la conception et l'organisation de leurs ouvrages. En ce sens, nous sommes amenés à reconnaître le caractère exemplaire des littératures de pays comme le Canada et le Québec – celles du Tiers monde en particulier – où différentes cultures nationales et différents modèles culturels se rencontrent et remettent en cause l'homogénéité du groupe littéraire dit national, forçant ainsi à reconsidérer ces productions culturelles autres comme des méta-systèmes qui font partie ou non du système dominant. Les démarches doivent alors être renversées : les anciennes colonies nous apprennent plus sur les canons littéraires que l'Europe, par exemple.

Pour montrer comment la littérature intègre cette situation dans des formes, des thématiques et des contenus propres, on peut prendre les deux grandes littératures française et anglaise du pays canadien. Car les écrivains des groupes ethniques qui utilisent l'une ou l'autre langue officielle du Canada, y transposent ou non des données vécues autrement dont ils montrent souvent la face cachée. C'est le cas de nombreux écrivains consacrés et même canonisés dans l'un et l'autre corpus. Deux des récipiendaires de prix importants, l'un du Prix du gouverneur général du Canada dans la catégorie « roman », Nino Ricci, d'origine italienne, pour *The Lives of Saints* (1991), et l'autre de quatre prix québécois et français, Sergio Kokis, d'origine brésilienne, pour *Le pavillon des miroirs* (1994),

sont des exemples parmi des dizaines. D'autres de ces écrivains sont connus dans la littérature canadienne-anglaise. Michael Ondaatje, d'origine srilanaise, l'auteur du *Patient anglais* (1992 ; 1993), a obtenu le Booker Prize, l'équivalent anglais du Goncourt français et du Pulitzer américain. On a tiré un film à grand succès de son roman qui l'a fait connaître très largement. Joy Kogawa, une écrivaine canadienne d'origine japonaise, a écrit un roman fort commenté, *Obasan* (1981), qui explore plusieurs modes d'acculturation à travers une variété de personnages : Stephen, entre autres, qui a rejeté la langue, la nourriture et les valeurs de la culture japonaise pour embrasser la culture de la majorité anglaise. Deux autres écrivaines d'origine japonaise, l'une de langue anglaise, Hiromi Goto (1994), et l'autre, de langue française, Aki Shimazaki (1999), développent dans des voies différentes cette même thématique (Hildebrand, 2000).

Ce problème de l'assimilation/intégration et du rejet ou non de la culture d'origine se pose à tous les écrivains venus des quatre coins du monde au Québec et au Canada et qui ont décidé d'adopter la langue française ou anglaise pour leurs œuvres littéraires. Au Québec, on les appelle « écrivains immigrants » ou « écrivains migrants ». Le premier terme va de soi, étant donné que ces écrivains ont émigré, sont venus au Canada et au Québec et y ont pris racine. Micone parle alors à propos d'eux d'*écriture immigrante*, en ce sens que leurs écrits mettent l'accent sur la situation de l'immigrant face à la réalité nouvelle où il se trouve et face aussi à la réalité qu'il a vécue dans son pays d'origine ou que ses parents lui ont racontée. Écrivains migrants est un terme plus récent, apparu en 1986, qui marque l'idée de migration, de passage d'un lieu à un autre. Dans ce dernier cas, l'écriture migrante ne fait donc plus référence à l'immigration, mais à cette forme d'écrit où le passage vers un ailleurs devient la caractéristique principale. Ce terme s'est donc substitué à celui d'écriture immigrante pour désigner précisément une façon d'écrire qui délaisse les sentiers battus, qui va à l'aventure, qui prend en compte les risques de la migration vers d'autres pays, vers d'autres lieux, vers d'autres humains, mais surtout vers d'autres formes qui dénoncent les idées reçues, les

lieux communs, les clichés. Dans *La Québécoite*, Robin en identifie la forme qu'elle nomme alors une « parole immigrante » :

Elle ne sait pas trop poser sa voix. Trop aiguë, elle tinte étrangement. Trop grave, elle déraile. Elle dérape, s'é gare, s'affole, s'étirole, se reprend sans pudeur. La parole immigrante dérange. Elle déplace, transforme, travaille le tissu même de cette ville éclatée. Elle n'a pas de lieu. Elle ne peut que désigner l'exil, l'ailleurs, le dehors (1983 : 197-198).

Selon Pierre Nepveu, le terme *migrante* insiste davantage sur le mouvement, la dérive, les croisements multiples que suscite l'expérience de l'exil. « Immigrante », par contre, poursuit-il, est un mot à connotation socioculturelle, alors que « migrante » a l'avantage de pointer vers une pratique esthétique, une dimension évidemment fondamentale pour la littérature actuelle » (1987 : 187).

Robert Berrouët-Oriol et Robert Fournier en donnent un sens encore plus précis, le terme *métisse*, ajouté à *migrante*, désignant les formes de ce micro-corpus d'œuvres littéraires produites par des sujets migrants : « Les écritures migrantes [...] sont celles du corps et de la mémoire ; elles sont, pour l'essentiel, travaillées par un référent massif, le pays laissé ou perdu, le pays réel ou fantasmé constituant la matière première de la fiction [...] Les écritures métisses [...] se réapproprient l'Ici, inscrivant la fiction – encore habitée par la mémoire originelle – dans le saptio-temporel de l'Ici ; ce sont des *écritures de la perte*, jamais achevées, de l'errance et du deuil » (1992 : 12). Sans être une écriture différente, l'écriture *migrante* adopte des voies nouvelles qui la distinguent des pratiques littéraires courantes. Aussi a-t-elle été non seulement perçue comme différente, sous bien des rapports, mais elle est désormais enregistrée par la critique et l'histoire littéraires, dans des ouvrages officiellement destinées à l'enseignement collégial et à la recherche universitaire³.

3. Depuis 1994, quatre histoires littéraires et une anthologie de textes ont institué des chapitres ou des sections, nettement identifiés, pour classer

Une histoire comparée de l'écriture migrante, fondée sur les corpus anglais et français du Canada et du Québec, devrait adopter les mêmes fondements épistémologiques. Dans ce cas, le terme identificateur de l'étude prendrait diverses valeurs, selon l'analyse des faits, des productions, des institutions en cause, des données proprement littéraires : genres, thèmes, motifs. Un des thèmes unificateurs, celui de l'exil par exemple, se prêterait à une expérimentation de possibles convergences. Je n'en ferai ici ni l'essai ni l'esquisse, qui demanderaient un long temps de recherche et plus d'espace que celui d'un article. Dans notre ouvrage, ce thème de l'exil prend une place importante et constituerait un point de départ pour une comparaison avec le même thème dans la littérature migrante du Canada anglais. Je m'arrêterai à une question d'histoire littéraire qui aurait un certain intérêt dans cette recherche : la périodisation. Compte tenu qu'on puisse trouver un point de départ assez proche – nous commençons avec l'année 1937, pour le Québec –, et un point d'arrivée – nous nous arrêtons à l'année 1997 –, les moments de rupture seraient sans doute significatifs des contextes canadiens et québécois et donneraient lieu à des interprétations probablement révélatrices des deux lieux et contextes littéraires, culturels, politiques, sociaux et autres.

Nous avons trouvé quatre périodes qui divisent cette histoire. L'année 1937 est choisie comme départ pour les raisons suivantes : dans la littérature québécoise proprement dite, c'est la fin d'un courant jusque-là majeur : le régionalisme avec des romans comme *Menaud maître-draveur* de Félix-Antoine Savard (1937) et *Trente arpents* de Ringuet (1938). C'est aussi la date de parution de *Regards et jeux dans l'espace* d'Hector de Saint-Denys Garneau (1937), un recueil de poésies qui inscrit définitivement la modernité annoncée par Émile Nelligan (1903) au début du siècle et par Jean-Aubert Loranger ([1920] 1970), deux décennies plus tard. Cette première période, qui va de 1937 à 1959, voit paraître des écrivains qui contribuent à l'institution de la littérature, dans les

ces écrivains et ces œuvres migrants, de même que leur écriture migrante, métisse ou nomade. Voir Moisan et Hildebrand (2001 : 279-285).

domaines de l'édition (Eugène Achard⁴) et de l'histoire littéraire (Auguste Viatte) ; au développement de genres naissants, comme le sketch radiophonique (Édouard Beaudry, Paul Gury) et la littérature de jeunesse (Eugène Achard) à l'enrichissement de la poésie moderne, en particulier chez les éditions Erta de Roland Giguère (Claude Haeffely, Théodore Koenig) et avec la fondation de l'Hexagone en 1953 (Alain Horic) et de son développement (Michel van Schendel). Ces écrivains s'alignent sur la dominante culturelle, littéraire, sociale et institutionnelle et leurs voix sont en accord, comme à l'unisson, avec celles de leurs compatriotes québécois. On pourrait qualifier ce moment d'*uniculturel*, les cultures d'origine, qui viennent d'ailleurs de pays surtout francophones d'Europe, n'apportant pas de discordances visibles dans le domaine littéraire comme tel.

La période de 1960 à 1975, avec un moment clé en 1970, apporte une diversité culturelle en accord avec le mouvement de la Révolution tranquille qui commence à changer les structures et les mentalités du Québec. Cette transformation de la société et de la vie littéraire s'accompagne dans les œuvres et chez les écrivains immigrants d'une écriture délibérément *hétérogène*, pour sa valeur d'écart par rapport à la norme implicite. Des écrivains arrivent d'horizons jusque-là inconnus : Pologne (Alice Parizeau), Moyen Orient (Naïm Kattan), Russie (Jean Basile), Espagne (Juan Garcia) et d'autres contrées. Ils initient des recherches à la fois sociales et esthétiques (Michel van Schendel) qui s'accordent à la mouvance contre-culturelle des années 1960-1970 (Jean Basile, Patrick Straram) ; ils font écho, parfois en le contestant, au mouvement terroriste et révolutionnaire de FLQ (Jean-François Somcynsky) ; ils adhèrent à la cause de la libération du Québec soutenue par des écrivains québécois comme Gaston Miron, Jacques Brault, Paul Chamberland (Juan Garcia). On peut parler ici de *pluriculturel* en ce sens que les écrivains immigrants choisissent leurs propres

4. On trouvera dans notre *Histoire de l'écriture migrante au Québec* (Moisan et Hildebrand, 2001) les notices biographiques et les œuvres des écrivains migrants cités ici entre parenthèses.

champs qu'ils travaillent selon leur dessein et sans souci de cohésion pour assurer la dominance québécoise dans le paysage culturel et littéraire d'alors.

La situation change du tout au tout après 1975. Les immigrants qui entrent dans la carrière des lettres se dissocient des questions du Québec et marquent plutôt leurs différences que leurs ressemblances avec les Québécois « pure laine », ou de souche. Ils comprennent que l'ethnocentrisme dans l'éducation, les médias, la culture de masse, les réalités sociales et politiques attirent toujours l'attention sur la vision du groupe majoritaire et jamais ou si peu sur celle des *minorités visibles*, comme l'article 15 de la Loi canadienne sur les droits de la personne les nomme (1973). À cela s'ajoute le fait que le fossé s'élargit sans cesse au plan des interrelations culturelles, chez les immigrants qui sont perçus comme une nécessité vitale pour la survie du groupe francophone mais aussi comme une nécessité coûteuse pour l'équilibre de la nation québécoise majoritaire au Québec mais minoritaire au Canada. La question de l'identité est désormais au cœur de l'écriture immigrante. Celle-ci n'est plus solitaire ou individuelle mais dans une certaine mesure collective. Et elle se donne comme *immigrante*, ce qualificatif, comme je l'ai noté plus haut, trouvant son origine chez Micone. Comme dramaturge, il a mis en scène les conflits issus de l'immigration dans le milieu italien de la métropole. En particulier, il a dramatisé ce problème des langues en contact qui se pose à l'immigrant au Québec, et la question du pouvoir entre l'anglais et le français et du choix de l'un ou de l'autre. La pièce *Gens du silence* exprime de façon ramassée le dilemme posé par cette situation linguistique : « Je parle le calabrais avec mes parents, le français avec ma sœur et ma blonde, et l'anglais avec mes chums » (1982 : 76). À travers cette problématique de la langue, la question de l'*interculturel* devient primordiale, qui met en cause la problématique de l'intégration à la société d'accueil ou de son refus, de l'assimilation ou du rejet de la culture d'arrivée au profit ou non de celle de l'origine.

Sous l'idée d'écriture migrante, nomade ou métisse, dont j'ai donné plus haut les définitions depuis 1986, se montre un désir de

dépassement, qu'on pourrait traduire par le terme de *transculturel*. Les transformations linguistiques, lexicales, syntaxiques qui caractérisent cette écriture indiquent que naît une hybridité culturelle affirmée. Ces nouveaux types d'écriture veulent dénoncer les lieux communs, les clichés, les stéréotypes attachés aux débats sur le culturel, l'identitaire, l'ethnique et annoncer d'autres tendances qui vont vers un passage à d'autres horizons, à d'autres lieux, à d'autres personnes, à d'autres formes possibles, que des collections de romans – « Autres mers, autres mondes » (Éditions logiques, 1985) – et de nouvelles – « Mosaïque » (Éditions Adage inc, Danielle Shelton éditrice) – ont nommé et illustré. L'avenir est désormais en cause dans cette démarche et cette dernière période devient un moment de vérité. Notre périple se termine en 1997 par une querelle sur la place des écrivains migrants dans la littérature québécoise, que la conférence de Monique Larue, *L'arpenteur et le navigateur*, a suscitée. Cette querelle a permis, entre autres sujets, de répondre à deux questions désormais cruciales : qui est « écrivain québécois » et comment se définit la littérature *nationale* du Québec ?

Au terme de ce parcours rapide, on peut se demander si les deux littératures canadienne et québécoise ont une problématique semblable, si elles ont suivi les mêmes voies, si leurs thèmes, genres, écritures ont quelques ressemblances, si, enfin, on peut, en les comparant sous ces divers aspects de l'écriture migrante, leur trouver quelques parentés que nos études comparées n'ont guère ou pas montrées jusqu'ici. Pour répondre à ces questions, il faudrait se mettre au travail et, si on est tenté par la perspective, produire un ouvrage où ces divers aspects de l'étude des cultures particulières dans un contexte binational et pluriculturel ouvrent des avenues spécifiques à la fois sur les littératures en question et sur la littérature comparée comme telle. Nous aurions à répondre ainsi au titre d'un ouvrage collectif, les actes d'un colloque tenu à Edmonton, que l'on prendrait comme une question plus globale : *Writing Ethnicity ?* (Siemerling, 1986).

BIBLIOGRAPHIE

- BERROUËT-ORIOU, Robert, et Robert FOURNIER (1992), « L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec », *Quebec Studies*, n° 14 (printemps-été), p. 7-22.
- GARNEAU, Hector de Saint-Denis (1937), *Regards et jeux dans l'espace*, Montréal, [s.é.].
- GOTO, Hiromi (1994), *Chorus of Mushrooms*, Edmonton, NeWest Press.
- HILDEBRAND, Renate (2000), « Le présent et la mémoire. Chemins parallèles et divergents de deux écrivaines immigrantes d'origine japonaise », *Chiba University Canadian Studies*, traduit en japonais par Tsuneo Kurachi, p. 24-33.
- KOWAGA, Joy (1981), *Obasan*, Toronto, Lester and Orpen Dennys ; traduction française, *Obasan* (1989), Montréal, Québec/Amérique.
- KOKIS, Sergio (1994), *Le pavillon des miroirs*, Montréal, XYZ.
- LARUE, Monique (1997), *L'arpenteur et le navigateur*, Montréal, Fides.
- LORANGER, Jean-Aubert ([1920] 1970), *Les atmosphères. Le passeur. Poèmes et autres proses*, Montréal, L.-A.O. Morissette ; Montréal, HMH.
- MACLENNAN, Hugh (1945), *Two Solitudes*, Toronto, Collins.
- MICONE, Marco (1982), *Gens du silence*, Montréal, Québec/Amérique.
- MICONE, Marco (1990), *Le figuier enchanté*, Montréal, Leméac.
- MOISAN, Clément, et Renate HILDEBRAND (2001), *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec, 1937-1997*, Québec, Éditions Nota bene.
- NELLIGAN, Émile (1903), *Émile Nelligan et son œuvre*, Montréal, Beauchemin. (Préface de Louis Dantin.)
- NEPVEU, Pierre (1987), *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal.
- ONDAATJE, Michael (1992), *The English Patient : a Novel*, New York, Vintage Books.
- ONDAATJE, Michael (1993), *L'homme flambé*, traduit par Marie-Odile Fortier Masek, Paris, Olivier.
- PIVATO, Joseph (1980), *Italian-Canadian Writers : a Preliminary Survey*, Ottawa, Secrétariat d'État.

POUR UNE HISTOIRE COMPARÉE DES ÉCRITURES MIGRANTES

- PIVATO, Joseph (1985), *Contrasts : Comparative Essays in Italian-Canadian Writing*, Montréal, Guernica.
- PIVATO, Joseph (1998), *The Anthology of Italian-Canadian Writing*, Toronto, Guernica.
- RICCI, Nino (1991), *The Lives of Saints*, Toronto, McLelland and Stewart ; traduction française, *Les yeux bleus et le serpent* (1992), Paris, Denoël.
- RINGUET (1938), *Trente arpents*, Paris, Flammarion.
- ROBIN, Régine (1983), *La Québécoise*, Montréal, Québec/Amérique.
- ROBIN, Régine (1996), *L'immense fatigue des pierres*, Montréal, XYZ.
- SALVATORE, Filippo (1985), *La fresque de Mussolini*, Montréal, Guernica.
- SAVARD, Félix-Antoine (1937), *Menaud maître-draveur*, Québec, Garneau.
- SHIMAZAKI, Aki (1999), *Tsubaki*, Arles, Leméac/Actes sud. (Coll. « Chemins où aller ».)
- SIEMERLING, Winfried (dir.) (1986), *Writing Ethnicity : Cross-Cultural Consciousness in Canadian and Quebecois Literature*, Toronto, ECW Press.

« MOINS DE DENTELLES, PLUS DE PSYCHOLOGIE »

ET UNE HEURE À SOI :

LES *LETTRES* DE FADETTE

ET LA CHRONIQUE FÉMININE

AU TOURNANT DU XX^e SIÈCLE

Chantal Savoie

CRILCQ/Collège militaire royal du Canada

Encore une femme qui veut écrire ?
Hélas, oui, mais c'est un petit bout de
femme modeste, effacée, qui est cer-
taine de ne porter ombrage à per-
sonne. // Elle a plus vécu dans les bois
que dans les salons ; elle y a appris
surtout à se taire : voilà pourquoi elle
a tant de choses à vous dire.

FADETTE,

Le Devoir, 12 octobre 1911, p. 4.

Au tournant du xx^e siècle, plusieurs événements contribuent à modifier les conditions d'écriture des femmes de lettres au Canada français. Les effets successifs du développement des médias, de l'urbanisation, de l'émergence de pratiques associatives féminines et de l'accès aux études supérieures favorisent l'accroissement du nombre de celles qui écrivent, leur quantité doublant presque entre

1895 et 1918¹. Cette période charnière des deux premières décennies du xx^e siècle demeure cependant méconnue du point de vue des pratiques littéraires des femmes, du moins la connaissance que nous en avons s'avère-t-elle morcelée, alors que les différentes pratiques sont, elles, interdépendantes. En témoigne, par exemple, le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, qui situe l'arrivée des femmes en littérature « [s]urtout à compter des années 1920 » (Lemire, 1987 : XLIII). De même, une anthologie de la critique au féminin comme le collectif *L'autre lecture*, que dirige Lori Saint-Martin, révèle que les critiques s'intéressent d'abord, et c'est encore plus vrai pour les auteures d'avant 1970, aux écrivaines ayant publié des œuvres appartenant à un des grands genres littéraires. Dans un article intitulé « D'Angéline de Montbrun à *La chair décevante* : l'émergence d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise » (1992), Lucie Robert balise l'émergence de cette « parole féminine » en convoquant deux romancières ayant publié à près de 50 ans d'intervalle, Laure Conan et Jovette Bernier. Nombre de travaux récents reconduisent un découpage similaire (Boisclair, 2001 ; Goulet, 2001 ; Brosseau, 1998). Plusieurs motifs expliquent l'intérêt plus marqué pour les écrivaines s'étant illustrées dans les grands genres littéraires et la mise en veilleuse, du moins pour un moment, des écritures de femmes dont la production, pourtant prolifique, s'est manifestée sous d'autres formes. Les quotidiens et magazines, supports éphémères et hétéroclites, favorisent à cet égard davantage la reconnaissance sociale immédiate que la légitimité littéraire à long terme. Un certain nombre de travaux ont pourtant entrepris de défricher le corpus des écrits journalistiques des femmes au tournant du xx^e siècle. Ces études ont, dans un premier temps, révélé l'ampleur et l'importance de la production des journalistes (Pilon, 1999 ; Turcotte, 1996 ; Gosselin, 1995 ; Carrier, 1988), même si la majorité des cher-

1. Nous faisons cette évaluation à partir des données compilées par l'équipe qui signe *La vie littéraire au Québec* tome V : 1895-1918, sous la direction de Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques, ouvrage à paraître aux Presses de l'Université Laval en 2003.

cheures ont relativement peu analysé ces corpus dans une perspective littéraire, et n'ont pas toujours suffisamment tenu compte des conditions socioculturelles et de la configuration du champ littéraire de l'époque.

Le succès de certaines chroniqueuses est toutefois si important que des éditeurs, soucieux de prolonger la vie de ces pages autrement périssables, rassemblent des sélections de chroniques en volumes. Fadette [pseudonyme d'Henriette Dessaulles-Saint-Jacques] domine à son époque le marché des recueils de chroniques en signant cinq volumes de ses « Lettres » (c'est le titre de sa chronique), initialement publiées dans *Le Devoir*, en 1914, 1915, 1916, 1918 et 1922 ; c'est près de l'ensemble des chroniques publiées en recueils durant les mêmes années². Quant à la diffusion des lettres dans leur support premier, les pages du *Devoir*, le frère Marc-Antonin Lamarche évalue le lectorat des « Lettres » à 75 000 lecteurs en 1919³. Témoins de leur époque, les « Lettres » de Fadette offrent donc une vue privilégiée sur la condition de femmes de lettres. Aux prises avec les paradoxes inhérents à sa situation de femme exerçant publiquement le métier d'écrire, tentant d'allier des vues parfois progressistes sur le développement socio-intellectuel des femmes et la morale catholique, Fadette occupe dans le champ culturel féminin une position médiane⁴ qu'atteste le succès de ses recueils. Ni proprement « littéraires », même selon les critères qui prévalaient au moment de leur publication, ni strictement médiatiques, les « Lettres » incarnent ce juste milieu des possibles littéraires féminins de leur époque.

2. Une vingtaine de recueils de chroniques paraissent au Québec entre 1895 et 1918 selon les données compilées par le collectif qui rédige *La vie littéraire au Québec*, tome V (à paraître en 2003).

3. « Mais quand une lettre s'adresse à 75, 000 lecteurs environ, et qu'au surplus le rédacteur a sept jours devant soi pour la mettre au propre, ce dernier ne doit-il pas au public de toujours suivre le devoir contre son pendant ? Or Fadette a un penchant prononcé pour la contradiction et la critique » (Lamarche, 1919 : 419).

4. Au sujet de cette « esthétique du centre », voir Robert (1993), « Une esthétique du centre : *Les filles de Caleb* d'Arlette Cousture ».

Nous proposons ici une lecture des *Lettres de Fadette* qui met en lumière les enjeux et les paradoxes, tant internes que sociolittéraires, de la posture d'écriture qui les caractérise. Nous situerons d'abord les « Lettres » dans leur contexte éditorial d'origine. Nous en dégagerons ensuite les principales caractéristiques structurelles et discursives. Enfin, nous mettrons en rapport le contexte de publication des « Lettres » et la forme qui les caractérise avec les différents sujets qu'aborde Fadette, en accordant une attention particulière aux valeurs que ses « Lettres » véhiculent. Les outils de l'histoire culturelle, de la sociologie de la littérature et de l'analyse de discours seront mis à contribution. En conclusion, nous tenterons de valider l'hypothèse selon laquelle les « Lettres » de Fadette marquent la fin d'un régime littéraire féminin, celui de la femme de lettres, pour permettre l'émergence d'une génération d'écrivaines (Brosseau, 1998), celle de l'entre-deux-guerres.

UNE CHRONIQUE FÉMININE DANS *LE DEVOIR*

Le succès des cinq séries de « Lettres » de Fadette publiées en recueils se comprend mieux à la lumière du contexte éditorial d'origine des différentes chroniques qu'elles rassemblent. Il importe entre autres de saisir le paradoxe du succès d'une chroniqueuse féminine, modèle féminin libéral, dans *Le Devoir*, quotidien catholique. Depuis la fin du XIX^e siècle, les quotidiens à grand tirage ont tous intégré une section féminine à leurs pages, section dirigée par une chroniqueuse vedette, qui y signe un article chaque semaine et qui, généralement, s'occupe du contenu de l'ensemble de la page, où l'on retrouve recettes, conseils de bienséance, littérature, points de droit civil, etc. Comme le souligne Marjorie Lang, cette page féminine, créée dans le but de garantir un public féminin aux annonceurs, qui constituent à ce moment-là une source de revenus de plus en plus importante pour les quotidiens, dépasse bientôt les visées commerciales de ses créateurs pour favoriser le développement d'un discours centré sur les intérêts féminins. Le degré d'ouverture aux « nouvelles » préoccupations féminines qui s'affichent dans la sphère publique (éducation, droits civils, écriture,

etc.) et qui viennent s'ajouter aux préoccupations féminines plus traditionnelles qui, elles aussi, connaissent un déplacement vers la sphère publique (charité, mondanités, etc.), varie d'une publication à l'autre suivant son orientation idéologico-politique. Toutefois, le succès tant commercial que populaire de ces pages en fait bientôt une section obligée de tout quotidien⁵.

Au moment de la création du *Devoir*, en 1910, les chroniques féminines sont non seulement généralisées dans à peu près tous les quotidiens urbains canadiens-français, mais la signature d'une de ces chroniques a déjà commencé à constituer une étape nécessaire du parcours des femmes de lettres, à incarner un lieu de passage vers la carrière des lettres pour les femmes. C'est, par exemple, en rassemblant des sélections de leurs chroniques en recueils que Joséphine Marchand-Dandurand (*Nos travers*, 1901), Françoise (*Chroniques du lundi*, [1895]) puis Madeleine (*Premier péché*, 1902 ; *Le long chemin*, [1912]) publient, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, leurs premiers ouvrages.

L'incipit de la première « Lettre » de Fadette publiée dans *Le Devoir*, que nous citons en exergue, laisse bien entrevoir tant la généralisation de la pratique de la chronique féminine que son rôle dans la trajectoire de celles qui veulent écrire. Dans « Encore une femme qui veut écrire », l'adverbe « encore » marque bien la saturation du nombre de femmes qui veulent écrire, intuition que confirment les données que nous avons compilées et qui montrent la rapide multiplication des chroniqueuses entre 1891 (année de la première « Chronique du lundi » de Françoise) et 1911 (année où les « Lettres de Fadette » commencent à paraître dans *Le Devoir*). Quant à l'expression « femme qui veut écrire », en insistant sur la volonté plutôt que l'actualisation de l'écriture, elle connote soit un état réel des possibles féminins en matière de carrière dans le monde des lettres à cette époque, ou alors une modestie rhétorique

5. Il faudrait également faire l'histoire de la page féminine en considérant la stabilisation de son contenu en différentes rubriques, puis l'autonomisation de certaines rubriques en section autonomes (courrier du cœur, littérature, etc.).

caractéristique de l'écriture des femmes depuis au moins la Renaissance française. Le fait de taire la nature de ce que les femmes voudraient bien écrire confine l'écriture au labeur de rédaction, et laisse dans l'ombre le résultat, le texte, la littérature, comme si on n'osait y prétendre. Ce n'est en effet que quelques années plus tard, dans les années 1920 et 1930, qu'une génération de femmes pourra tenter d'assumer ses aspirations à la carrière d'écrivaine, comme le montre l'analyse de la correspondance d'Éva Senécal, Simone Routier et Alice Lemieux que propose Marie-Claude Brosseau (1998).

Le libéralisme de celles qui veulent écrire trouve un contre-poids efficace dans le « Hélas » qui marque, quant à lui, une résistance. L'énumération des conditions sous lesquelles une femme peut vouloir écrire qu'on lit à la suite agit de la même façon, en plaçant l'écriture du côté des caractéristiques de la féminité traditionnelle : « petit », « modeste », « effacée », « porter ombrage à personne », « se taire ». Au passage, on écorche les grands centres urbains qui sont responsables de tant de « modernité »⁶, et une pratique associative comme les salons, connotée ici comme féminine et frivole. Le « bois » évoqué sert quant à lui de contre-poids tant à l'urbanité qu'à la superficialité, et permet d'arrimer les propos de Fadette au régionalisme en gestation durant ces années.

Cette position paradoxale, certes, mais avant tout mitoyenne, caractérise d'ailleurs la position socio-idéologico-littéraire de l'ensemble des chroniques publiées. C'est dans la tension entre la brèche ouverte par les médias libéraux qui permettent l'élaboration d'un discours féminin public sur le monde, et la gestion idéologique concrète du phénomène par une société encore assujettie dans une large mesure à l'idéologie catholique conservatrice, que se situent les chroniques de Fadette et qu'elles rayonnent.

6. La force d'attraction d'une métropole économique comme Montréal est puissante à cette époque, et deux tiers des femmes qui écrivent entre 1895 et 1918 le font à partir de Montréal. La concentration des médias (quotidiens et magazines) à Montréal contribue à ce déplacement du lieu principal de l'activité littéraire.

La position de nouvelle venue dans le monde du journalisme que se donne Fadette dès la publication de la première « Lettre » s'avère, elle aussi, un habile subterfuge rhétorique qui ne doit pas faire oublier la présence régulière de la chroniqueuse sur la scène médiatique depuis une douzaine d'années. Rappelons que c'est à la suite du décès de son mari, en 1897, qu'Henriette Dessaulles-Saint-Jacques amorce une carrière de journaliste, d'abord en répondant au courrier de graphologie du quotidien *La Patrie*, puis en collaborant à plusieurs journaux et magazines, dont *Le Journal de Française* (1906-1909), *Le Canada* (1906-1914), *La Femme* (1908-1912), *Le Nationaliste* (1914-1922), *La Bonne parole* (1914 et 1922) et *La Revue moderne* (1920-1925). Outre le pseudonyme de Fadette qu'elle utilise pour signer ses « Lettres » dans *Le Devoir*, Henriette Dessaulles signe Jean DesHaies (ou DesHayes), Danielle Aubry, Hélène Rollin, Claude Ceyla, Marc Lefranc et Mécrcréant⁷.

Sous ces différents pseudonymes, Fadette signe des textes aux orientations socioculturelles variées. Y fluctuent particulièrement le degré de fidélité à l'idéologie catholique et celui de progressisme en matière de condition féminine. Gommant les liens qui pourraient permettre d'associer Fadette aux signatures précédentes d'Henriette Dessaulles par le recours au paradigme de la nouvelle venue, la journaliste crée pour *Le Devoir* un nouveau personnage, conforme celui-là tant aux attentes de son époque qu'à celles, certainement plus étroites, du journal qui publie ses textes. Volontaire ou spontanée, la stratégie d'Henriette Dessaulles porte fruits, à un point tel que Fadette en vient bientôt à se superposer à peu près parfaitement à Henriette Dessaulles, confinant les autres pseudonymes de l'auteure à la marginalité puis, bientôt, à l'oubli. Henriette Dessaulles sera désormais Fadette, et réciproquement.

7. Henriette Dessaulles-Saint-Jacques ne semble signer de son nom véritable que ses conférences publiques publiées, comme le mémoire qu'elle présente au Congrès de la Langue Française en 1912, « Les femmes et les lettres françaises au Canada » (Dessaulles, 1913).

GENRE

Les cinq recueils des *Lettres de Fadette* contiennent des textes de natures diverses (« récits, contes, critiques, essais⁸ »), mais la chronique proprement dite y domine, et Fadette fait régulièrement allusion au contexte de rédaction de ses chroniques dans ses « Lettres » :

Le jour de « ma » lettre n'est pas toujours un jour de fête, mes amis ! ¶ Quand j'ai quelque chose à vous dire, ça va tout seul, mais ce matin après avoir écrit « Lettre de Fadette », rien ne venait. Ma feuille se couvrit peu à peu de petits personnages en goguette, d'oiseaux fantastiques, de fleurs échevelées, de zigzags mystérieux... plus je crayonnais, plus insaisissables se faisaient les idées (« Le pin parlant » dans Fadette, 1916 : 39)⁹.

La chronique libre¹⁰, dans sa forme traditionnelle, est un genre aux règles souples, essentiellement caractérisé par la brièveté, la périodicité et la signature du chroniqueur. Elle s'intitule « chronique », mais aussi « billet », « causerie », « échos », « propos » ou « lettre », cette dernière désignation indiquant habituellement la contribution d'un correspondant. Le genre n'a rien de féminin en soi, c'est la manière dont l'investissent les chroniqueuses qui l'est, et le succès qui en découle.

La première marque du féminin dans les « Lettres » de Fadette est le « je » de la narratrice, même camouflée sous un pseudo-

8. C'est ainsi que les décrit Jeannine Couture (1980) dans la notice du *DOLQ* au sujet des *Lettres de Fadette*.

9. On peut lire des passages semblables dans « Les bonnes petites choses », (Fadette, 1914 : 12) ; « Flânerie » (1914 : 65) ; « Rien à dire » (1914 : 68) ; « Désillusion » (1914 : 91) ; « Inquiétude » (1915 : 78) ; « Le Printemps entre chez moi » (1916 : 18-19) ; « Incertitude » (1916 : 59) ; « Les Moineaux » (1916 : 5) ; « Boudoir et grognon » (1916 : 92).

10. Par opposition à la chronique spécialisée qui rend compte d'événements à couvrir (sport, théâtre, littérature, etc.).

nyme¹¹. Ensuite, on peut relever une utilisation « féminisée » des pronoms personnels pluriels. D'abord un « nous » féminin pour s'adresser aux lectrices : « Oui, je le sais trop, hélas, qu'il y a des jours où *notre* réserve d'énergie semble épuisée, où, nous levant tremblantes, nous sommes écrasées par le présent, craintives du lendemain, environnées par la tristesse qui d'abord répandue comme une fumée, se concentre et se masse, devient un être sombre, lourd, qui *nous* suit sans se lasser » (1914 : 20, nous soulignons). D'autres fois, la chroniqueuse utilise un « vous » pour s'adresser aux lectrices dont elle ne partage pas l'opinion ou les caractéristiques sociologiques : « Ah ! n'enviez pas les oisives et les inutiles qui ont trop souvent la tête vide et le cœur sec. Comme *vous* leur êtes supérieures, chères petites travailleuses, qui ne devez qu'à *vous* le pain qui *vous* nourrit et la robe qui *vous* habille ! » (1916 : 143). Finalement, les chroniques ont régulièrement recours à la 3^e personne du singulier dans sa variante féminine, pronom que Fadette semble utiliser pour évoquer des groupes de femmes plus circonscrits, et parfois pour provoquer une distance critique :

Les femmes, *malgré leur incontestable vanité, gâtent leur beauté à plaisir : elles brûlent leurs cheveux, elles maquillent leur peau, elles ne soignent pas leurs mains, elles gaspillent leurs yeux, elles déforment leur taille, et, ce qui est plus grave, pour des satisfactions de paresse, de gourmandise et de vanité, elles compromettent sérieusement leur santé* (1915 : 2)¹².

11. Au début des « Lettres », Henriette Dessaulles tente de conserver l'anonymat et de tenir secrète sa véritable identité, comme en témoigne le préfacier du premier recueil de chronique : « Malgré les plus vives instances de ma part et le sentiment du public dont je me croyais volontiers l'écho, Fadette a constamment refusé de paraître en face de l'objectif. [...] le lecteur – de nouveau condamné aux mêmes recherches, aux mêmes disputes, aux mêmes gageures autour d'un nom » ((Fadette, 1914 : v).

12. Les exemples sont nombreux dans chacune des catégories, et nous évaluons qu'environ la moitié des chroniques utilise un des trois procédés.

Ces procédés, et plus particulièrement l'emploi des premières et deuxièmes personnes du pluriel, sont caractéristiques de stratégies narratives de divers espaces médiatiques féminins. Que ce soit dans des titres de chroniques ou de pages féminines (« Entre nous mesdames », dans *La Presse*), des titres de périodiques (*Pour vous mesdames*, 1913), les connotations d'intimité sont nombreuses dans les manifestations médiatiques féminines, de même que les allusions à la correspondance personnelle¹³, un genre traditionnellement marqué par l'intimité et qui connaît une mutation alors que les journalistes féminines le transposent dans la sphère publique¹⁴. L'intitulé « Lettres » décrit bien l'intimité que la chroniqueuse cherche à établir avec ses lectrices, transposant dans l'espace public du journal une pratique associée à l'écriture privée.

STRUCTURE

Une chronique type de Fadette s'inspire d'un état de la nature (la neige, la pluie, le soleil, le froid, le soir, le printemps, etc.) auquel Fadette associe un état d'âme ou une émotion (la joie, la peine, le contentement, l'irritation, etc.), et auxquels se greffe une réflexion sur le sens de la vie, le vrai bonheur, le bien-être. Quelques lettres donnent l'impression d'avoir été rédigées d'un

13. Les noms des rubriques contenues dans les pages féminines sont souvent empruntés au vocabulaire de la correspondance : « Petite poste », « Courrier » (comme celui de Colette dans *La Presse*), « Réponses aux correspondants » (*La Patrie*), « Petite correspondance » (*La Presse*). Le sens donné à la correspondance et à ses dérivés ici se distingue clairement de l'usage journalistique courant, qui fait du correspondant une « personne employée par un journal, une agence de presse pour envoyer des nouvelles d'un lieu éloigné ». L'usage distinct qu'en font les chroniqueuses féminines nous incite à lier cette pratique à la correspondance personnelle, de laquelle elle semble émerger.

14. D'autres transpositions de genres intimes ont caractérisé des pratiques d'écriture féminines. Qu'on pense à la forme du roman *Angéline de Montbrun* de Laure Conan (1881), dont la première partie est construite comme une correspondance imaginaire, alors que la dernière est faite d'extraits d'un journal intime fictif.

petit secrétaire situé devant une fenêtre : « Dans l'intime recueillement du jour gris, derrière les vitres à petits carreaux, je vois le gazon tout vert » (1914 : 126) ; « les moineaux, eux, menaient grand bruit autour de ma fenêtre » (1916 : 5). Ce mouvement du regard qui va de l'extérieur, de la nature, vers l'intérieur, n'est pas sans rappeler le *kigo* (mot qui fait allusion à la saison) du haïku japonais. Dans les « Lettres » de Fadette, « l'intérieur » humain se divise nettement en deux : les sentiments et la raison. Les deux interagissant constamment, même si la raison, élément de clôture, semble l'emporter plus souvent.

CONTENU

Fadette affectionne les sujets qui semblent favoriser naturellement la complicité féminine et la réflexion humaniste : les femmes (ce qu'elles sont, ce qu'elles devraient être), les rapports entre les hommes et les femmes dans le couple, la foi, le passage du temps et la mort. Ces sujets traversent l'ensemble de la série des « Lettres ». Si les proportions paraissent assez semblables dans les trois premières séries, la foi catholique occupe quant à elle une importance croissante dans les derniers recueils. Plusieurs sujets semblent constituer des prétextes pour aborder les tourments de l'âme que Fadette, qui semble vouloir se garder du rôle de « directeur de conscience », analyse sous les éclairages la psychologie et de la morale. Quant aux situations et personnages de ses chroniques, Fadette les puise dans son environnement immédiat ou dans ses souvenirs¹⁵.

Les « Lettres » de Fadette valorisent particulièrement la richesse de l'âme, et exploitent abondamment l'opposition entre la profondeur et la superficialité. Les nombreuses comparaisons entre

15. Fadette évoque ses invités (« Ils étaient trois dans mon petit salon » (1914 : 3)), les gens de son village, sa parenté, ses relations, des gens qu'elle croise, etc. Quant aux souvenirs de Fadette, ils sont souvent puisés dans son enfance, ou surgissent lors de chroniques inspirées des fêtes religieuses, des caractéristiques qui rappellent certains récits brefs d'inspiration terroiriste en vogue à la même époque.

la vie urbaine et ses agitations stériles, et la sérénité de la vie à la campagne, puisent à même cette opposition fondamentale, de même que sa vision du monde féminin. Aux femmes, Fadette recommande « moins de dentelles et plus de psychologie » (1915 : 48). Elle encourage le développement intellectuel des femmes et fait l'apologie d'une chambre et d'une heure à soi, des saines lectures et de la correspondance.

On a qualifié Fadette de moraliste, et ses chroniques de « recettes de bonheur » (Lamarche, 1919 : 421). Il s'agit de déterminations qu'elle partage avec certaines de ses consœurs journalistes, dont Madeleine. Camille Roy aurait pu avoir pour Fadette et pour la morale qu'elle prône dans ses chroniques les mêmes mots que pour décrire le travail de Madeleine à *La Patrie* : « La morale de Madeleine est une morale toute pratique, une morale en action, qui se dégage sans doute, et tout d'abord de sa vie personnelle, [...] » (Roy, 1905 : 61). Cette qualité de moraliste contribue sans aucun doute à valoir à Fadette la reconnaissance sociolittéraire et l'*imprimatur* catholique qu'elle recueille lors de la parution de ses recueils. Toutefois, les autorités catholiques, si elles cautionnent dans l'ensemble les « Lettres » de Fadette, n'en émettent pas moins des commentaires qui révèlent sinon l'ambivalence, du moins l'orthodoxie parfois vacillante que contiennent ses propos : « J'aurais par contre à me plaindre du ton de certaines lettres, de la valeur de certaines assertions, en un mot, [...], de la qualité de cet apport religieux que le zèle de Fadette fournit par intervalles à la conscience du public. [...] Or, Fadette a un penchant prononcé pour la contradiction et la critique » (Lamarche, 1919 : 419).

Ainsi, ce sont essentiellement ses « écarts » en matière de religion et de piété qui semblent susciter le scepticisme des défenseurs de l'ordre établi¹⁶. Lorsqu'il arrive à Fadette de s'écarter de l'ordre

16. À titre d'exemple, mentionnons que le principal reproche de Lamarche à la prose de Fadette concerne sa tirade au sujet d'une « certaine littérature » pieuse : « J'en veux à certaine littérature pieuse qui nous accable et nous écrase sous son dégoût de ce qui est humain et qui veut nous convaincre que le ciel seul importe. Le ciel ! Certes, c'est un beau but et je nous souhaite à tous d'y aller. Mais c'est sur cette terre que nous

moral catholique et conservateur en matière de condition féminine, la chroniqueuse favorise une « discrète ironie » qui offre peu de prise à ses détracteurs. Le conservatisme de Fadette en matière de condition féminine n'est certes pas absolu : si elle fait l'apologie de la patience et du dévouement pour les femmes, le mariage demeure à ses yeux un choix, de même que la maternité. L'éducation des enfants et des jeunes filles occupe également une place importante dans les préoccupations de Fadette, mais toujours, la morale et la psychologie l'intéressent davantage que les soins à prodiguer. Comme pour les adultes, c'est de l'âme des jeunes dont Fadette s'occupe.

CONCLUSION

Les exemples du traitement de la foi catholique et de la condition féminine dans les « Lettres » de Fadette illustrent bien le procédé par lequel Henriette Dessaulles arrive à maintenir un discours modéré, ni trop conservateur, ni trop progressiste, sur les grandes questions de son époque. Si la foi, dans ses chroniques, paraît nécessaire pour affronter les difficultés de la vie, les manifestations concrètes et étroites de certaines pratiques religieuses sont critiquées. De même, Fadette signale d'entrée de jeu ses vues en matière de féminisme : « Nous ne serons ni féministes, ni anti-féministes : nous serons simplement des femmes dont la féminité ne nuit pas à la force et qui ne nous ferons pas une sorte de gloire d'être déraisonnables. Car, il faut bien l'avouer, si des critiques méchants et spirituels nous jettent souvent la pierre, nous nous y exposons en paraissant moins sérieuses, moins judicieuses et moins bonnes que nous ne sommes au fond » (Fadette, *Le Devoir*, 12 octobre 1911, p. 4). En mettant de l'eau dans le vin de chacune, féministes et anti-féministes, Fadette se veut à la fois rassembleuse pour les femmes, et rassurante pour les idéologues de garde qui scrutent ses écrits.

vivons et Dieu l'a faite belle afin que nous l'aimions ; Il nous a donné un corps aussi bien qu'une âme et nous devons justice aux deux » (Fadette, 1916 : 14).

Nous posons l'hypothèse que cette médianité, cette position socio-idéologique, celle du compromis, constitue une des clés du succès des recueils de Fadette. Mais plus encore, nous voyons dans son corollaire du point de vue de l'écriture des femmes, c'est-à-dire dans la conjonction de l'usage d'une rhétorique de la modestie féminine et du succès public, un moment charnière de l'histoire de l'écriture des femmes au Canada français. C'est en effet en écrivant sans prétendre être écrivaine que Fadette devient une des auteures à succès les plus prolifiques de son époque. Si la littérarité des textes de Fadette s'impose difficilement dans le champ littéraire actuel, certains de ses contemporains se sont montrés moins frileux, malgré les voiles successifs de la compromission et de la modestie qui caractérisent sa prose, du potentiel de l'écrivaine : Thomas Chapais se serait en effet réjoui du « grand jour où il serait le parrain de la première femme à être invitée à faire partie de la Société Royale du Canada¹⁷ ».

C'était sans compter les mutations sociales et l'évolution du champ littéraire. Le silence de la critique lors de la parution des deux derniers recueils des *Lettres de Fadette* suggère une conjoncture différente de celle dont avait bénéficié Fadette lors de la publication de ses trois premiers recueils. D'ailleurs, Fadette cessera après 1922 de rassembler des sélections de ses chroniques pour les publier sous forme d'ouvrages, et ce même si sa chronique continue de paraître dans *Le Devoir* jusqu'à la mort d'Henriette Dessaulles en 1946. Sans le relais du livre, Fadette redevient journaliste, laissant de nouvelles venues occuper le créneau des lettres féminines. Les nouvelles écrivaines, Routier, Lemieux et Senécal, mais aussi Jovette Bernier, seront journalistes à leurs heures, mais publieront des recueils de poésie, des romans, qu'on lira comme la première manifestation collective de l'écriture féminine au Canada français. Avec le dernier recueil de *Lettres de Fadette*, la femme de lettres s'estompe au profit de l'écrivaine, acceptant modestement son sort d'oubliée dans l'histoire des lettres féminines.

17. Lettre d'Arthur Saint-Jacques à Henriette Dessaulles (21 février 1945, fonds privé), citée dans Major (1989).

BIBLIOGRAPHIE

- BOISCLAIR, Isabelle (2000), « L'écrivaine québécoise au vingtième siècle. Parcours d'un sujet problématique », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 3, n° 2, p. 125-142.
- BROSSEAU, Marie-Claude (1998), *Trois écrivaines de l'entre-deux-guerres : Alice Lemieux, Éva Senécal et Simone Routier*, Québec, Éditions Nota bene.
- CARRIER, Anne (1988), « Françoise, pseudonyme de Robertine Barry : Édition critique des chroniques du lundi, 1891-1895 ». Thèse de doctorat, Sainte-Foy, Université Laval.
- COUTURE, Jeannine (1966), « Fadette, vie et œuvre de Madame H.D. Saint-Jacques, 1860-1946 ». Mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa.
- COUTURE, Jeannine (1980), « Lettres de Fadette », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. II : 1900-1939, Montréal, Fides.
- DESROSIERS-BONIN, Diane (dir.) (1998), « L'écriture des femmes à la Renaissance française », *Littératures*, n° 18.
- DESSAULLES, Henriette (1913), « Les femmes et les lettres françaises au Canada », *Bulletin du parler français au Canada*, vol. 11, n° 9 (mai), p. 341-348. (Conférence prononcée lors du Congrès de la langue française au Canada, en 1912.)
- FADETTE [pseudonyme d'Henriette DESSAULLES-SAINT-JACQUES] (1914), *Lettres de Fadette. Première série*, Montréal, Imprimerie du Devoir.
- FADETTE [pseudonyme d'Henriette DESSAULLES-SAINT-JACQUES] (1915), *Lettres de Fadette. Deuxième série*, Montréal, Imprimerie populaire.
- FADETTE [pseudonyme d'Henriette DESSAULLES-SAINT-JACQUES] (1916), *Lettres de Fadette. Troisième série*, Montréal, Imprimerie du Devoir.
- FRANÇOISE [pseudonyme de Robertine BARRY] (1895), *Chroniques du lundi de Françoise*, Montréal, [s.é.].
- GERSON, Carole (1992), « The business of a woman's life : Money and motive in the careers of early canadian women writers », dans Claudine POTVIN et Janice WILLIAMSON (dir.), *Women's Writing and the Literary Institution/L'écriture au féminin et l'institution littéraire*, Edmonton, University of Alberta Press. (Coll. « Cahiers HOLIC * HILAC ».)

- GOSSELIN, Line (1995), *Les journalistes québécoises, 1880-1930*, Montréal, Regroupement des chercheurs-chercheures en histoire des travailleurs et travailleuses du Québec. (Coll. « RCHTQ "Études et documents" » n° 7.)
- GREEN, Mary Jean (1986), « The « literary feminists » and the fight for women's writing in Quebec », *Journal of Canadian Studies*, vol. 21 (printemps), p. 128-143.
- GOULET, Micheline (2001), « Une littérature de la contrainte et de l'obédience : analyse des œuvres des écrivains féminins du Canada français ». Thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- LAMARCHE, fr. M.-A. (1919), « Journaux, livres et revues. *Lettres de Fadette* », *L'Action française*, vol. 3, n° 9 (septembre), p. 417-423.
- LANG, Marjorie (1999), *Women Who Made the News : Female Journalists in Canada, 1880-1945*, Montréal, McGill-Queen's University Press.
- LEMIRE, Maurice, et Denis SAINT-JACQUES (à paraître), *La vie littéraire au Québec*, t. V : 1895-1918, Québec, Presses de l'Université Laval.
- LEMIRE, Maurice (1987), « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. II : 1900-1939, Montréal, Fides, 1987, p. XLIII.
- MADELEINE [pseudonyme d'Anne-Marie GLEASON-HUGUENIN] (1902), *Premier péché*, Montréal, Imprimerie de la Patrie.
- MADELEINE [pseudonyme d'Anne-Marie GLEASON-HUGUENIN] (1912), *Tout le long du chemin*, [s.l.], [s.é.].
- MAJOR, Jean-Louis (1989), *Journal/Henriette Dessaulles ; édition critique par Jean-Louis Major*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Bibliothèque du Nouveau monde ».)
- MARCHAND-DANDURAND, Joséphine (1901), *Nos travers*, Montréal, C.O. Beauchemin et fils.
- PILON, Simone (1999), « Constitution du corpus des écrits des femmes dans la presse canadienne-française entre 1883 et 1893 et analyse de l'usage des pseudonymes ». Thèse de doctorat, Sainte-Foy, Université Laval.
- ROBERT, Lucie (1992), « D'Angéline de Montbrun à *La chair décevante* : la naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », dans Lori SAINT-MARTIN (dir.), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, t. I, Montréal, XYZ, p. 41-50.

« MOINS DE DENTELLES, PLUS DE PSYCHOLOGIE »

- ROBERT, Lucie (1993), « Une esthétique du centre : *Les filles de Caleb* d'Arlette Cousture », dans Louise MILOT et Fernand ROY (dir.), *Les figures de l'écrit : relectures de romans québécois, des Habits rouges aux Filles de Caleb*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 209-238.
- ROY, Camille (1905), « Causerie littéraire. Madeleine », *La Nouvelle-France*, vol. 4, n° 2 (février), p. 58-75.
- SAINT-MARTIN, Lori (dir.) (1992), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, t. I, Montréal, XYZ.
- TURCOTTE, Hélène (1996), « Génétique littéraire québécoise : devenir auteure au tournant du siècle (1885-1925) ». Thèse de doctorat, Sainte-Foy, Université Laval.

FRAGMENTS D'UNE HISTOIRE MÉCONNUE.
LE THÉÂTRE VU PAR LES AUTEURS DRAMATIQUES

Lucie Robert

CRILCQ, Université du Québec à Montréal

Je me suis intéressée à l'auteur dramatique dans le cadre d'une réflexion plus générale sur le statut institutionnel de la dramaturgie. Il ne s'agissait pas pour moi de réfléchir au théâtre comme pratique scénique, mais plutôt de chercher à saisir l'écriture dramatique comme genre littéraire et comme pratique textuelle. Dans une phase antérieure de ma recherche, j'ai ainsi d'abord entrepris d'étudier le *statut* du texte dramatique dans le champ théâtral *et* dans le champ littéraire en analysant à la fois le *discours* tenu sur ces textes (par les critiques et historiens du théâtre et de la littérature) et le *travail* réalisé sur ces textes (par les metteurs en scène et les éditeurs). J'ai ainsi pu constater que, loin d'être unique, le texte dramatique est double, c'est-à-dire que, devant répondre aux exigences de deux champs artistiques distincts, le texte se dédouble, devient deux textes qui, sous le même titre, entretiennent des rapports d'homologie plutôt que d'identité (Robert, 1998).

À travers cette réflexion, s'est peu à peu imposée la figure problématique de l'auteur dramatique comme un personnage assis entre deux chaises, détenteur de la poétique théâtrale aux âges classiques, mais relégué à un rang subordonné dans le théâtre moderne, personnage clé du champ littéraire jusqu'à l'avènement de la modernité, mais installé désormais aux marges de la littérature. Y a-t-il une figure d'écrivain qui soit moins contemplative et tournée

sur elle-même que celle de l'auteur dramatique, confronté à son public dans l'immédiat de la représentation, contraint non seulement par un éditeur, mais par les exigences (esthétiques, administratives et institutionnelles) de la scène ?

Le problème qui est ainsi devenu peu à peu le centre de mes recherches est celui de la relation que l'auteur dramatique entretient avec le théâtre et l'écriture, dans l'espoir de comprendre un peu mieux les conditions sociohistoriques dans lesquelles le théâtre a pu émerger, à la fois comme une institution sociale et comme un genre littéraire majeur. Dans le contexte général de la société québécoise, l'histoire du théâtre reste toujours un problème à résoudre, une histoire à faire, puisque celui-ci n'a guère été reconnu et valorisé avant la fin des années 1940, bien qu'il ait alors existé depuis au moins un siècle. Nous ne connaissons pas grand-chose de ses origines et nous n'avons toujours pas une analyse claire de l'état du champ théâtral, à l'époque ou aujourd'hui. La perspective centrale de ma recherche a ainsi évolué du « quoi » et du « comment » du texte dramatique (d'une étude sociosémiotique de son propos et de sa forme) vers le « pourquoi » écrire pour le théâtre.

J'ai ainsi entrepris une sociologie des auteurs dramatiques par l'analyse de leur origine sociale, leur formation scolaire et leur profil de carrière pour mieux saisir les enjeux professionnels de l'écriture dramatique, portant une attention particulière à leur relation avec les associations professionnelles comme l'Union des écrivains québécois, la Société des auteurs de radio, télévision et cinéma, le Centre des auteurs dramatiques, l'Association québécoise des auteurs dramatiques, puisque l'appartenance à l'une ou à l'autre révèle un sentiment d'identité particulier. De même que l'analyse des textes dramatiques avait révélé une identité double, de même l'échantillon sociologique révèle un monde divisé entre ceux des dramaturges qui ont choisi d'exercer leur profession en lien étroit avec l'univers théâtral (ceux-là sont aussi et en même temps metteurs en scène) et les autres, entre ceux des dramaturges qui se définissent d'abord comme des écrivains (et qui poursuivent parallèlement une carrière de romancier ou de poète) et ceux qui se

définissent d'abord comme scénaristes (pour la télévision ou le cinéma) (Robert et Piette, 2000).

Dans une seconde étape, j'ai envisagé d'étudier les écrits *sur* le théâtre. Outre les prévisibles entrevues ou manifestes (assez rares, il faut bien le dire, et peu intéressants), s'est ainsi déployé devant moi un corpus assez vaste composé des textes dramatiques eux-mêmes, dans lesquels j'étudie certains genres ou figures privilégiées (l'impromptu comme énoncé de poétique ; mais aussi les figures d'acteurs et de poètes qui sont elles-mêmes porteuses de telle poétique) de même que les romans qui mettent le théâtre en jeu, à travers l'anecdote (les personnages d'auteurs, d'acteurs ou de metteurs en scène), le discours ou les figures, voire la représentation du champ théâtral dans son ensemble. À cette étape-ci de ma recherche, j'ai donc identifié quatre grands corpus de textes à analyser : les impromptus, les « comédies de comédiens¹ », les « comédies des poètes » et les romans écrits par des auteurs dramatiques. Une première analyse du corpus des impromptus a été publiée en 2001 (Robert et Plourde, 2001) et un premier sondage a été réalisé dans le corpus des romans. L'étude des textes dramatiques comme tels reste à faire.

Nos premiers résultats permettent d'affirmer que la représentation du théâtre chez les auteurs dramatiques n'est aucunement reliée à l'émergence de la modernité ou de la postmodernité ; elle est inscrite très tôt dans l'histoire littéraire et prend d'abord la forme d'un personnage, celui du poète (au masculin) ou celui de l'actrice (au féminin). S'affrontent ainsi les deux modèles : le poète en tant que figure idéale de l'écriture et l'actrice représentant la séduction de la scène. Un deuxième mouvement introduit le personnage de l'acteur qui permet l'énoncé d'une poétique générale du

1. L'usage du syntagme « comédie des comédiens » est ici en partie métaphorique, puisque j'élargis cette catégorie générique à l'ensemble des textes dramatiques qui présentent des comédiens *en répétition*. De même, le syntagme « comédies des poètes » est un calque du précédent et n'a pour l'instant qu'une valeur heuristique, ne reposant sur aucune définition générique. Sur la comédie des comédiens, en tant que genre historique, on lira Forestier (1982).

théâtre. Les impromptus présentent presque toujours des personnages d'acteurs et énoncent cette poétique sur un mode souvent polémique, exposant une vision globale du statut et de la fonction générale de l'activité théâtrale. Les comédies de comédiens, qui présentent des acteurs *en répétition*, opèrent une mise en abîme qui permet de proposer une réflexion sur le jeu, la vérité et la vie, à partir de la mise en valeur (ou en discussion) de quelques grands textes dramatiques désormais perçus comme des modèles canoniques. Parce qu'elle est essentiellement autoréflexive, la figure de l'auteur dramatique n'intervient que plus tardivement, allant jusqu'à représenter un courant dominant dans les années récentes (Plourde, 2000).

Ainsi les textes dramatiques présentent davantage une figuration du champ (ou des champs, au pluriel) à travers ses principaux acteurs (poètes, acteurs, actrices, auteurs dramatiques) dont ils dégagent une poétique ou un énoncé général. La question de l'écriture est davantage abordée par les romans. J'insiste : nous n'avons retenu pour cette étude que les romans écrits par des auteurs dramatiques. Ces romans ont été écrits avant l'œuvre dramatique (et ils présentent alors ce que nous avons nommé un « appel du théâtre »), après l'œuvre dramatique (et ils présentent alors fréquemment une « mémoire du théâtre ») ou pendant (et nous avons alors une réflexion d'étape sur la trajectoire à venir). Le roman offre ici l'avantage de présenter une vision plus libre du théâtre. Il n'est pas destiné à la scène, ni contraint par les règles du théâtre ; la relation du romancier à l'autocensure est ailleurs que dans la prudence devant la représentation du champ théâtral. Ici et ici seulement avons-nous vu des auteurs régler les comptes qu'on leur supposait vouloir régler avec les metteurs en scène. Ici seulement les avons-nous vu régler leurs comptes avec les directeurs de théâtre. Ici seulement les avons-nous vu questionner l'écriture dramatique, remettre en question le caractère fermé du conflit dramatique aristotélicien en quête d'une ouverture qui passe parfois par le renoncement au théâtre. L'étude des romans nous permet de lire la difficulté voire l'échec des auteurs dramatiques bien plus que leur succès (qui se trouve forcément dans les textes dramatiques).

Je prendrai l'exemple de deux romans : *Mathieu* de Françoise Loranger et *Tempest-Tost* de Robertson Davies. Les deux romans sont contemporains l'un de l'autre, ayant été écrits à la fin des années 1940 ou au début des années 1950. Les deux romans sont les premiers romans de leurs auteurs. Et ils décrivent l'un et l'autre le milieu du théâtre amateur dans un univers où le théâtre professionnel reste à institutionnaliser. Quand elle publie *Mathieu*, Loranger est encore relativement inconnue. Elle n'a pas encore écrit sa première pièce et n'a jamais fait carrière au théâtre. Elle dispose tout de même d'une certaine expérience à la radio, tant comme réalisatrice que comme auteur dramatique, ayant collaboré à la rédaction de plusieurs séries radiophoniques, notamment « Ceux qu'on aime ». *Mathieu* allait être son unique roman. Elle allait bientôt passer à la télévision puis à la scène. Dans les années 1960, elle devient un des dramaturges les plus importants du Québec et la première femme à écrire professionnellement pour le théâtre dans l'histoire du Québec. Quand il publie *Tempest-Tost*, Davies a déjà derrière lui sa carrière d'acteur. Il a déjà écrit et fait jouer la plupart de ses petites pièces et il allait poursuivre sa carrière de romancier puisque le roman est le premier volume d'une trilogie, *The Salterton Trilogy*. Il allait devenir un des romanciers les plus connus du Canada, ici et à l'étranger, et, s'il continue par la suite à écrire pour le théâtre de temps à autre, ce n'est plus désormais qu'en mode mineur.

Dans *Mathieu*, la référence au théâtre se construit autour du personnage de Nicole, fille d'un riche industriel, mariée à un autre riche industriel, et qui désire entreprendre une carrière de comédienne. Elle renoue alors avec ses deux cousins, Bruno et Danielle, qui sont déjà bien implantés dans le milieu professionnel, gagnant leur vie en jouant le jour à la radio (qui se voit dès lors réduite à une fonction alimentaire) et, le soir, répétant des pièces dans un théâtre dont le statut professionnel est ambigu. Plusieurs fois, dans le roman, Bruno, qui est metteur en scène, reconnaît s'endetter au théâtre et y investir ses cachets de comédien et de réalisateur pour la radio. Il est clair toutefois qu'il vise une carrière professionnelle sur scène et, à la fin du roman, il obtiendra d'ailleurs un contrat

lucratif pour jouer à New York, « ville de rêve, Babylone des arts » (Loranger, [1949] 1990 : 355-356). Sa sœur Danielle est une comédienne connue qui tient le rôle principal dans les deux productions théâtrales de Bruno qui sont identifiées : elle sera Ondine dans la pièce éponyme de Jean Giraudoux, laquelle est un retentissant échec ; et Électre, dans *Les mouches* de Jean-Paul Sartre, pièce qui connaît au contraire un grand succès, malgré le fait que l'épiscopat en ait interdit la représentation à Québec.

Le rêve de Nicole est donc d'obtenir que Bruno lui concède quelque petit rôle qui la propulserait dans sa carrière. Celui-ci l'envoie d'abord suivre des cours et il la fait languir, ne croyant pas à son talent. Or, un jour, le père de Nicole accepte de commanditer un feuilleton radiophonique pour Bruno. Après quelques épisodes, Bruno découvre que sa nouvelle comédienne (et maîtresse) n'est nulle autre que l'ancienne bonne de Nicole. Il en profite alors pour mettre en ondes un épisode pour lequel il embauche Nicole et place les deux femmes dans une situation fictive qui inverse leur relation sociale réelle : Michelle sera la bourgeoise et Nicole jouera la bonne. La répétition annonçait déjà la catastrophe que confirme l'enregistrement puisque les rôles seront interprétés avec une sorte de violence vengeresse qui les dénature complètement. « Côté capitaliste et côté peuple [...] Au milieu, comme trait d'union, les artistes, race amphibie » (Loranger, [1949] 1990 : 119), imaginait Nicole avec quelque condescendance, mais en réalité, il n'en est rien. Incapable de faire face à ce genre de situation, elle renonce à travailler avec Bruno et fonde plutôt sa propre troupe de théâtre, une troupe d'amateurs, où elle est à la fois directrice, metteuse en scène et comédienne. La troupe, précise le roman, ne compte aucun acteur professionnel. Elle a cependant « l'avantage de réunir le nom des marques de commerce les plus en vue de la ville. Cherchez dans les confitures, la bière, les biscuits, le bois, etc. et vous aurez la liste de tous les membres. » (Loranger, [1949] 1990 : 399) Sa première production sera *La sauvage* de Jean Anouilh.

Parallèlement à une description du champ théâtral (opposé ici à la radio) qui montre l'impossibilité de poursuivre une carrière d'acteur professionnel sur scène (Bruno doit s'exiler à New York)

et à la description – bien que brève – d'une troupe d'amateurs qui emprunte son mode de fonctionnement à la radio (par l'introduction des commanditaires) ; parallèlement à une description qui met au premier plan les structures hiérarchiques de l'univers artistique (et sa relation ambiguë à la bourgeoisie financière) à travers l'incapacité de Nicole à oublier sa position de classe, le roman envisage encore le théâtre sous un autre angle. Le personnage de Mathieu, qui donne son titre au roman, n'est ni un acteur, ni un auteur dramatique. Il s'agit d'un vague cousin de Nicole (et donc de Danielle et de Bruno) qui appartient à la branche ruinée de la famille et qui porte son sort comme un malheur atavique. C'est un raté et un paumé. Si la représentation d'*Ondine* mettait en valeur l'opposition entre les deux femmes (*Ondine* et *Bertha* ; *Danielle* et *Nicole*), le choix des *Mouches* représentait en particulier la relation entre le frère et la sœur (*Électre* et *Oreste* ; *Danielle* et *Bruno*). Aucune pièce citée ne représente directement la relation entre *Danielle* et *Mathieu*. C'est toutefois cette relation qu'explore le roman en profondeur. S'inscrit ici la fonction métaphorique de la référence au théâtre, qui apparaît comme une figure. Car, à travers son expérience du théâtre, *Danielle* connaît le caractère factice des apparences et elle parvient à traverser le miroir de ce que le roman qualifie de « mélodrame », c'est-à-dire la vie de *Mathieu*, et à saisir ce qui est la réalité du personnage. *Mathieu* fera de même, en saisissant à la fois l'authenticité de son être propre et le caractère factice de son apparence. Le roman est, en effet, d'inspiration existentialiste (les personnages discutent d'ailleurs des mérites respectifs de *Sartre* et de *Camus*). *Mathieu* s'installe alors dans la région des *Laurentides*, subit un entraînement physique dur qui transforme aussi bien son apparence physique que son attitude, transformation qui figure et utilise le changement physique que connaissent les comédiens sur scène. Cette transformation ne le mènera cependant pas vers le théâtre, mais vers l'écriture. À *Danielle*, qui lui demande : « Que comptez-vous faire désormais ? [...] Maintenant que vous vous êtes découvert, il ne vous reste plus qu'à trouver votre mode d'expression » (*Loranger*, [1949] 1990 :

393), Mathieu répond : « [...] je crois savoir qu'un jour j'écrirai [...] » (Loranger, [1949] 1990 : 393-394).

Ces trois plans de la représentation du théâtre (anecdote, discours et figure) sont également présents dans le roman de Davies. Comme l'indique le titre, le roman porte entièrement sur la mise en scène, par le Salterton Little Theatre, de la pièce de Shakespeare, *The Tempest* (*La tempête*). Le roman s'ouvre sur les réunions du comité qui désire jouer la pièce comme une pastorale, dans les jardins de Mr. Webster à sa résidence de St. Agnes², et se termine le soir de la première avec la tentative de suicide d'Hector Mackilwraith, qui interprète le rôle de Gonzalo. Du théâtre dans le roman, il n'y a que cela. Les personnages principaux sont donc les membres de la troupe, depuis les administrateurs jusqu'aux comédiens et aux techniciens. On peut distinguer ici les membres réguliers de la troupe (Mrs. Forrester, le professeur Vambrace et sa fille Pearl, Solly Bridgetower, Hector Mackilwraith, Geordie Shortreed, Griselda Webster) et les membres d'occasion (Valentine Rich, Freddy Webster, Roger Tasset). Les répétitions durent sept semaines et le roman les décrit en détail : la distribution des rôles, les répétitions elles-mêmes, le travail technique (décor, costumes, maquillages, rédaction du programme), la générale et la première.

Le discours sur le théâtre est évidemment volumineux et se dessine selon quelques grands axes essentiels : l'art en général, le théâtre en général, la différence entre le théâtre professionnel et le théâtre amateur, entre le théâtre canadien et le théâtre américain, entre le grand théâtre et le théâtre populaire. Les personnages discutent de ce qui fait un bon comédien, un bon costume, etc. Je ne relève ici que les orientations principales. L'opposition entre le théâtre amateur et le théâtre professionnel est le moteur du roman. Cette opposition est partout dans le roman, mais elle se canalise

2. L'idée de jouer les pièces de Shakespeare comme une pastorale a été introduite au Canada par le metteur en scène américain Ben Greet qui présente notamment *Le songe d'une nuit d'été* en 1904 dans les jardins de l'Université de Toronto, de l'Université Western Ontario et de l'Université McGill (Edwards 1963 : « Appendice », 189).

surtout dans la relation entre Valentine et Nellie, qui sont deux amies d'enfance. Valentine Rich est une comédienne professionnelle qui fait carrière aux États-Unis. Elle est de passage à Salterton pour régler une question d'héritage et, à la demande de Nellie, qui est la directrice du Salterton Little Theatre, elle accepte de signer la mise en scène de *La tempête*. Pour Valentine, le théâtre est une activité artistique : elle embauche les acteurs selon leur apparence et leur talent, préfère un musicien imaginatif à un accompagnateur, recherche une certaine unité dans la production de la pièce qui se heurte, bien entendu, aux immenses ego de chacun. Pour Nellie, le théâtre est une activité sociale qui doit donc respecter les traditions bourgeoises locales. Elle est l'héritière directe, mais pourtant déjà déclassée, de Mrs. Bridgetower (grand-mère de Solly) et de Auntie Puss (Miss Pottinger, la maquilleuse), de vieilles dames qui rappellent constamment la glorieuse époque du théâtre amateur de Rideau Hall, sous le parrainage du gouverneur général. L'organisation même du Salterton Little Theatre repose sur la hiérarchie des classes sociales : les rôles principaux sont accordés aux notables (professeur d'université, officier militaire ou étudiant) et ce n'est qu'à contrecœur que Nellie accepte de confier des rôles, même secondaires, à des commis de bureau ou de magasin (Hector Mac-kilwraith, Geordie Shortreed et Bonnie-Susan Tomkins) qu'elle ne considère, au mieux, que dans des fonctions administratives et techniques subalternes.

L'opposition entre le théâtre canadien et le théâtre américain redouble l'opposition entre le théâtre amateur et le théâtre professionnel et lui donne un ancrage sociogéographique. Le théâtre canadien est un théâtre d'amateurs ; le théâtre américain est une activité professionnelle. Aussi, l'idée que « Valentine knew her job, but after all, Salterton was not New York » (Davies, [1951] 1997 : 130), revient-elle constamment, comme une rengaine. L'opposition entre le théâtre de répertoire (le « grand » théâtre) et le théâtre populaire se distribue autrement. D'un côté, le professeur Vambrace, professeur d'anglais à l'Université Waverley de Salterton, propose une magistrale analyse littéraire de l'œuvre shakespearienne, disséminée dans le roman, qui ne répond pas aux

besoins de la mise en scène de Valentine ni à ce qu'en pense l'opinion publique, représentée ici précisément par les personnages dont le Little Theatre ne veut pas comme acteurs. Aussi se met-il à espérer la création d'un véritable cercle dramatique universitaire sous la responsabilité du Département d'anglais de son université. De l'autre côté, Valentine elle-même commet un impair qui permet de saisir plus avant les réflexions de Davies sur le théâtre. Disposant des biens de son grand-père décédé, elle découvre, mais seulement après les avoir vendus à l'encan, les livres que celui-ci lui destinait comme véritable héritage. Il s'agit d'éditions de grande valeur (car originales) de quelques mélodrames américains et anglais du XIX^e siècle.

He reached into the box and pulled out a package, which he unwrapped. – You see, said he, *Under two flags*, in three volumes, published by Chapman and Hall in 1867 ; in very good condition. [...] Now look at this : *East Lynne*, by Mrs. Henry Wood ; published by Tinsley in 1861. Very nice. – Valuable ? asked Freddy. – Not so valuable as the other, by a long shot. But worth about a hundred and fifty dollars. [...] But you should have been careful of this, said the stranger, unwrapping three more volumes. You see : *Lady Audley's Secret* ; the author's name is not given, but it was M. E. Braddon ; published by Skeet in 1862. This really is a treasure. – How much ? [...] – I would put it at about twenty-five hundred dollars (Davies, [1951] 1997 : 205)³.

3. Chacune de ces pièces a en effet été publiée à la date dite. Je n'ai toutefois pas pu confirmer le nom de l'éditeur dans chaque cas ni, par conséquent, la valeur marchande des ouvrages. Il s'agit cependant de trois mélodrames victoriens célèbres en leur temps et ils ont tous trois connu de grands succès sur les scènes canadiennes de la fin du XIX^e siècle, à Montréal comme à Toronto, montés d'abord par des troupes américaines en tournée puis par des troupes professionnelles locales.

Le texte dit que Valentine avait négligé (*had overlooked*) cette boîte, cachée derrière la bibliothèque. Elle a évidemment fait de même pour le répertoire théâtral qu'elle contenait. De sorte qu'elle ne tirera pas grand-chose de l'héritage de son grand-père, ayant vendu cette boîte cinquante dollars à un collectionneur. Pour avoir négligé la tradition mélodramatique, Valentine Rich, ne le sera justement jamais (*rich*).

Enfin, en ce qui concerne le théâtre comme figure, le roman reprend un lieu commun déjà présent dans *Mathieu* : il s'agit du théâtre comme métaphore du monde réel, selon l'idée que la vie est une pièce dans laquelle chacun tient un rôle. Mais ici, et contrairement au roman de Loranger, la pièce est déjà construite et identifiable. Au début du roman, Roger Tasset, qui doit interpréter le rôle de Ferdinand, pose la question suivante : « Can't say I know the play awfully well, as a matter of fact. Is it the one where the chap turns into a donkey ? » À quoi, Solly, l'assistant à la mise en scène, répond : « No, it's the one with the shipwreck » (Davies, [1951] 1997 : 22). La figure est répétée quelques pages plus loin :

On one of these [the walls of the Snak Shak] was a wall-painting of a goggle-eyed gnome, just identifiable as Shakespeare's Puck, which appeared over the soda fountain and food counter ; from the mouth of the gnome emerged a balloon in which the words « Lord, what foods these morsels be » were written in Old English lettering (Davies, [1951] 1997 : 34).

L'homme qui devient un âne appartient à la même pièce que Puck. Aussi, à la distribution des rôles déjà connue pour *La tempête*, peut-on superposer la distribution des rôles de cette autre pièce qu'est *A Midsummer's Night Dream* (*Le songe d'une nuit d'été*). Emportés par l'appel du théâtre (!), plusieurs personnages du roman se laissent entraîner dans un chassé-croisé amoureux alors que d'autres préparent la représentation théâtrale mise en abîme dans cette seconde pièce. Chacun trouve alors un nouveau rôle qui informe la narration romanesque, mais qui crée une série d'interférences dans la production de *La tempête*. En particulier quand Henri

Mackilwraith, qui doit interpréter Gonzalo, se met en réalité à jouer le rôle de Bottom (l'homme qui devient un âne), tombant éperdument amoureux de Griselda Webster, jusqu'à commettre une tentative de suicide, le soir de la première, entre le quatrième et le cinquième acte de *La tempête*.

Dans de telles conditions, où l'analyse littéraire déconstruit la mise en scène ; où le choix de la pièce n'est peut-être pas le bon ; où une seconde pièce se superpose à la première, on comprendra que la production estivale du Salterton Little Theatre ne puisse être qu'une catastrophe. Et c'est ainsi que Freddy Webster, que nous avons vue au début du roman tenter de fabriquer du champagne avec des pommes, et qui joue le rôle de Ceres dans *La tempête*, mais à qui on peut attribuer aussi celui de Puck dans *Le songe d'une nuit d'été* ; c'est ainsi que Freddy Webster, offrant un verre de sa concoction à quelques acteurs, entend le commentaire suivant : « Not bad [...] but not champagne. Just good cider with ideas above its station ». Ce à quoi elle répond, un peu tristement : « I know, [...] but you can't make something wonderful unless you start with the right stuff » (Davies, [1951] 1997 : 278).

Je ne tirerai que quelques conclusions provisoires de l'analyse de ces deux romans. D'abord pour souligner l'évidente fonction de substitution qu'ils exercent pour leurs auteurs. En mettant au cœur du roman les difficiles conditions d'existence du théâtre au Canada (que ce soit à Montréal ou à Kingston), les deux romanciers, Françoise Loranger et Robertson Davies, expliquent et justifient du même coup leur renoncement à l'écriture dramatique. Ce renoncement sera temporaire, puisque ces conditions mêmes vont changer rapidement dans les quelque vingt années qui suivent la publication des deux romans. Mais il est réel, au moment où il se produit. S'il se trouvait d'autres romans de même nature, nous comprendrions mieux l'absence d'auteurs dramatiques d'importance dans cette période de l'histoire du théâtre.

Je soulignerai également la manière dont les deux romans utilisent toutefois le théâtre dans leur construction même. Dans son ouvrage récent, intitulé *Spectacles de l'esprit*, où elle étudie un certain nombre de romans contemporains, Jacqueline Viswanathan-

Delord montrait déjà l'intérêt de considérer « le modèle dramatique » dans « une phénoménologie de l'écriture du roman » (Viswanathan-Debord, 2000 : 17). *Tempest-Tost* et *Mathieu* renvoient eux aussi à « une certaine conception de la création suivant laquelle le monde fictif [se présente] au romancier comme un spectacle de l'esprit » (Viswanathan-Debord 2001 : 17). Le rapport particulier qu'entretiennent Loranger et Davies au théâtre lui confère une fonction de médiation qui imprègne l'écriture même du roman. À ce mimétisme (qui opère sur les contenus et sur l'énonciation), s'ajoute le principe de référence : les romans révèlent une certaine connaissance du répertoire dramatique et des positions esthétiques proprement théâtrales assez claires. Alors que Davies oppose le théâtre britannique classique (Shakespeare) au mélodrame victorien (Woods et Braddon), Loranger renvoie au répertoire français contemporain, opposant les choix de Bruno (Giraudoux et Sartre) à ceux de Nicole (Anouilh). Plus largement, la question se pose également de savoir s'il existe une pratique du roman propre aux auteurs dramatiques.

Enfin, je voudrais insister sur l'intérêt qu'offrent de telles analyses tant pour une histoire du théâtre que pour celle de la littérature. Étant donné la rareté de la documentation dont nous disposons pour écrire l'histoire du théâtre, la description que proposent les deux romans, fût-elle fictive, livre une information précieuse sur la dynamique qui opère dans le champ théâtral à un moment donné de l'histoire. Loranger et Davies insistent l'un et l'autre sur la structure hiérarchique qui anime le théâtre amateur canadien de l'immédiat après-guerre, sur les liens étroits qu'il entretient avec la bourgeoisie d'affaires et sur le rôle des femmes dans l'animation de ces groupes. Ils insistent également sur la fracture, à toutes fins pratiques insurmontable, qui divise le théâtre amateur et le théâtre professionnel, répondant l'un et l'autre à des exigences esthétiques, administratives et institutionnelles incompatibles. Dans ces romans, en effet, personne n'arrive à traverser avec succès la frontière qui les sépare. Ils insistent encore sur le caractère précaire du théâtre professionnel au Canada puisque les comédiens professionnels doivent s'exiler à New York pour faire carrière. Cet exemple,

tout comme les références de Davies au mélodrame victorien ou à l'introduction de la pastorale, souligne la dépendance de la scène canadienne (et québécoise, mais dans une moindre mesure) à l'esthétique théâtrale américaine. Enfin, les romans montrent le rapport qu'entretient le théâtre avec d'autres formes de production artistique (la radio et le cinéma chez Loranger), avec d'autres formes de discours. Parmi ceux-ci, la critique occupe une place privilégiée ne serait-ce, encore une fois, que pour souligner ce qui la sépare de la pratique théâtrale.

BIBLIOGRAPHIE

- DAVIES, Robertson ([1951] 1997), *Tempest-Tost*, Toronto, Penguin Books Canada.
- EDWARDS, Murray (1963), « The english-speaking theatre in Canada, 1820-1914 ». Thèse de doctorat, New York, Université Columbia.
- FORESTIER, Georges (1982), « La catégorie de *Comédies des comédiens* au XVII^e siècle », *L'information littéraire*, n° 3 (mai-juin), p. 102-107.
- LORANGER, Françoise ([1949] 1990), *Mathieu*, Montréal, Boréal. (Coll. « Compact ».)
- PLOURDE, Mélanie (2000), « Mettre l'écriture en scène : l'autoreprésentation dans la dramaturgie québécoise des années quatre-vingt ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- ROBERT, Lucie (1998), « Le statut institutionnel de la dramaturgie », dans Richard SAINT-GELAIS (dir.), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 87-120. (Coll. « Séminaires ».)
- ROBERT, Lucie, et Mélanie PLOURDE (2001), « Genre sans statut et sans papier. Le cas de l'impromptu », dans Robert DION, Frances FORTIER et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éditions Nota bene, p. 325-350. (Coll. « Les cahiers du CRELIQ ».)
- ROBERT, Lucie, et Nathalie PIETTE (2000), « Une carrière impossible : la dramaturgie au féminin », dans Lucie JOUBERT (dir.), *Trajectoires au féminin*, Québec, Éditions Nota bene, p. 141-156. (Coll. « Littérature(s) ».)
- VISWANATHAN-DEBORD, Jacqueline (2000), *Spectacles de l'esprit. Du roman dramatique au roman-théâtre*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval.

LE GENRE, VARIABLE INERTE
DANS LE CYBERESPACE ?
ÉLÉMENTS D'UNE HISTOIRE
DE LA LITTÉRATURE ÉLECTRONIQUE

René Audet

CRILCQ/Université Laval

Electronic writing may be a revolution, but at the same time it's also business as usual.

Jan BAETENS

Omniprésente mais gênante, obligée mais indéfinissable, la notion de genre se laisse difficilement saisir. On l'utilise volontiers dans la vie courante et dans les salles de classe, où sa signification fait consensus sans grande discussion. C'est au moment d'un emploi plus rigoureux, dans une perspective théorique, que la notion semble se dissoudre, soumise au kaléidoscope des propositions avancées par nombre de théoriciens depuis l'Antiquité. De la poétique aristotélicienne, où les genres sont d'abord et avant tout des modes de représentation, jusqu'aux appréhensions synchroniques et diachroniques des pratiques génériques, du prescriptivisme des classiques jusqu'au biologisme tant reproché à Brunetière¹, la

1. Et peut-être faudra-t-il parvenir à réévaluer l'apport de Brunetière, car le reproche qu'on lui adresse généralement reste fondé sur un refus

théorie des genres multiplie les sens et les approches ; nous alternons aujourd'hui sans vergogne entre le refus méthodique de la notion (chez Croce et ses disciples) et une pléiade d'acceptions ici taxinomiques, là cognitivistes et pragmatiques. Embourbé dans les horizons théoriques, le genre est prétendu constituer un moyen terme entre les œuvres et la littérature, pour nous aider à mieux saisir les relations entre pratiques et institutions, entre l'auteur et les conventions littéraires. Cependant, nous aurons tous été happés un jour par l'énormité de la tâche qui nous guette : la connaissance supposée d'une période entière par ses œuvres, ses conditions socioculturelles, les influences et ruptures diverses qui s'y trament, nous reste inaccessible, avec elle la possibilité d'étudier de façon systématique les paramètres agissant sur les genres.

Dans ce contexte, c'est donc peu dire que les processus génériques à l'œuvre dans un système littéraire demeurent difficiles à identifier. Toute hypothèse se soumet à la multiplicité des variables impliquées, tant dans l'historicité de la pratique générique étudiée que dans la perspective théorique sous laquelle la notion de genre est utilisée. Dans sa monstrueuse complexité, l'histoire de la littérature offre rarement des situations favorables à l'étude de la généricité en mouvement. Arrivant toujours trop tard, nous ne pouvons que constater les seules traces d'un système en marche, pour ensuite tenter de reconstituer grossièrement l'ensemble des processus ayant modelé une certaine cartographie des genres ou ayant engendré telle mutation d'une pratique générique. La lourdeur des influences du passé, la variété des pratiques et la complexité des institutions en place font de la simplification des processus génériques une tâche épique.

L'émergence récente de la littérature électronique peut apparaître, dans sa proximité et sa relative simplicité, une occasion rare d'étudier en temps réel le fonctionnement des tensions et des pro-

décapant du positivisme qui nous fait oublier l'argument de base de Brunetière : concevoir l'évolution générique comme une histoire de la réception des œuvres et des écarts à la norme que celles-ci incarnent (voir Compagnon, [1998] 2001 : 185-186 ; Compagnon, 2000 : douzième leçon ; Dubrow, 1982).

cessus liés à la mise en place d'un système générique. Il ne faudrait pas voir en la littérature électronique la panacée résolvant les problèmes liés à la notion de genre, dans la lignée des glorifications trop courantes du médium électronique : même si l'on prétend souvent qu'elle renouvelle la littérature, en réinventant la relation du lecteur au texte, celle de la linéarité à la sémantique, on a eu tôt fait de relativiser ces affirmations à l'emporte-pièce pour montrer comment les œuvres numériques sont plutôt des spécialisations d'expériences déjà réalisées par des écrivains et des artistes visuels. Ainsi en est-il – hypothèse peu risquée – de la question des genres au sein de ce nouveau corpus. De fait, la littérature électronique ne décharge pas le genre de toute pertinence, tout comme elle n'échappe pas à l'histoire de la littérature et à ses mécanismes institutionnels ; bien au contraire. Elle apparaît cependant comme un cas de figure assez simple, où l'institutionnalisation est toujours en cours. C'est dans ce contexte peu exploré qu'il m'intéresse d'aborder spécifiquement la question des genres, pour y voir à l'œuvre les processus conduisant à l'établissement d'une carte des genres propre au secteur électronique de la pratique littéraire, mais tout autant pour saisir au vol les principes de régulation d'un système générique qui tente de s'organiser.

La simple appellation « littérature électronique » suscite déjà des interrogations, avant même qu'on aborde les catégories qu'elle recouvre. Quelles sont les limites de ce territoire nouvellement établi ? Quelles pratiques discursives se voient incluses ou rejetées de cet ensemble ? Un survol des réflexions et discours théoriques actuels nous laisse bien voir l'ambiguïté d'une telle étiquette : on y trouve convoqués tout autant les archives numérisées de manuscrits du XVII^e siècle que les générateurs de texte, autant les études lexicographiques d'œuvres littéraires que les hyperfictions. Distingons dès maintenant trois domaines : la numérisation d'œuvres littéraires publiées à l'origine sur support papier (manuscrits en mode image, textes numérisés de classiques, etc.), les études littéraires assistées par ordinateur (lexicographie, compléments bibliographiques sur des œuvres et des auteurs...) et les œuvres produites en fonction du support électronique. Des trois domaines, les

deux premiers font une utilisation technique du médium (accès facilité aux textes, outils d'analyse plus performants) ; seul le troisième domaine, où l'informatique n'est pas convoquée à titre instrumental, correspond à l'idée de littérature, à l'idée d'œuvres numériques.

À l'intérieur de ce troisième domaine se trouvent souvent rapatriées toutes les formes de textualité électronique, ce qui n'est pas sans questionner le sens de l'étiquette « littérature ». Car aux côtés des fictions interactives et des poésies visuelles sont parfois classées les pages web personnelles², les discussions en ligne plus ou moins encadrées (chats, MUDs, MOOs...), les jeux vidéo d'aventures (*adventure games*) et autres produits cyberculturels. Dans les discours critiques et théoriques discutant des limites de la littérature électronique, cette affiliation des jeux interactifs et des simulations d'univers au domaine littéraire provoque généralement des débats assez houleux. S'opposent alors les tenants d'une reconnaissance de la littérarité des œuvres (qui rejettent bien sûr les jeux interactifs trop peu textuels) et les « pro-cybertextualité », pour qui l'aspect computationnel de l'objet étudié dépasse en intérêt la qualité de l'expérience, qu'on la dise esthétique ou non³. D'un point de vue conceptuel, la littérature électronique combine effectivement les propriétés de la littérature traditionnelle (par exemple, une certaine utilisation du langage, les variations narratologiques et l'intertextualité littéraire) et une dimension qu'on dira « computationnelle » (à défaut d'un mot plus juste et plus élégant ;

2. Que Dillon et Gushrowski (2000) considèrent comme le premier vrai genre numérique (par une étude de la pratique des *home pages* ; ils affirment sa singularité sans la démontrer, se restreignant à la seule évaluation de sa standardisation).

3. Un exemple récent : voir le compte rendu de l'ouvrage d'Espen J. Aarseth (*Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*) par Nick Montfort dans *ebr 11* (<<http://www.altx.com/ebr/ebr11/11mon/index.html>>), texte qui suscite trois réactions dans la section « Riposte » (par N. Katherine Hayles <<http://www.altx.com/ebr/riposte/rip11/rip11hay.htm>>, Marjorie Coverley Luesebrink <<http://www.altx.com/ebr/riposte/rip11/rip11cov.htm>> et Jim Rosenberg <<http://www.altx.com/ebr/riposte/rip11/rip11rose.htm>>). Pour un autre exemple de la posture texto-centriste, voir l'introduction de Marie-Laure Ryan au collectif qu'elle dirige (1999).

on entend par ce terme le traitement de données par une machine). Le débat est suscité par les variations de dosage de chacun de ces éléments entrant dans la constitution des œuvres de littérature électronique. Trop peu de mécanismes informatiques et les uns rejetteront l'œuvre comme une relique datant de l'âge de pierre (c'est-à-dire la littérature sur papier) ; trop peu d'attention à la qualité de l'expression et les autres ne voudront pas reconnaître le produit culturel ou ludique comme œuvre de la littérature électronique.

Dans les faits cependant, la répartition du littéraire et du « reste » se fait tout de même sans trop de heurts. Il faut dire que, concrètement, on ne tentera pas de dresser pour elle-même la double liste de ce qui appartient au littéraire et de ce qui y échappe, ni même de porter un jugement sur la qualité des œuvres. La catégorisation opère d'abord à un autre niveau. L'évaluation de la teneur esthétique, qui théoriquement sous-tend la reconnaissance d'une littéarité, semble être contournée par un biais simple, celui des genres. C'est en effet par défaut que l'on évaluera un produit textuel électronique comme de la littérature, parce qu'on tentera dans un premier temps de le joindre aux textes de sa catégorie. Ce n'est pas en fonction de sa qualité intrinsèque qu'une œuvre comme *Afternoon*, de Michael Joyce, sera appréhendée comme littéraire, mais plutôt parce qu'on y verra moins un jeu d'aventures qu'une fiction, hypertextuelle certes, mais une fiction, au sens de « fiction littéraire ». Dans cette logique, la valeur ou la qualité de l'œuvre n'apparaît assurément pas comme un critère discriminant, ni même comme une première caution littéraire. La légitimation transite plutôt par les genres, dans la mesure où ceux-ci se réclament de catégories génériques bien instaurées en littérature générale. On convoquera à l'appui les propositions avancées par Gérard Genette (1991), où les pratiques génériques larges sont associées à des régimes spécifiques de littéarité. Cette neutralisation de l'évaluation esthétique est ainsi compensée par la littéarité conventionnellement attribuée à certains genres. C'est donc dire la place qu'occupe la réflexion générique dans l'appréhension des œuvres électroniques, la première affirmation de leur littéarité découlant de la reconnaissance du genre dans lequel elles s'inscrivent.

Il apparaîtra peut-être étonnant que la catégorisation des œuvres en littérature électronique tende à reproduire la carte des genres de la littérature conventionnelle. L'historique de leur classification générique, aussi bref soit-il, est assez instructif. Alors qu'aux débuts de la littérature électronique seuls des recensements d'œuvres étaient produits (des liens étant listés sur des sites personnels), à partir de la fin des années 1990 s'observent déjà les traces d'une conscience générique – ou simplement celles d'un besoin d'articuler cette masse en sous-ensembles raisonnés. Pour appréhender ce nouveau corpus, les outils les plus manifestes étaient évidemment les traits innovateurs des textes. On a fréquemment convoqué la construction hypertextuelle, l'instance productrice (écriture individuelle, écriture collective, écriture générée par ordinateur...) ou la dimension multimédia de l'œuvre (animation de texte, son, images, séquences vidéo)⁴. Cependant, la multiplication des techniques informatiques et leur mélange au sein de mêmes œuvres rendent vite cette tâche difficile, parallèlement à l'impossibilité pour un individu de recenser et de tenir à jour une liste importante d'œuvres électroniques, dont le volume de publication est en constante croissance. En réponse à cette difficulté apparaissent depuis quelques années les premières institutions de la littérature électronique ; elles assurent une veille de la production qui repose non pas sur les goûts des intervenants, mais sur un souci d'objectivité et, à terme, d'exhaustivité. Elles sont les instigatrices des premières classifications génériques.

Une des premières institutions donnant de la visibilité à la littérature électronique reste sûrement la compagnie Eastgate Systems (compagnie qui a inventé *Storyspace*, un des logiciels d'hypertexte les plus connus). Démarrée par des informaticiens et des écrivains amateurs de technologie, cette compagnie a participé

4. Typique en son genre, la page *Hyperizons* (<<http://www.duke.edu/~mshumate/hyperfic.html>>) de Michael Shumate se consacre spécifiquement à l'*Hypertext Fiction*, et classe les entrées selon que l'œuvre a été écrite par un seul auteur ou par une équipe. La page, toujours accessible, est laissée à l'abandon depuis 1997.

à poser les jalons de la littérature électronique. Cependant, il faut aujourd'hui la citer en tant que telle, c'est-à-dire comme un éditeur qui promeut uniquement ses propres produits. À ses côtés a émergé récemment une association à but non lucratif vouée à la promotion des œuvres numériques⁵ : The Electronic Literature Organization. L'intérêt de cette entreprise, outre sa posture littéraire originale, réside dans le répertoire qu'elle a mis en place⁶. Curieusement, on reste assez peu loquace sur la définition de l'objet de cette bibliothèque virtuelle. La littérature électronique y est présentée comme « new forms of literature which utilize the capabilities of technology to do things that cannot be done in print. » (<http://www.eliterature.org/elo/content/about/what_is_elit.php>). Toutefois, cette définition est rapidement abandonnée au profit d'une description par les genres qu'elle recense. La présentation du répertoire est éloquente :

The Electronic Literature Directory is a unique and valuable resource for readers and writers of digital texts. It provides an extensive database of listings for electronic works, their authors, and their publishers. The descriptive entries cover poetry, fiction, drama, and nonfiction that makes significant use of electronic techniques or enhancements.

The Directory provides easy access to one of the most exciting and fastest-growing bodies of cutting-edge literature. Among the new forms of writing represented here are hypertexts and other interactive pieces, kinetic or animated poems, multimedia works, generated texts, and works that allow reader collaboration. Directory users can also enjoy the enhancements that the new technology

5. Sa mission est « to facilitate and promote the writing, publishing, and reading of literature in electronic media ». Adresse générale du site : <<http://www.eliterature.org>>.

6. Il s'agit en fait de l'extension systématisée du répertoire mis en place par Robert Kendall sur son site Word Circuits (<<http://www.wordcircuits.com>>).

brings to traditional literature, such as streaming audio readings of poetry by masters ranging from E.E. Cummings and Dylan Thomas to contemporary Pulitzer Prize winners.

(<http://directory.wordcircuits.com/html/dirinfo.html>)

Elle hésite entre un mimétisme parfait des catégories génériques conventionnelles (poetry, fiction, drama, and nonfiction) et le recours aux innovations technologiques. Et lorsqu'on se reporte à la page de consultation du répertoire, dont la structure est ici reproduite :

<i>Browse the Directory by category</i>	
Genre/Length	Technique/Genre
Poetry Short, Long, Collections	Hypertext/Other Interaction Poetry, Fiction, Drama, Nonfiction
Fiction Short, Long, Collections	Recorded Reading/Performance Poetry, Fiction, Drama, Nonfiction
Drama Short, Long, Collections	Animated Text Poetry, Fiction, Drama, Nonfiction
Nonfiction Short, Long, Collections	Other Multimedia Poetry, Fiction, Drama, Nonfiction
	Extensive Graphics Poetry, Fiction, Drama, Nonfiction
	Generated Text Poetry, Fiction, Drama, Nonfiction
	Reader Collaboration Poetry, Fiction, Drama, Nonfiction

on constate bien comment les genres conventionnels ont préséance sur tout autre critère. On peut combiner un genre et une longueur d'œuvre (court, long, comme au cinéma, ou ensemble/recueil) ; sinon, la liste d'œuvres peut être parcourue selon une des techniques employées, encore une fois avec une sous-sélection possible

par genre (ces procédés n'étant pas mutuellement exclusifs, ils ne constituent généralement pas des genres spécifiques⁷).

Une telle formule, inspirée du tableau à double entrée, laisse bien voir toutes les combinaisons possibles – de fait, une catégorie ne recense aucune œuvre⁸. Cependant, en plus d'abdiquer devant la définition de son objet, elle ne met pas en évidence une donnée importante : la fixation de pratiques génériques autour d'un genre et de certains procédés techniques. Tout amateur de littérature électronique aura rapidement identifié dans ses lectures l'acoquinement manifeste de la fiction et de l'hypertexte, celui de la poésie et de l'animation de texte ; l'hyperfiction et l'« hyperpoésie visuelle » (à défaut d'un meilleur terme) qui résultent de ces combinaisons connaissent en effet une popularité qui ne se compare aucunement aux autres pratiques. Dans ce répertoire à seule visée classificatoire, en effet, aucune place n'est aménagée pour les nouveaux genres, dont on avance par ailleurs, dans le discours critique, l'existence manifeste. La grille générique de la littérature conventionnelle servant de critère légitimant pour ce corpus, les pratiques émergentes ne se laissent deviner que par des données quantitatives (les 327 hyperfictions recensées et les 1 500 « œuvres poétiques » répertoriées⁹).

Ici se détachent bien deux dimensions distinctes de la notion de genre, sûrement à l'origine de plusieurs des mésententes théoriques sur ce sujet. Les considérations taxinomiques prennent en compte l'instauration d'une certaine cartographie des genres pour un pan de la production discursive. Par le recoupement des pratiques selon des conventions génériques établies, un processus de légitimation – littéraire et générique – s'observe, sans toutefois pouvoir donner accès aux spécificités des nouvelles pratiques,

7. Par exemple, une œuvre que l'on trouve dans « Hypertext » et « Fiction » : « Empty Velocity (Turbulence), by Angie Eng. Long Fiction. Audio, animated text, hypertext, other interaction and extensive graphics ».

8. Generated Text + Drama.

9. Il faut mentionner que l'inscription des textes est soit volontaire, soit issue des goûts du répertorieur d'origine, Robert Kendall, (hyper)poète lui-même.

cernées sans précision. La notion de genre ici convoquée ne repose pas seulement sur des fondements taxinomiques et historiques mais également poétiques et interprétatifs. Le genre doit ses principaux épisodes de rejet à la confusion pouvant exister entre ces deux dimensions ici grossièrement définies¹⁰. À l'acception courante du genre comme trace historique d'une pratique littéraire, il faut adjoindre une conception plutôt centrée sur la poétique de ces pratiques, poétique qui trouve écho dans une interprétation assurée par un cadre de compétences adéquat. Pour le dire autrement : le genre est le cadre interprétatif qui assure à une œuvre d'être bien reçue, sa singularité étant enchâssée au sein de constantes génériques¹¹. À première vue, cette conception poétique et cognitive pourrait placer la notion de genre en contradiction avec les études taxinomiques et historicisantes. Ces deux approches du genre restent pourtant très liées, comme le cas de l'hyperfiction pourra l'illustrer.

Étonnamment, alors que la classification des œuvres numériques repose sur la matrice générique conventionnelle (poésie, fiction...) et s'y conforme, le discours sur les nouveaux genres issus de la littérature électronique est le lieu de l'excès contraire : on y affirme volontiers le caractère totalement inédit de l'écriture et de l'expérience qu'elle suscite. Technique la plus connue, l'hypertexte (et ses variantes multimédias) reste la principale source de ces discussions. Prétendant réaménager les rôles auctorial et lectural (les deux se confondant) et voulant se distinguer des traditions d'écriture du passé, les œuvres hypertextuelles mélangeraient les genres, les types de discours, les supports sémantiques, dans une

10. Par exemple, en lien avec la querelle évoquée plus haut : « Luesebrink and Guertin use the term “blended genre”, which has the disadvantage of masking ruptures (by implying differences have somehow been “blended” together), and of using “genre”, a term loaded with specifically literary meanings that do not map well onto the multiple discourses and multimedia effects characteristic of these works » (<<http://www.altx.com/ebr/riposte/rip11/rip11hay.htm>>). C'est en référence à la conception historique et peut-être prescriptive du genre que ce terme est ici rejeté.

11. L'idée a été soulevée de différentes façons, avec des variantes, par Jauss et Beebee.

négation à ce point complète des conventions établies qu'elles demanderaient l'établissement de poétiques totalement nouvelles. Par exemple, Jean Clément, dans un article sur deux œuvres hyperfictionnelles, interprète l'usage de mentions génériques conventionnelles comme une tromperie à l'égard du lecteur :

Les termes de « roman » ou de « drame » utilisés par les auteurs pour définir leurs œuvres sont trompeurs. Cette référence à des genres connus et reconnus sert, on le suppose, à garantir au lecteur le sérieux de l'entreprise et à se distinguer des auteurs de genres moins nobles, comme le jeu vidéo par exemple, avec lesquels ils ne sauraient être confondus. La nouveauté du genre, son caractère émergent nécessite pourtant de refonder le pacte de lecture sur de nouvelles bases, de définir de nouvelles règles, de nouvelles conventions, de nouveaux modes d'appropriation de l'œuvre (2000 : 28).

Le discours ambiant que je décris – dont ce passage de Clément constitue une illustration, mais dans sa forme modérée... – est effectivement aussi catégorique que ma synthèse le laisse entendre ; voyons-y peut-être une première trace d'excès. C'est par le détour des genres et des poétiques génériques que nous pouvons voir jusqu'à quel point l'affirmation est tendancieuse.

En fait, l'hypertexte est à la base une technique informatique, permettant de joindre des textes les uns aux autres par un réseau de liens. Il faut bien voir que cette mécanique ne présuppose pas des types de discours qui lui seraient propres ou qui devraient utiliser cette forme. Dans la pratique, plusieurs catégories discursives ont été expérimentées, avec des résultats différents mais toujours stimulants. Le passage du discours poétique sur le support hypertextuel rend plus évidente l'épaisseur sémantique des termes utilisés (les liens conduisant alors le lecteur vers d'autres séquences textuelles convoquant ce terme sous d'autres acceptions). L'utilisation de l'hypertexte pour un discours argumentatif a plutôt mis l'accent sur les effets de sens liés à l'ordonnement des arguments et sur leur efficacité relative. C'est toutefois du côté de la

fiction qu'ont été produites les expériences les plus variées et les plus nombreuses, entre autres, par la manipulation de l'ordre des événements, de l'ordre de lecture, de l'identité des personnages et des présupposés narratifs. Cette palette de possibilités justifie bien l'intérêt des écrivains pour la combinaison entre fiction et hypertexte, explorée depuis en tous sens. L'agencement des deux types de discours semble bien avoir figé, créant ce que l'on désigne intuitivement comme le genre de l'hyperfiction. Deux remarques en découlent, établissant bien la filiation de l'hyperfiction aux genres conventionnels et celle des genres entre eux.

Malgré la nouveauté supposée de l'hypertexte, la production hyperfictionnelle doit être considérée en continuité avec la production littéraire conventionnelle. Cette technique impose certes des aménagements importants des modes d'écriture et de lecture, mais elle s'inscrit dans la lignée des œuvres expérimentales à la Perec, Pavic, Cortázar... et des productions contemporaines où l'histoire est reléguée au second plan (au profit de la subjectivité, d'un méta-discours ou de nouveaux modes de représentation). En ce sens, l'hyperfiction repose sur une poétique adaptée de la fiction narrative dont elle est issue (tout comme l'hyperpoésie se fonde sur les pratiques poétiques) ; elle marque sa spécificité par le médium hypertextuel qui la supporte, mais sans rejeter en bloc les sphères narratives et fictionnelles qui l'ont engendrée. Il n'en reste pas moins qu'une pratique s'est stabilisée avec les années ; elle a donné naissance à un nouveau genre, pour lequel il est déjà possible d'identifier différentes orientations esthétiques au cours des années¹².

Pour justifier la distinction de l'hyperfiction par rapport aux pratiques conventionnelles, on a souvent pointé la déstabilisation importante vécue par les lecteurs placés devant ces œuvres. Donc,

12. Baetens (à paraître) identifie deux vagues successives dans la production des hyperfictions : les œuvres de la première « define their textual framework [...] in terms of *reading* », alors que les secondes définiront cette architecture « in terms of *experiencing* a “virtual reality”, whatever the ambiguities of that notion may be ».

en regard de la poétique hyperfictionnelle à définir se trouverait une incapacité à bien interpréter l'œuvre, le lecteur ne possédant pas dans son bagage interprétatif de base les compétences adéquates. Un peu de nuance s'impose : l'absence de compétences supposerait une totale incompréhension des œuvres, ce qui est abusif. C'est ici aussi, comme pour la poétique, un régime d'adaptation plutôt que de création *ex nihilo* qu'il faut appliquer. À la poétique dérivée d'un genre établi, il faut poser un cadre interprétatif, un cadre de compétences qui s'adapte à la nouvelle pratique. Car l'histoire de la réception est bien celle des compétences lectorales¹³ qui évoluent au fil des pratiques ; nous pourrions ainsi dire que l'interprétation, encadrée par un ensemble de compétences spécifiques, suppose une intériorisation des genres, dans la mesure où elle prend acte d'une stabilisation, d'une institutionnalisation des pratiques génériques. La mutation des genres implique simplement une reconfiguration du cadre de compétences en fonction des nouvelles caractéristiques du genre impliqué¹⁴. Ainsi, l'hyperfiction demande au lecteur de transformer ses compétences liées à la narrativité et à la fiction de façon à inclure les spécificités du médium hypertextuel. Au pacte de lecture totalisant du roman « standard », à la téléologie des textes narratifs se greffe une variante possible, déjà existante dans la littérature contemporaine (dans des recueils ou des romans fragmentés), celle de l'éclatement de la représentation, offrant des vues fragmentées sur un monde dont la reconstruction par le lecteur sera nécessairement parcellaire ou déficiente. L'hyperfiction mettra cette possibilité passablement

13. Dans l'ensemble des compétences générales du lecteur (linguistiques, discursives, pragmatiques, esthétiques), le genre constitue une configuration particulière de compétences et de présupposés (à propos des types de discours et du régime référentiel rencontrés).

14. Et cette reconfiguration ne suppose pas la négation des autres compétences, au contraire. Du coup, le problème de la mixité des genres évoqué par plusieurs tombe simplement, à la poétique de ces types de discours correspondant les compétences relatives, toujours disponibles pour le lecteur.

en évidence dans les œuvres, mais non au détriment de toute parenté avec la littérature narrative conventionnelle¹⁵.

L'élaboration d'une poétique hyperfictionnelle et la mise en place de son pendant interprétatif illustrent bien le mouvement continu, bien que saccadé, qui s'opère dans l'histoire des formes littéraires. Il apparaît difficile de postuler une scission nette des domaines littéraire et cyberlittéraire, de refuser leur filiation historique et poétique. Toute nouveauté, aussi relative soit-elle, entraîne une réévaluation de la cartographie des genres, sans jamais la nier cependant ; elle conduit également à une adaptation des poétiques et des cadres interprétatifs. La littérature électronique, à l'instar d'autres pratiques artistiques comme le cinéma¹⁶, n'échappe pas à ce scénario : les pratiques modulent des traits d'écriture et des compétences du lecteur, pour ultimement se fixer en nouveaux genres. Inspirées des traditions littéraires en place, ces pratiques ne feront guère qu'accentuer certaines variables, le médium électro-

15. Une variation notable mérite d'être signalée, et qui contribue certainement aux résistances des littéraires à sanctionner la littérarité des hyperfictions : il s'agit, à l'instar du roman policier tel qu'étudié par Eisenzweig, de l'intrusion du jeu dans le domaine du récit, qui vient bousculer notre conception conventionnelle de la mise en intrigue. Sur la dimension ludique de l'hyperfiction, voir Gervais et Xanthos (1999).

16. En introduction à un numéro de la revue *Iris* sur la notion de genre au cinéma, Alain Lacasse souligne : « L'histoire du cinéma est indissociable de celle des autres arts, des autres modes de représentation. Les échanges entre théâtre et cinéma, entre littérature et cinéma, par exemple, ne se font peut-être pas toujours d'égale importance à différents moments de l'histoire du cinéma. Ils s'effectuent pourtant sur une base régulière depuis 1895. La nouvelle histoire du cinéma nous l'a rappelé et nous le rappelle encore avec éclat, les films des premiers temps constituaient déjà de véritables amalgames, déposés sur un nouveau support, de formes et de styles empruntés à des modes de représentation contemporains ou antérieurs à l'invention du cinéma » (1995 : 7). Les articles qui forment le dossier traversent diverses conceptions de la notion de genre ; plusieurs mettent en filiation nette les genres préexistants dans d'autres pratiques médiatiques et les genres progressivement créés au cinéma. Sur la place à réserver à l'étude des techniques dans notre appréhension de la littérature électronique, voir Marchal (2001).

LE GENRE, VARIABLE INERTE DANS LE CYBERESPACE ?

nique exacerbant notamment la relation à la linéarité et à l'espace, et les modes de représentation qui en dépendent. La transition de la littérature conventionnelle vers la littérature électronique apparaît clairement se jouer à hauteur de genres : la littéarité des œuvres numériques, certainement une littéarité qui se cherche, est pour le moment sanctionnée par les genres littéraires communs. Agent plutôt que contrainte, le genre participe de ce fait à rendre la littérature électronique intelligible, la situant au sein des pratiques discursives et littéraires pour lui donner sens et légitimité. De la taxinomie au cadre interprétatif, il demeure un mode d'appréhension des textes fondé autant sur les conventions littéraires que sur des constantes socio-anthropologiques plus larges ; de ce point de vue, le médium n'est qu'une variable parmi d'autres. Plongé dans la révolution numérique, le genre n'y est pas victime du mélange des discours, pas plus qu'il ne se présente comme un reliquat d'une époque révolue : simplement, il s'impose.

BIBLIOGRAPHIE

- BAETENS, Jan (à paraître), « Close reading hyperfiction. An introduction », dans Jan BAETENS (dir.), *Cybertext Readings : Analyzing Electronic Literature*, Leuven, Leuven University Press.
- CLÉMENT, Jean (2000), « Écritures hypermédiatiques : remarques sur deux cédéroms d'auteurs », dans Thierry LANCIEN (dir.), *Multimédia. Les mutations du texte*, Fontenay-aux-Roses, ENS éditions, p. 27-39. (Coll. « Cahiers du français contemporain », 6.)
- COMPAGNON, Antoine ([1998] 2001), *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil. (Coll. « Points Essais ».)
- COMPAGNON, Antoine (2000), « Théorie de la littérature. La notion de genre », *Fabula*, [notes de cours en ligne], <<http://www.fabula.org/compagnon/genre.php>> (24 mars 2003).
- DILLON, Andrew, et Barbara GUSHROWSKI (2000), « Genres and the Web : Is the personal home page the first uniquely digital genre ? », *Journal of the American Society for Information Science*, vol. 51, n° 2, p. 202-205. (Copie préliminaire de l'article consultée dans Internet <<http://www.gslis.utexas.edu/~adillon/publications/genres.html>> (24 mars 2003)).
- DUBROW, Heather (1982), *Genre*, London and New York, Methuen. (Coll. « Critical Idiom », 42.)
- GENETTE, Gérard (1991), *Fiction et diction*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- GERVAIS, Bertrand, et Nicolas XANTHOS (1999), « L'hypertexte : une lecture sans fin », dans Alain VUILLEMIN et Michel LENOBLE (dir.), *Littérature, informatique, lecture. De la lecture assistée par ordinateur à la lecture interactive*, Limoges, PULIM, p. 111-125.
- LACASSE, Alain (dir.) (1995), dossier « Sur la notion de genre au cinéma », *Iris. Revue de théorie de l'image et du son*, n° 20 (automne).
- MARCHAL, Hugues (2001), « Une histoire e-littéraire ? », *Histoires littéraires*, n° 6 (avril-mai-juin), p. 128-130.
- RYAN, Marie-Laure (1999), « Introduction », dans Marie-Laure RYAN (dir.), *Cyberspace Textuality. Computer Technology and Literary Theory*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, p. 1-28.

TABLE DES MATIÈRES

NA(RRA)TION ET HISTOIRE LITTÉRAIRE WHERE NOW ? WHO NOW ? Denis Saint-Jacques	5
LITERARY HISTORY IN CANADA AND NATIONAL IDENTITY FORMATION E. D. Blodgett	13
COMPARATIVE NORTH AMERICAN LITERARY HISTORY AND ALTERITY : BERCOVITCH, BLODGETT, AND A HERMENEUTICS OF NON-TRANSCENDENCE Winfried Siemerling	27
A NATIONAL LITERARY CULTURE BEFORE CONFEDERATION Mary Lu MacDonald	53
L'INVENTION DE LA LITTÉRATURE CANADIENNE EN TANT QUE POLYSYSTÈME CONSCIENT Annette Hayward	65
UN DEMI-SIÈCLE DE RÉCEPTION CRITIQUE DE LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE AU CANADA ANGLAIS : 1939-1989 Réjean Beaudoin et André Lamontagne	85

DIALOGUE AND CONTEMPORARY LITERARY TRANSLATION ? Kathy Mezei	107
RECENTLY CANADIAN : VERSIONS FRANCO-QUÉBÉCOISES DU THÉÂTRE CANADIEN-ANGLAIS Louise Ladouceur	131
CANADA'S QUEER LITERATURES IN AN INTERNATIONAL FRAME Peter Dickinson	149
POUR UNE HISTOIRE COMPARÉE DES ÉCRITURES MIGRANTES DU CANADA ET DU QUÉBEC Clément Moisan	169
« MOINS DE DENTELLES, PLUS DE PSYCHOLOGIE » ET UNE HEURE À SOI : LES <i>LETTRES</i> DE FADETTE ET LA CHRONIQUE FÉMININE AU TOURNANT DU XX ^e SIÈCLE Chantal Savoie	183
FRAGMENTS D'UNE HISTOIRE MÉCONNUE. LE THÉÂTRE VU PAR LES AUTEURS DRAMATIQUES Lucie Robert	201
LE GENRE, VARIABLE INERTE DANS LE CYBERESPACE ? ÉLÉMENTS D'UNE HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE ÉLECTRONIQUE René Audet	217

Révision : Fannie Godbout
Copiste : Aude Tousignant
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

Éditions Nota bene
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Qc), G1S 1W2
mél : nbe@videotron.ca
site : <http://www.notabene.ca>

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ AGMV
MARQUIS
IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN MAI 2003
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 2^e trimestre 2003
Bibliothèque nationale du Québec

Longtemps mémoire de la culture savante commune, et enseignée à ce titre aux élites pour en assurer la cohésion sociale, la littérature perd aujourd'hui ses dernières certitudes avec la « fin de l'histoire » et la relativisation culturelle. Y a-t-il une « fin de l'histoire » pour la littérature ? Y a-t-il même « une » littérature ? Les renouvellements théoriques et méthodologiques récents permettent de s'attaquer à ces redoutables interrogations. Les travaux réunis dans ce livre en procurent une idée précise. Des chercheurs francophones et anglophones se livrent ici à une confrontation de points de vue dont le souci est de faire un état présent des tendances de la recherche en histoire littéraire au Canada. Ils discutent non tant de terrains, de corpus ou d'exemples, mais bien de théorie et de méthodologie. Ils se concentrent en somme sur le comment et le pourquoi de l'histoire littéraire.

Avec des textes de : René Audet, Réjean Beaudoin, E. D. Blodgett, Peter Dickinson, Annette Hayward, Louise Ladouceur, André Lamontagne, Mary Lu MacDonald, Kathy Mezei, Clément Moisan, Lucie Robert, Denis Saint-Jacques, Chantal Savoie, Winfried Siemerling.

C o l l e c t i o n
#
Les Cahiers du CRELiQ

Illustration de la couverture:
Thomas John Thomson, *Bouleaux en automne*, v.1916

www.notabene.ca

ISBN 2-89518-143-8

9 782895 181439